METÁFORAS Y METONIMIAS SOBRE SENTIMIENTOS EN CANCIONES POP INGLESAS Y SUS VERSIONES EN ESPAÑOL

Jan Paul Castellanos Brieva

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Lingüística

dirigido por
Luz Amparo Fajardo Uribe

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas
Departamento de Lingüística
Maestría en Lingüística
Bogotá, Colombia
2015

Resumen

En este trabajo, se analiza la traducción de metáforas y metonimias conceptuales relacionadas con los sentimientos en cuatro textos paralelos de letras de canciones pop en inglés y español. El análisis se desarrolla a partir de la identificación de metáforas y metonimias conceptuales relacionadas con los sentimientos en el texto origen y su correspondiente traducción en el texto meta. Luego, se explica cómo estos fenómenos conceptuales y que son cognitivos abordan ciertos aspectos de la conceptualización de los sentimientos y se describen las estrategias de traducción identificadas. Se concluye que la traducción de las metáforas y metonimias conceptuales está sujeta a factores de la equivalencia dinámica y la perspectiva funcionalista en traducción.

Palabras clave: traducción de la metáfora, traducción de la metonimia, canción pop, lenguaje de los sentimientos.

Abstract

This master's thesis reports on the analysis of the translation of emotion conceptual metaphors and metonymies. Four parallel texts of English and Spanish pop song lyrics were studied. The study first identifies emotion conceptual metaphors and metonymies in the source texts and their corresponding translation in the target texts. These two conceptual phenomena, which are cognitive, are explained in terms of the relationship between emotion language and certain aspects of the conceptualization of emotions. The translation of conceptual metaphors and metonymies is described. I conclude that the translation of these concepts depend on the dynamic equivalence and the *skopos* translation perspective.

Keywords: metaphor translation, metonymy translation, pop song lyrics, emotion language.

CONTENIDO

Pág.

Resumen III

LISTA DE FIGURAS VII

LISTA DE TABLAS VIII

1. JUSTIFICACIÓN 9
1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN 9

2. OBJETIVOS 10
2.1 OBJETIVO GENERAL 10
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS 10

3. MARCO TEÓRICO 11
3.1 EL POP, EL ROCK, LA CANCIÓN Y LA LETRA 11
3.2 BREVE REVISIÓN TEÓRICA SOBRE LA METÁFORA 14
3.3 LA METÁFORA CONCEPTUAL 16
3.3.1 ¿Cómo surgen las metáforas conceptuales? 17
3.3.2 Principales características de la metáfora conceptual 18
3.3.3 Tipología de la metáfora conceptual 20
3.3.4 ¿Cuáles son las funciones comunicativas de las expresiones lingüísticas metafóricas? 22
3.4 LA METONIMIA CONCEPTUAL 22
3.4.1 Principios cognitivos y comunicativos de la metonimia conceptual 24
3.4.2 Tipología de la metonimia conceptual 25
3.5 LA INTERACCIÓN ENTRE METÁFORA CONCEPTUAL Y METONIMIA CONCEPTUAL 27
3.6 METÁFORA CONCEPTUAL, METONIMIA CONCEPTUAL Y LA VARIACIÓN INTERCULTURAL 28
3.7 LA TRADUCIBILIDAD DE LA LETRA DE LA CANCIÓN 31
3.7.1 La equivalencia traductora 34
3.7.2 Método, técnica y estrategia de traducción 35
3.7.3 La traducción de las metáforas 38
3.8 LOS SENTIMIENTOS 41
3.9 INVESTIGACIONES RELACIONADAS 42

4. METODOLOGÍA 47

5. RESULTADOS 50
5.1 ANÁLISIS DEL COMPONENTE METÁFORICO Y METONÓMICO Y DE LAS ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN 50
5.1.1 *This ain't a love song* / *Como yo nadie te ha amado* 51
5.1.2 *On bended knee* / *Rendido ante ti* 55
5.1.3 *All by myself* / *Sola otra vez* 59
5.1.4 *Un-break my heart* / *Regresa a mí* 61

6. CONCLUSIONES 64

A. ANEXO: CORPUS PARALELO Y ALINEADO DE LAS LETRAS DE LAS CANCIONES 68
BIBLIOGRAFÍA 73

LISTA DE FIGURAS

Pág.

Figura 5-1: Estrategias de traducción de metáforas y metonimias en *This ain't a love song* / *Como yo nadie te ha amado*……55

Figura 5-2: Estrategias de traducción de metáforas y metonimias en *On bended knee* / *Rendido ante ti*…….....59

Figura 5-3: Estrategias de traducción en *All by myself* / *Sola otra vez*……..….60

Figura 5-4: Estrategias de traducción en *Un-break my heart* / *Regresa a mí*……..…..63

Figura 6-1: Frecuencia de las estrategias de traducción en las cuatro letras paralelas….64

LISTA DE TABLAS

Pág.

Tabla 3-1: Nombres de las canciones objeto de estudio……..14

Tabla 3-2: Principales distinciones tipológicas de la metáfora conceptual……20

Tabla 3-3: Tipología de la metonimia conceptual……..……...25

Tabla 3-4: Resumen de las estrategias para traducir metáforas conceptuales…..……39

Tabla 3-5: Ejemplos de las estrategias para traducir metáforas conceptuales...……40

Tabla 4-1: Resumen de las estrategias para traducir metonimias conceptuales.....……...50

Tabla 5-1. Análisis del componente metafórico y metonímico y las estrategias de traducción, hallados en *This ain't a love song* / *Como yo nadie te ha amado*……..52

Tabla 5-2: Análisis del componente metafórico y metonímico y las estrategias de traducción, hallados en *On bended knee* / *Rendido ante ti*.……56

Tabla 5-3: Análisis del componente metafórico y metonímico y las estrategias de traducción, hallados en *All by myself* / *Sola otra vez*……60

Tabla 5-4: Análisis del componente metafórico y metonímico y las estrategias de traducción, hallados en *Un-break my heart* / *Regresa a mí*……..61

1. JUSTIFICACIÓN

Cuando un artista de habla inglesa decide cantar una de sus canciones en español, se enfrenta a la difícil tarea de alcanzar el mismo éxito que tuvo con la versión original. Consciente o no, se propone traspasar la frontera lingüística y cultural de un idioma distinto. En consecuencia, surgen retos relacionados con la versión española de la letra de la canción que esconde tensiones estéticas como la métrica; tensiones modales, como la relación entre la melodía, la letra de la canción y la voz del cantante; tensiones cognitivas, como las metáforas y metonimias conceptuales en cada lengua; tensiones culturales, como las asociaciones que activan dichas metáforas y metonimias conceptuales; y tensiones pragmáticas, como las interpretaciones de los oyentes en cada lengua.

Entre la letra original de la canción y la versión española, se producen ciertas tensiones que el traductor debe resolver. Este comunicador intercultural muchas veces debe asumir un rol creativo, puesto que la traducción literal puede conducir a soluciones extrañas a los oídos de los receptores en la lengua de llegada. Es así como en ambas versiones puede haber similitudes y diferencias tanto en los mensajes como en la interpretación de las canciones.

A partir de la problemática planteada, este trabajo pretende analizar la traducción del inglés al español de metáforas y metonimias conceptuales sobre sentimientos en cuatro textos paralelos de letras de canciones pop, lanzadas entre 1995 y 1999. Analizará el componente metafórico y metonímico encontrado y cómo este afecta la conceptualización de los sentimientos. Describirá las estrategias de traducción empleadas para resolver los problemas de traducción relacionados con las expresiones lingüísticas metafóricas y metonímicas.

La importancia de este trabajo radica en el estudio de un tipo específico de textos al que los estudios cognitivos y traductológicos no han prestado la suficiente atención. Además, da un salto cualitativo en los estudios traductológicos sobre metáfora y metonimia donde no solo se comparan expresiones metafóricas y metonímicas en las dos lenguas, sino que se compararán metáforas y metonimias conceptuales desde el punto de vista descriptivo.

1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cómo se transfieren del inglés al español las metáforas y metonimias conceptuales sobre sentimientos en cuatro textos paralelos de letras de canciones pop?

2. OBJETIVOS

2.1 OBJETIVO GENERAL

Analizar la traducción de metáforas y metonimias conceptuales relacionadas con los sentimientos en cuatro textos paralelos de letras de canciones pop en inglés y español.

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Identificar las metáforas y metonimias conceptuales relacionadas con los sentimientos en los textos de partida y su correspondiente traducción en los textos de llegada.

Establecer la coherencia metafórica y metonímica frente a los aspectos de la conceptualización de los sentimientos en las metáforas y metonimias conceptuales identificadas en los textos de partida y su correspondiente traducción en los textos de llegada.

Determinar las estrategias para traducir metáforas y metonimias conceptuales relacionadas con los sentimientos en cuatro textos paralelos de letras de canciones pop en inglés y español.

3. MARCO TEÓRICO[1]

La traducción de letras de canciones está influida por diferentes variables. Una de ellas es la distancia que existe entre las lenguas. En el caso de este trabajo, donde se analizará la traducción de letras de canciones pop del inglés al español, existe la posibilidad de que la forma como se expresan los conceptos en dichas lenguas sea diferente, puesto que son dos lenguas distintas, ligadas, en principio, a culturas distintas. Sin embargo, Barcelona (citado por Samaniego, 2011, pág. 269) afirma que las lenguas inglesa y española tienen "cosmovisiones fundamentalmente similares" y que los conceptos que comparten determinan en gran medida la traducibilidad de una lengua o otra. Campos y Ortega (2005, pág. 327) también expresan una afirmación similar. Al traducir un texto de una lengua a otra, se debe considerar el grado de cercanía o lejanía entre una sociedad y otra. De lo anterior se deriva la siguiente implicación: la distancia entre las lenguas determina la traducibilidad en cuanto a que la presencia de conceptos similares hará que en la traducción se encuentren conceptos similares.

A partir de la problemática planteada, en el marco teórico se explicarán los conceptos clave para rechazar dicha hipótesis. La hipótesis que se pretende demostrar es: aunque las lenguas comparten cosmovisiones similares, no siempre se comparten conceptos similares en la traducción, en particular, en la traducción de las letras de cuatro canciones. Primero, se expondrán los conceptos relacionados con el género musical abordado, el pop, compuesto por canciones que contienen letras donde se evidencia lo lingüístico. Como en el plano de la lengua y en el hecho traductor se pretende observar si se comparten o no los conceptos sobre sentimientos que vehiculan las metáforas y metonimias conceptuales, se hará una breve revisión de las teorías sobre la metáfora, se expondrá lo que se entiende por metáfora conceptual, metonimia conceptual, la variación intercultural de estos dos fenómenos y el concepto de sentimiento. Además, se tratará la traducibilidad de las letras de las canciones y se revisarán las investigaciones que están relacionadas con este trabajo.

3.1 EL POP, EL ROCK, LA CANCIÓN Y LA LETRA

En el planteamiento del problema de este trabajo se aludió a las canciones pop. La música pop, por ser una categoría tan amplia, se ha definido de diversas formas. Gammond (citado por Shuker, 2002, pág. 225) explica que la abreviación pop, en el sentido musical, surgió en la década de 1950 en los Estados Unidos para referirse genéricamente a los listados de popularidad y al conjunto de productos musicales creados especialmente para el público adolescente de este país. Anteriormente, a mediados del siglo XIX, se empezó a utilizar la palabra 'popular' para referirse a la música que no pertenece a la llamada música clásica. Shuker, al igual que Frith (2001, pág. 94), afirma que esta gran categoría abarca muchos de los géneros que conocemos actualmente, incluyendo la música pop y rock. De esta manera, se ha tomado para este trabajo.

[1] Las citas directas e indirectas del inglés son traducciones al español del autor de este trabajo.

Se considera que el pop nació del rock and roll en los Estados Unidos, con un estilo más rítmico y una armonía vocal más suave que su precursor. De acuerdo con Hill, (citado por Shuker, 2002, pág. 226) el pop comprende un conjunto de valores diferentes al rock: el pop es un género convencional que agrada de forma inmediata y se representa a sí mismo de forma atractiva. Mientras que el rock se considera más profundo, no conformista, autónomo e inteligente. Entre los géneros precursores del rock tenemos el blues, *country and western* y el jazz, especialmente el subgénero *boogie-woogie*.

El pop se caracteriza por ser asequible, tener tonadas pegajosas y utilizar el amor romántico como tema (Shuker, 2002, pág. 226). Adicionalmente, las exigencias y limitaciones de un mercado particular o de una comisión son otros motivos por los que se escriben muchas de las letras (Laing, 2003, pág. 660). De acuerdo con Hennion (1983, págs. 163-164), en la canción pop se narra y se comenta una historia breve, convencional, familiar y fácil de memorizar, que produce ciertos sentimientos en el oyente. La historia se cuenta en pocas palabras, en la que con frecuencia se plantea una oposición respecto a un tema específico como la riqueza, la fuerza, la suerte, el amor, entre otros. Aunque los temas de la canción pop son casi siempre los mismos, la novedad radica en el empleo de mitos, por ejemplo los relacionados con el amor, que se actualizan por medio de la elección de palabras nuevas que generan una perspectiva contemporánea en la canción que se escucha.

En la segunda mitad del siglo XX, donde se ubican las canciones de este trabajo, se destacan dos tendencias claramente identificables en la música pop: el surgimiento de la balada potente, más conocida como *power ballad*, y el protagonismo de las divas del soul. El rock no fue ajeno a esta tendencia e incorporó la balada en el género (Frith, 2001, pág. 100). Históricamente hablando, la canción popular no ha tenido temas distintos al amor en general. Según Frith (pág. 102), la canción pop del siglo XX puede definirse como sentimental y se aplica exclusivamente a los asuntos del corazón. Debido a la presencia de los sentimientos, especialmente del amor, en las letras de canciones pop, se han escogido los sentimientos como objeto de estudio.

Por otra parte, según la *Continuum encyclopedia of popular music of the world* (Middleton, 2003, pág. 642), la canción se caracteriza por la importancia de la vocalización. La voz puede ir acompañada de sonidos no vocales o puede estar sola, interpretada por un solista o un grupo. La canción está compuesta por una melodía usualmente acompañada por un conjunto significativo de palabras que se organizan con frecuencia en verso[2]. Como Laing (2003, pág. 660) explica, las letras siguen generalmente un patrón establecido. Son dos las principales estructuras de la canción: la forma verso-coro y la forma ternaria AAB en la que rima solo el primer verso con el segundo.

La producción de una canción exige la combinación de la letra con la melodía y la voz de quien canta. La escritura de la letra está sujeta al orden en que se componga la letra y la melodía de la canción. Existen casos en que poemas se convierten en letras y el compositor los adapta a la música o viceversa. En otros casos, se escriben letras para tonadas que ya existen. Y en otros casos, las letras se adaptan a la música instrumental (Laing, 2003, pág. 660).

[2] La relación letra-música desde una perspectiva cultural se analiza en Fornäs, 2003.

Según Fornäs (2003, pág. 37), la letra y la música se unen multimodalmente en todos los géneros de las canciones, pero es en la canción popular donde la letra cobra más relevancia. Intentar diferenciarlas de forma unívoca puede ser complicado; sin embargo, no ha habido inconvenientes en separarlas o combinarlas. Es así como la canción se convierte en un género superior que conjuga la letra y la música, que las personas tienden a diferenciar. Por lo tanto, en este trabajo se analizarán metáforas y metonimias únicamente en las letras de las canciones[3], que Fornäs (pág. 47) define, al igual que la poesía, como un género verbal específico que tiene una alta connotación cultural, donde la letra puede parecer un poema, pero con frecuencia parece más un drama.

¿Qué puede justificar que la letra de la canción se analice independientemente de la música? Según Eckstein (2010, págs. 13-14), no se debe olvidar en la historia de la música que en el siglo XIX la cultura musical artística obtenía las letras a partir de la poesía. Mucho antes, la música folclórica del siglo XVIII y XIX se enfocaba en la inmediatez de la transmisión oral de las letras y en la experiencia colectiva, lo que está en contraposición a la cultura escrita y la industrialización en épocas más recientes. Entonces, la letra de una canción se constituye en la otra tradición de la poesía moderna, en la evolución del discurso poético, que no se ha reproducido en libros, sino por medio de otras tecnologías.

Por lo anterior, Eckstein considera que la historia literaria y cultural que excluye a las letras de las canciones de la academia presenta una visión sesgada del arte verbal y la cultura moderna. Además, pretende cambiar el estatus de inferioridad que han tenido las letras de las canciones en los estudios literarios. Aunque este trabajo no pertenece a dichos estudios, el argumento sigue siendo válido pues la letra de una canción puede analizarse independientemente de la música a fin de estudiar cómo aporta sentido a la canción.

Respecto a la letra de las canciones, Laing (2003, pág. 660) afirma que esta es la "característica menos trasnacionalizada de la canción y en la que posiblemente se destaca con mayor intensidad la especificidad cultural". Sin embargo, esto no ha sido obstáculo para expandir el mercado de la música popular por medio de la traducción de canciones, actividad que ha sido próspera. Por ejemplo, en la década de los sesenta, era común exportar éxitos traducidos desde Italia, Francia, Norteamérica y Gran Bretaña[4]. Recientemente, las letras de muchas canciones de Madonna se han traducido al chino y a otras lenguas asiáticas. Otra estrategia ha sido resaltar la naturaleza políglota de la comunicación en la cultura globalizada. Es así como *Brazilian Girls*, por ejemplo, interpretan canciones en varias lenguas para llegar a un amplio público internacional.

Las letras de las canciones han sido objeto de estudio en las ciencias sociales y la musicología. En los trabajos académicos, se ha empleado el análisis de contenido y el análisis del discurso; en musicología, se ha estudiado la música y la letra como un todo (Laing, 2003, pág. 661). El análisis crítico del discurso y la semiótica (Machin, 2010), el análisis multimodal de la metáfora (Zbikowski, 2009) y los estudios sobre música popular (Eckstein, 2010) también se han utilizado para analizar la música, la letra y su relación en

[3] La metáfora multimodal en las canciones apenas empieza a estudiarse. Ver: Forceville, 2009; Zbikowski, 2009.

[4] Vea algunos ejemplos de canciones traducidas entre lenguas europeas y compositores especializados en traducción en Laing, 2003, pág. 191.

las canciones. Para este trabajo, se ha escogido una perspectiva lingüístico-cognitiva, relacionada con la traductología, cuya revisión bibliográfica no encontró un artículo que tuviera como objeto de estudio las letras de las canciones desde estas perspectivas.

Las canciones escogidas para este trabajo se enmarcan en la circulación de productos culturales norteamericanos en el ámbito colombiano. Son canciones cuyas versiones en inglés y español son interpretadas por el mismo grupo o solista. En la tabla 3-1, a continuación, se encuentran los grupos y solistas, junto con las letras de canciones objeto de estudio.

Tabla 3-1: Nombres de las letras de canciones objeto de estudio

Nombre de la canción en inglés	Nombre de la canción en español	Grupo/solista
This ain't a love song	*Como yo nadie te ha amado*	Bon Jovi
On bended knee	*Rendido ante ti*	Boyz II Men
All by myself	*Sola otra vez*	Celine Dion
Un-brake my heart	*Regresa a mí*	Tonny Braxton

Aunque estas canciones pertenecen a géneros musicales que se consideran diferentes por unos, pero que, a su vez, se han ubicado en el mismo género por otros, también se han clasificado dentro del género denominado baladas potentes (*power ballads*), debido a que comparten determinadas características. Son canciones que en la medida en que se desarrollan se hacen más fuertes hasta llegar a un final apasionado. El género balada potente también se asocia con otros géneros de la música popular como el pop, el rock y el rhythm and blues (R&B). Esta diversidad puede parecer extraña ya que el género designaba las baladas interpretadas por grupos de rock y de *heavy metal*. Sin embargo, el término se utiliza también en otros géneros distintos al rock (Metzer, 2012, págs. 438-439).

A diferencia de las baladas, que son un tipo de canciones de tempo lento, con líneas melódicas líricas, armonías ricas que apoyan las líneas, texturas melódicas y de acompañamiento para resaltar las líneas y con la forma básica verso/coro, las baladas potentes empiezan de forma lenta y luego se aceleran. Las líneas permanecen suaves hasta que llegan al clímax mencionado. El punto clave de la balada potente es la intensificación continua. Finalmente, al igual que la balada, la balada potente expresa emociones relacionadas con el amor y la ruptura amorosa; sin embargo, estas emociones pueden desvanecerse en los oyentes, debido a la fuerza musical que posee la canción, y convertirse en entusiasmo.

3.2 BREVE REVISIÓN TEÓRICA SOBRE LA METÁFORA

Los estudios sobre la metáfora tienen una larga tradición en la historia del pensamiento occidental. En la amplia producción intelectual, Aristóteles ha tratado el tema en *La poética* y *La retórica*, donde rompe con la tradición estética que sostiene que la poesía, y, por tanto la metáfora, proviene de la inspiración divina (Mahon, 1999, págs. 78-79). En *La poética*, el estagirita define la metáfora como "[…] el traslado del nombre de una cosa

distinta, o del género a la especie o de la especie al género o de una especie a otra especie o por analogía" (Aristóteles, citado por Kalinowski, 2009, pág. 27). Sin adentrarnos en la obra aristotélica, en la definición se evidencia la traslación de la significación de los nombres, la idea de desviación de lo común para sustituir algo ausente que, sin embargo, está presente en el sistema con carácter de préstamo (págs. 28-29). En *La retórica*, la metáfora se caracteriza como una figura clara, agradable y novedosa; es un recurso expresivo que, por medio de la palabra, confiere al discurso elegancia y expresividad (págs. 30-31). En *La poética*, el mecanismo metáforico puede considerarse una operación de significación; mientras que en *La retórica*, es evidente el uso estilístico que se le da.

En la Roma antigua, la metáfora se mantiene como un recurso estilístico. Quintiliano (pág. 33), reconocido tratadista preocupado por la retórica, afirma que el mecanismo metafórico es aquel donde se da el traslado de una expresión o nombre, de un lugar propio a otro donde no es propio, o es mejor debido al traslado. Hay que destacar que esto se debe a "[…] la necesidad, la significatividad y la propiedad de los términos de la metáfora involucrados" (pág. 33). En cuanto a la creación de una metáfora, se dice que nace de la búsqueda de un recurso expresivo inexistente o de la necesidad de alcanzar mayor expresividad.

La visión aristotélica de la metáfora continúa, incluso, en los siglos XVII y XVIII, en las obras de Vico y Tesauro. Posteriormente, en el siglo XX, los estudios tomaron una visión lógico-formalista, descontextualizada y estática, donde el significado de la metáfora se infiere del significado literal de las palabras. Sin embargo, la corriente cognitiva de la lingüística, denominada lingüística cognitiva, particularmente la semántica cognitiva, ha encontrado inconsistencias en esta visión y se ha explicado el fenómeno a partir de los nuevos hallazgos sobre la categorización en la psicología cognitiva (Cameron, 1999, pág. 9). Más adelante, se expondrá de forma detallada el plantemiento de la lingüística cognitiva, visión que servirá de marco analítico para este trabajo.

Los filósofos del lenguaje se han cuestionado sobre la naturaleza de la metáfora (Arseneault, 2006). Por ejemplo, se han preguntado qué tipo de expresiones lingüísticas son susceptibles del análisis metafórico. Se han planteado definiciones desde un sentido amplio, que abarcan la distinción entre lenguaje metafórico y lenguaje literal; y desde un sentido reducido, donde se considera la metáfora como un tropo.

Entre las teorías semánticas contemporáneas sobre la metáfora, las teorías de la interacción son las que gozan de mayor acogida entre los filósofos del lenguaje (Arseneault, 2006, pág. 448). Por ejemplo, la teoría de I. A. Richards y Max Black consiste en la interacción de dos sistemas o conceptos que se asocian de forma común. Por ejemplo, en *mi amor es una rosa*, *rosa* proyecta un conjunto de connotaciones o creencias comunes sobre *mi amor*, como la fragilidad.

Otra teoría es la de Eve F. Kittay (citada por Arseneault, 2006, pág. 448), donde la proyección interactiva de la metáfora se presenta a partir de la reestructuración de la relaciones que existen de forma análoga entre dos términos. Pensar A en términos de B hace posible la creatividad especial y controvertida de la metáfora, puesto que va más allá de la creación de similitudes existentes para crear nuevas perspectivas del mundo. Por lo tanto, la función de la metáfora consiste en "crear una perspectiva a partir de la cual

logramos una comprensión de lo que se describe metafóricamente" (Arseneault, 2006, pág. 448).

A lo largo de la historia de los estudios metafóricos, Steen (2006, pág. 53) reconoce tres grandes cuestiones sobre la metáfora entre los teóricos. Primero, la naturaleza cognitiva y sistemática que resalta la ubicuidad y la convencionalidad de la metáfora desde el enfoque cognitivo-lingüístico frente al enfoque retórico en el que se considera un mecanismo estilístico. Segundo, los debates que surgen de si la metáfora consiste en sustituir una expresión metafórica por otra que se presume es literal, si la metáfora se da a partir de la comparación de fenómenos que son disímiles, o si la metáfora surge de la interacción entre dos ideas diferentes. Tercero, la diversidad terminológica para el análisis metáforico, donde se presentan distinciones entre dominio origen y dominio meta, vehículo y tenor, foco y marco. Entre estas distinciones, es difícil determinar cuál de ellas prevalecerá.

A partir de los nuevos estudios que consideran la metáfora como un fenómeno cognitivo, Steen (1994, págs. 4-5) identifica dos consecuencias del giro cognitivo en los estudios sobre la metáfora. Primero, ya no se considera como algo desviado o inusual, sino que ha pasado a ser un fenómeno de la cognición humana. Segundo, ya no se considera como un concepto delimitado únicamente por los aportes de la retórica y la poética.

Gibbs (2010) comenta la primera consecuencia del giro cognitivo en los estudios metafóricos, expuesta por Steen anteriormente, a partir de la evidencia encontrada en investigaciones sobre la metáfora. Gibbs afirma que la lingüística cognitiva considera que la metáfora no es únicamente una figura retórica, sino una proyección mental y neural que influye en buena medida en la forma como pensamos, razonamos e imaginamos en la cotidianidad. La evidencia empírica indica que la explicación a la anterior afirmación proviene de las investigaciones realizadas en torno a la evolución del significado de las palabras, la sistematicidad de las expresiones convencionales en y entre lenguas, la formación de metáforas creativas a partir de las convencionales, los estudios sobre polisemia y el comportamiento no verbal.

3.3 LA METÁFORA CONCEPTUAL

El enfoque de interés para este trabajo surge al final de la década del setenta con las publicaciones de Ortony, Honeck y Hoffman, y Lakoff y Johnson, que marcan el inicio del giro cognitivo de los estudios metafóricos. Posteriormente, en el trabajo de Dirven y Paprotté (citados por Steen, 1994, pág. 3), se ha descrito la ubicuidad de la metáfora en los procesos más profundos y generales de la interacción humana con la realidad, que sirve para ayudar a construir un mundo conceptual. Es así como la metáfora ha pasado a ser otro instrumento de la cognición humana.

Sobre la metáfora conceptual, Lakoff y Johnson afirman que "la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosas en términos de otra" (1998, pág. 41). Soriano lo plantea de forma similar cuando afirma que "la metáfora conceptual es un fenómeno de cognición en el que un área semántica o dominio se representa conceptualmente en términos de otro" (2012, pág. 97). Esto apunta a que empleamos un campo conceptual

generalmente concreto o próximo a la experiencia física (dominio fuente) con el fin de estructurar un campo que puede ser más abstracto (dominio meta o destino). Las asociaciones sistemáticas, o proyecciones, que se dan entre elementos de ambos dominios, se denominan correspondencias ontológicas y generan inferencias (correspondencias epistémicas) que surgen a partir de dichas asociaciones (Soriano, 2012, pág. 98).

La representación tipográfica para las metáforas es la versalita. Los dominios meta y origen se unen por el verbo copulativo ser: EL DOMINIO META ES EL DOMINIO ORIGEN. Un ejemplo de metáfora conceptual es EL TIEMPO ES DINERO que se hace visible en expresiones lingüísticas metafóricas en español como *ahorrar tiempo*, *invertir tiempo*, *gastar tiempo*, entre otras. Una expresión lingüística metafórica se diferencia de una metáfora conceptual en que la primera es la manifestación lingüística de la metáfora conceptual que es un esquema abstracto de pensamiento. Un ejemplo de correspondencia ontológica en esta metáfora conceptual es la persona que posee dinero se corresponde con la persona que dispone de tiempo. Un ejemplo de correspondencia epistémica se da entre el conocimiento de que el dinero es valioso y el conocimiento de que el tiempo también es valioso (Soriano, 2012, págs. 97-98).

3.3.1 ¿Cómo surgen las metáforas conceptuales?

Las metáforas expanden sus raíces en la experiencia física y cultural y existen muchas posibilidades en la experiencia que permiten establecer las bases de las metáforas (Lakoff & Johnson, 1998, pág. 55). Asimismo, Soriano expone que la motivación última de la metáfora obedece a la "correlación experiencial o a la percepción/construcción de un parecido" (pág. 101). La base experiencial se debe probablemente a la correlación que se establece por la interacción que se tiene con el entorno. Por ejemplo, EL AFECTO ES CALOR, puede deberse a la asociación que hacemos entre el calor de la madre cuando fuimos bebés y el afecto que ella nos brinda. Muchas expresiones metafóricas lingüísticas del español sobre el afecto están asociadas con la temperatura: *la calidez de la gente, un hombre frío y calculador*. Sin embargo, cuando las escuchamos, no nos generan ninguna extrañeza, puesto que la base experiencial las hace parecer naturales de nuestra lengua.

En la normalidad, no somos conscientes del sistema conceptual que poseemos. Cuando pensamos y actuamos en la cotidianidad, lo hacemos de forma automática de acuerdo con ciertos patrones. Por ejemplo, UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA, es la metáfora conceptual que empleamos para mantener y hablar de una discusión; además, en general, no somos conscientes de que al hablar de una discusión lo hacemos en términos bélicos. Por lo tanto, la relación entre ambos dominios, DISCUSIÓN y GUERRA, es convencional, inconsciente y automática (Lakoff & Johnson, 1998, págs. 40-42).

Por otra parte, la percepción de un parecido entre dos dominios puede ser real y objetivo: *las alas del avión* y las extremidades superiores de las aves. O puede ser percibido: las personas y los sapos no tienen nada en común. En el campo, cuando un sapo croa no lo hace solo: primero croa uno, luego otros y así sucesivamente. Entonces, asociamos el canto de los sapos con una persona que cuenta a otras algo que no debería comunicar.

La metáfora conceptual que se infiere de este caso es LAS PERSONAS SON ANIMALES y puede rastrearse en otras expresiones lingüísticas metafóricas del español.

Además, la existencia de metáforas conceptuales puede generar nuevas metáforas conceptuales que pueden surgir por combinación (EL CUERPO ES UN CONTENEDOR + LAS EMOCIONES SON OBJETOS/SUSTANCIAS = LA IRA ES UN OBJETO/SUSTANCIA EN EL CUERPO, *la ira que llevaba por dentro*) o por especialización (LAS EMOCIONES SON OBJETOS/SUSTANCIAS > LA IRA ES UN FLUIDO*, la ira se desborda / se filtra / inunda / se canaliza*).

El pensamiento metonímico también puede crear nuevas metáforas conceptuales. Este fenómeno se produce especialmente cuando dos dominios tienen la misma base experiencial. Soriano lo ejemplifica con los dominios MÁS (AUMENTO DE CANTIDAD) y ARRIBA (POSICIÓN), que están correlacionados en la experiencia diaria cuando aumentamos la cantidad de agua en una jarra y aquella incrementa la altura que alcanza en esta. Como la cantidad y la posición del líquido suceden simultáneamente, (base experiencial) es válido suponer que ambos dominios corresponden a la misma representación conceptual. Por lo tanto, cuando se utiliza el dominio ARRIBA, se puede activar metonímicamente CANTIDAD (*¿Qué cantidad hay? Está hasta arriba = hay mucha, está llena*). Luego, la relación pasa a ser metafórica en el momento en que ambos dominios se elaboran y se representan independientemente.

Por último, la cultura influye en el tipo de metáforas que una comunidad utiliza, es decir, estas representaciones ocurren en el marco de una cultura (Soriano, 2012, págs. 101-102). Más adelante se tratará este tema de vital importancia para este trabajo, que pretende comparar las metáforas y metonimias a partir de productos culturales comunes como la letra de canciones en inglés y español.

3.3.2 Principales características de la metáfora conceptual

Según Soriano (2012, págs. 102-108), son cinco las características más importantes de la metáfora conceptual, que se explicarán brevemente a continuación. Primero, la metáfora conceptual proyecta lo abstracto en términos de lo concreto y de la corporeización. Esto significa que el entorno en que habitamos y el cuerpo con el que interactuamos en el mundo circundante determinan la aparición de las metáforas conceptuales. Segundo, puesto que no son fenómenos aislados, existen metáforas más generales que estructuran jerárquicamente a otras que heredan dicha estructura. Lakoff y Johnson (1998, pág. 43) proponen en el estudio de la naturaleza de los conceptos metafóricos analizar las expresiones lingüísticas metafóricas, ya que están enlazadas con conceptos que se organizan sistemáticamente.

Según los autores mencionados, en el ejemplo de la metáfora conceptual EL TIEMPO ES DINERO, la sistematicidad del concepto metafórico obedece a que en parte conceptualizamos el tiempo en términos de dinero, lo que influye sistemáticamente en la forma que toma el tiempo en las expresiones que utilizamos para referirnos a él. En la cultura occidental, el tiempo se entiende y se vive como un objeto que se puede gastar, desperdiciar, calcular, invertir o ahorrar. De la cantidad de expresiones de nuestra lengua

que utilizamos para referirnos al tiempo, unas se refieren al dinero como *costar* y *ahorrar*, otras al recurso limitado como *agotar* o *aprovechar*, otras a cosas valiosas como *agradecer* (Lakoff & Johnson, 1998, págs. 43-45).

¿Cómo se estructura dicha sistematicidad? Según estos autores, se escoge el concepto metafórico más básico para caracterizar todo el sistema. Luego, se establecen relaciones de subcategorización para establecer vínculos entre los conceptos metafóricos: "que EL TIEMPO ES DINERO implica que EL TIEMPO ES UN RECURSO LIMITADO, lo cual a su vez implica que EL TIEMPO ES UNA COSA VALIOSA" (Lakoff & Johnson, 1998, pág. 45). Estas implicaciones metafóricas caracterizan el sistema de conceptos metafóricos que se define a partir del concepto más específico: EL TIEMPO ES DINERO.

Retomemos las características de las metáforas conceptuales. Tenemos la tercera que se manifiesta en la parcialidad de las proyecciones entre el dominio origen y el dominio meta, es decir, que nunca son completas (hipótesis de la invariabilidad; Soriano, 2012, págs. 104-105). Si fueran totales, un concepto sería el otro. Lakoff y Turner, citados por Evans y Green (2006, págs. 301-302), muestran que MUERTE es un concepto que se ha personificado de múltiples formas. Las características humanas que se asocian a dicho concepto son solo algunas, por ejemplo, la MUERTE puede devorar, cegar o destruir. Sin embargo, este concepto no se proyecta a la enseñanza o a la acción de llenar la tina con agua. En consecuencia, se preserva la estructura del dominio origen por medio de la coherencia de las proyecciones hacia el dominio meta.

Esta parcialidad en las proyecciones se explica mediante la teoría de la selección de propiedades: solo algunas de las propiedades prototípicas del dominio fuente, las que más se destacan, se proyectan en el dominio meta. El foco del significado también explica la parcialidad, puesto que el foco del dominio fuente es la parte más relevante del significado. Por ejemplo, VISIÓN es el sentido que más utilizamos para conocer el mundo y es este el aspecto que más se destaca del dominio. Aparte de otros aspectos no centrales del dominio, como los órganos de los sentidos, ciertos tipos de visión se asocian a actividades cognitivas como analizar, comprender y pensar lógicamente. Es así como el foco del significado en VISIÓN está relacionado con distintos tipos de actividad cognitiva.

Adicionalmente, un dominio fuente puede proyectarse hacia varios dominios meta (la multiplicidad). VER, dominio fuente, puede proyectarse hacia COMPRENDER (no ver el problema), SABER (*ver lo que ha ocurrido*), ANALIZAR (*mirar con más detalle*). Lo contrario también puede ocurrir: un dominio meta puede estructurarse por varios dominios fuente. Este es el caso de TIEMPO que puede conceptualizarse en términos de DINERO y ESPACIO (*tener un margen de tiempo*).

La cuarta característica se refiere al principio de la unidireccionalidad (Soriano, 2012, págs. 105-107). Este sugiere que el dominio fuente se proyecta al dominio meta, pero no de forma contraria. Esta afirmación no está exenta de críticas. Este principio muestra un proceso de representación que no es dinámico, puesto que en el proceso de comprensión de la metáfora conceptual existe la posibilidad de que ambos dominios se influyan mutuamente, y que la imagen mental que surge integre diversos elementos tanto de los dominios como del contexto a la hora de recrear el significado del emisor. La psicolingüística agrega otra crítica al principio de la unidireccionalidad: en la mente se

pueden activar automáticamente ambos dominios debido al fuerte vínculo que los une en la experiencia.

La quinta característica se refiere al modo inconsciente y automático en que se realizan las metáforas conceptuales (Soriano, 2012, págs. 107-108). La evidencia empírica ha demostrado que no todas las metáforas conceptuales son inconscientes y automáticas, excepto las metáforas primarias o correlacionales. Ahora bien, los resultados de las investigaciones del resto de tipos de metáforas conceptuales no arrojan los mismos resultados, debido a que la activación de estas metáforas depende de diversos factores como el tipo de actividad, la convencionalidad de la expresión y el contexto.

3.3.3 Tipología de la metáfora conceptual

A continuación se plantearán las principales distinciones tipológicas en la tabla 3-2 de clasificación de metáforas y se explicarán los criterios de clasificación según Soriano (págs. 108-113). Debe hacerse la salvedad de que la clasificación no es rígida, puede estar sujeta a futuras precisiones; incluso, una metáfora conceptual pueden ajustarse a varios criterios (por ejemplo, EL TIEMPO ES DINERO puede clasificarse como de varias correspondencias, convencional, regular o estructural).

Tabla 3-2: Principales distinciones tipológicas de la metáfora conceptual (adaptado de Soriano, 2012, pág. 112)

Criterio	Tipo	Ejemplo
Estructura	De una correspondencia	LAS PERSONAS VELOCES SON GACELAS
	De varias correspondencias	EL TIEMPO ES DINERO
Motivación	Correlacional	EL AFECTO ES CALOR
	De similitud	LAS PERSONAS SON ANIMALES
Complejidad	Primaria	EL CUERPO ES UN CONTENEDOR
	Compuesta	LA IRA ES UN FUEGO CALIENTE EN UN CONTENEDOR
Convencionalización	Convencional	LA IRA ES UN FUEGO
	Creativa	LA IRA ES UNA ADICCIÓN
Función	Estructural	UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA
	Ontológica	LA MENTE ES UN OBJETO FRÁGIL
	Orientacional	UN ESTATUS ELEVADO ES ARRIBA
Naturaleza del dominio fuente	Regular	EL TIEMPO ES DINERO
	Imago-esquemática	ARGUMENTAR ES UN CAMINO
	De imagen	LA LUNA ES UN GLOBO
Generalidad	De nivel genérico	LOS EVENTOS SON ACCIONES
	De nivel específico	LA VIDA ES UN VIAJE

En el primer criterio, estructura, se dan proyecciones metafóricas de una o varias correspondencias. En el primer tipo, solo se proyecta un rasgo con las correspondencias

ontológicas básicas del dominio fuente. En el caso de *Andrés es una gacela*, el objetivo de la proyección es resaltar una parte del dominio meta, la rapidez con que se realiza la acción de correr, por medio de una característica importante y esencial del dominio fuente que considera las gacelas como veloces. Mientras que en las proyecciones de varias correspondencias, el dominio fuente proyecta un conjunto de correspondencias ontológicas y epistémicas que van a estructurar el dominio meta de forma más compleja y van a ampliar las inferencias, como en EL TIEMPO ES DINERO. Esta metáfora conceptual permite manejar el dominio tiempo como algo que puede gastarse, desperdiciarse y calcularse. Por ende, EL TIEMPO ES DINERO, así como EL TIEMPO ES UN RECURSO LIMITADO y EL TIEMPO ES UN RECURSO VALIOSO, permiten construir todo un sistema metafórico sobre el tiempo (Lakoff & Johnson, 1998, pág. 45).

El segundo criterio, la motivación, que se explicó en el apartado 3.3.1, se subdivide en metáforas conceptuales de tipo correlacional y de similitud. El tercer criterio, el de complejidad, se divide en metáforas primarias y compuestas. Las metáforas primarias son idénticas a las correlacionales, porque son indivisibles debido a la correlación experiencial de los dominios; mientras que las compuestas pueden dividirse en metáforas más sencillas (LA IRA ES UN FLUIDO CALIENTE EN UN CONTENEDOR puede descomponerse en LAS EMOCIONES SON SUSTANCIAS, EL CUERPO ES UN CONTENEDOR y LA INTENSIDAD ES CALOR).

Kövecses (citado por Soriano, 2012, págs. 110-113) propone los cuatro criterios tipológicos restantes. El criterio de convencionalización distingue entre metáforas creativas y convencionales. Este lingüista (2010, pág. 49) afirma que las primeras se caracterizan por la creación de nuevas implicaciones entre los dominios y su claridad es menor que las convencionales.

El criterio de función presenta tres tipos: las metáforas estructurales se dan cuando una parte de una red conceptual caracteriza parcialmente otro concepto. Este es el caso de UNA DISCUSIÓN ES UNA GUERRA, donde las expresiones lingüísticas metafóricas *atacar una posición*, *ganar terreno* o *argumento indefendible*, nos permiten hablar sobre los aspectos bélicos de una discusión por medio de la abundante estructura conceptual que se importa del dominio fuente, GUERRA (Lakoff & Johnson, 1998, pág. 43).

Las metáforas ontológicas se presentan cuando queremos tratar de manera racional acontecimientos, actividades, emociones e ideas como entes físicos e independientes, con características intrínsecas y manipulables. Por ejemplo, a MENTE le podemos dar características de OBJETO FRÁGIL cuando queremos enfocarnos en este aspecto específico de la experiencia mental como en *su ego es muy 'frágil'*, *hay que 'manejarlo con cuidado' desde la muerte de su mujer* (Lakoff & Johnson, 1998, pág. 66).

Las metáforas orientacionales tienen que ver con la orientación espacial, de tal forma que se organiza un sistema global de conceptos con relación a otro: arriba-abajo, dentro-fuera, delante-detrás, profundo-superficial, central-periférico (Lakoff & Johnson, 1998, pág. 50). El concepto recibe una orientación espacial, por ejemplo, UN ESTATUS ELEVADO ES ARRIBA; UN ESTATUS BAJO ES ABAJO. Éstas generan expresiones lingüísticas como *barrio* sub*normal*, *ha ascendido en el escalafón*, entre otras.

En el criterio naturaleza del dominio fuente, aparecen las metáforas imago-esquemáticas y las de imagen. Las primeras contienen un esquema de imagen. Un esquema de imagen

es una estructura que se configura a partir de las experiencias físicas en las que observamos, por ejemplo, el desplazamiento de los objetos en el espacio. Todas estas experiencias de desplazamiento comparten un núcleo común que se representa en un esquema abstracto conformado por tres elementos: un punto de origen, una trayectoria y un punto de destino (Valenzuela, Ibarretxe-Antuñano, & Hilferty, 2012, pág. 46). A partir de este esquema de imagen ORIGEN, CAMINO, DESTINO, podemos hablar de los razonamientos lógicos en ARGUMENTAR ES UN CAMINO: *partimos de una premisa*, *llegamos a una conclusión*, entre otras.

Las metáforas de imagen capturan un parecido físico entre un dominio que proyecta una imagen sobre otro (Soriano, 2012, pág. 111; Kövecses, 2010, pág. 57). Por ejemplo, en *cintura de avispa*, asociamos una de las partes más delgadas del cuerpo de la avispa, la cintura o peciolo que divide el tórax del abdomen, con la cintura de la mujer.

En el último grupo, tenemos metáforas que pueden clasificarse a partir del grado de generalidad en metáforas de nivel genérico y metáforas de nivel específico (Lakoff & Turner, 1989, págs. 80-81). Las primeras no son lo suficientemente específicas en cuanto a que no tienen dominios origen y meta específicos y sus proyecciones no están dadas por una lista específica de entidades, como en LOS EVENTOS SON ACCIONES. Mientras que las segundas sí cumplen las condiciones mencionadas, como en LA VIDA ES UN VIAJE. Aquí se observa como VIDA mantiene las características generales de EVENTOS, pero contiene detalles más específicos en el concepto. De forma análoga, se observa este fenómeno entre ACCIONES y VIAJE.

3.3.4 ¿Cuáles son las funciones comunicativas de las expresiones lingüísticas metafóricas?

De acuerdo con Gibbs (1999, págs. 124-125), la primera función de las expresiones lingüísticas metafóricas permite a las personas expresar ideas que no se pueden expresar de forma literal (hipótesis de la inexpresabilidad). La segunda función se refiere a que las expresiones lingüísticas metafóricas con pocas palabras pueden expresar muchos significados (hipótesis de la compactibilidad). Tercero, las expresiones lingüísticas metafóricas ayudan a capturar la intensidad y fuerza de la experiencia de las personas. Las funciones comunicativas sugieren que son vitales para las conversaciones cotidianas.

3.4 LA METONIMIA CONCEPTUAL

Al igual que la metáfora, la metonimia también se ha estudiado en la retórica y en la semántica. En la *Rhetorica ad Herennium*, escrita antes del año 82 d. C., aparece la primera definición de metonimia: "*denominatio* [metonimia] es un tropo que se expresa a partir de cosas cercanas o inmediatas y por el que podemos comprender una cosa que no se denomina por su propia palabra" (Koch, citado por Nerlich, 2006, pág. 109). El ejemplo clásico que propone este autor es *the pen is mightier than the sword*, donde un texto escrito (*pen*) es más poderoso que una estocada (*sword*).

A diferencia de los estudios sobre metáfora, los estudios sobre metonimia han tenido un desarrollo más lento en cuanto a la calidad y cantidad (Ruiz de Mendoza Ibáñez, 1999, pág. 3). Desde hace dos décadas, la lingüística cognitiva la ha incluido como un fenómeno lingüístico y cognitivo que, como la metáfora, se manifiesta en el léxico y en la gramática. Las investigaciones más recientes sobre metonimia han tomado su cuerpo teórico a partir de la retórica, las psicologías asociacionista y gestáltica, la lingüística saussureana y el enfoque interactivo de la metáfora (Nerlich, 2006, págs. 109-110).

Para la semántica cognitiva, la metonimia conceptual es una operación o mecanismo mental, que se manifiesta en la expresión de diversas formas, como el lenguaje humano oral y escrito, en las imágenes, en el arte, entre otras. Sin embargo, existen diversos debates entre los lingüistas cognitivos sobre su naturaleza. Nerlich (págs. 110-111) identifica dos visiones en la lingüística cognitiva: la metonimia como un fenómeno referencial y/o pragmático y la metonimia como un fenómeno conceptual y cognitivo. No obstante, este trabajo considera la metonimia como un fenómeno cognitivo amplio capaz de abarcar las dos posiciones en la definición. Una definición amplia recoge los aportes de diversos teóricos:

> La metonimia es la proyección asimétrica de un dominio conceptual llamado "fuente", sobre otro dominio conceptual llamado "meta", situados ambos dentro del mismo dominio conceptual funcional y conectados por una función pragmática. El resultado de la proyección es la activación mental de la meta (Barcelona, 2012, pág. 126).

Barcelona (2012, pág. 127) entiende por dominio conceptual funcional una equivalencia con el concepto de modelo cognitivo idealizado (MCI), que categoriza rápidamente el mundo y que con frecuencia comprende el conocimiento cultural (Valenzuela, Ibarretxe-Antuñano, & Hilferty, 2012, pág. 57). Por función pragmática, Barcelona entiende una conexión fuerte y automática entre dos roles de un mismo modelo cognitivo idealizado como la que existe en la proyección metonímica entre autor y obra, por ejemplo, *un Chagall* por *un cuadro de Marc Chagall.*

Asimismo, Radden y Köveces (1999, págs. 17-21) exponen tres supuestos similares sobre la perspectiva cognitiva: la metonimia como un fenómeno conceptual, la metonimia como un proceso cognitivo y la metonimia como un proceso que funciona con los modelos cognitivos idealizados (MCI). Primero, como fenómeno conceptual, la metonimia, al igual que la metáfora, es una forma de pensamiento que ocurre en la cotidianidad, basada en la experiencia y obedece a principios sistemáticos y estructurados del pensamiento y de las acciones. La metonimia conceptual también se manifiesta en la estructura de las categorías cuando un miembro de una categoría representa toda la categoría mediante el efecto prototípico. El uso de las expresiones metonímicas en la lengua es el reflejo de metonimias conceptuales generales que están motivadas por principios cognitivos específicos. Segundo, la metonimia como proceso cognitivo se da cuando se accede mentalmente a una entidad por medio de otra entidad. Tercero, el funcionamiento de la metonimia, por medio de un modelo cognitivo idealizado, se da en términos de la contigüidad en tanto que el conjunto de asociaciones conceptuales que se producen comúnmente con una expresión lingüística explica la contigüidad metonímica en el marco de los modelos cognitivos idealizados. Los MCI incluyen el conocimiento enciclopédico y los modelos culturales. Son "teorías" sencillas sobre el mundo que se emplean para categorizar el entorno por medio del conocimiento cultural adquirido.

Existen evidencias sobre el carácter metonímico del pensamiento y del razonamiento. La fuente de evidencias más importante es el análisis sistemático de expresiones metonímicas que dependen de asociaciones culturales convencionales, lo que refleja el principio general de que una cosa puede asociarse a otra de forma convencional (Gibbs, 1999, pág. 324). Los siguientes ejemplos muestran un par de modelos metonímicos que se han identificado en nuestro sistema conceptual: PARTE CORPORAL y PERSONA (*Patricia es la mano derecha de Alejandro*, *solo ve por los ojos de Camila*) y OBJETO y ORIGEN (*compré un parmesano muy barato*, *no me gustan los habanos*).

El carácter metonímico del pensamiento cotidiano encuentra gran parte de la evidencia en las fuentes indirectas que no han mostrado de forma explícita la forma como opera la metonimia en el lenguaje y el pensamiento. Sin embargo, los hallazgos en investigaciones sobre categorización, toma de decisiones, procesamiento lingüístico, gestos, entre otros, apoyan la ubicuidad de la metonimia en el pensamiento cotidiano (Gibbs, 1999, pág. 333).

Las investigaciones psicolingüísticas sugieren que la recuperación de la referencia correcta en las metonimias puede verse influida por la convencionalidad de los términos figurativos. También es importante destacar que la comprensión de las expresiones metonímicas puede depender de la recuperación de modelos metonímicos establecidos en el pensamiento. La ubicuidad de dichos modelos en el pensamiento brinda parte de la motivación de por qué los hablantes de una lengua utilizan con tanta frecuencia la metáfora y la metonimia y por qué los receptores comprenden tan rápido los significados de dichas expresiones (Gibbs, 1999, págs. 344-345).

3.4.1 Principios cognitivos y comunicativos de la metonimia conceptual

Según Radden y Kövecses (1999, págs. 44-52), son tres los principios cognitivos que gobiernan la elección de los dominios metonímicos conceptuales: la experiencia humana, la selectividad perceptual y la preferencia cultural. La experiencia humana se refiere a una visión antropocéntrica y a la interacción con el mundo; es decir, que lo humano se privilegia sobre lo no humano; se prefiere una perspectiva subjetiva de las cosas a una perspectiva objetiva; los objetos concretos sobresalen más que las entidades abstractas; se prefieren las cosas con que se interactúa a las cosas con que no se interactúa; y las cosas funcionales son más relevantes que aquellas que no son funcionales.

La selectividad perceptual tiene que ver con la forma cómo los seres humanos se relacionan con el mundo, ya que el sistema perceptual se adapta a las cosas que nos rodean, cosas grandes, que forman un todo, que tienen límites claros y son ejemplares específicos. Finalmente, las preferencias culturales están determinadas por la elección de un miembro de una categoría respecto a las dimensiones de lo estereotípico, lo ideal, lo típico, lo central, lo extremo, lo básico, lo importante, lo común y lo raro.

Por otra parte, Radden y Kövecses (1999) mencionan dos principios que determinan la selección de una metonimia: el principio de la claridad y el principio de la relevancia. El principio de la claridad se refiere a que el hablante debe evitar la oscuridad del significado. Recordemos que las expresiones metonímicas debido a su convencionalidad no tardan en procesarse en la recepción. El principio de la relevancia subraya la relevancia situacional y contextual de una metonimia.

Finalmente, estos teóricos afirman que la importancia de los principios expuestos anteriormente radica en el hecho de que nos ayudan a comprender la selección de ciertos dominios fuente para acceder a los dominios meta y la convencionalización de tales proyecciones en la lengua. Es por esto que los principios que se aplican en una metonimia conceptual pueden ser varios y no uno solamente.

3.4.2 Tipología de la metonimia conceptual

La tabla 3-3 muestra los principales tipos de metonimia identificados por los teóricos (Barcelona, 2012, págs. 130-134):

Tabla 3-3: Tipología de la metonimia conceptual

Criterio de clasificación	Tipos de metonimia
Función pragmática	UBICACIÓN y UBICADO
	SUBEVENTO y EVENTO COMPLEJO
	PROPIEDAD SALIENTE y ENTIDAD
	PRODUCTOR y PRODUCTO
	UNIDAD GEOGRÁFICA y PARTE SALIENTE
	PARTE CORPORAL y PERSONA
	CAUSA y EFECTO
	COMPAÑÍA y EMPLEADO
	ENTIDAD y PARTE RELEVANTE
	CONTROLADOR y CONTROLADO
	RECIPIENTE y CONTENIDO
	OBJETO y MATERIAL
	CONDICIÓN y RESULTADO
	OBJETO y ORIGEN
	POSEEDOR y POSEÍDO
	ACCIÓN, EVENTO o PROCESO y SUS ELEMENTOS
	CATEGORÍA y MIEMBRO
	PRENDA DE VESTIR y PERSONA
	POTENCIALIDAD y ACTUALIDAD
Generalidad o grado de abstracción (se combina con la clasificación anterior)	PARTE POR TODO
	TODO POR PARTE
	PARTE POR PARTE
Fortaleza de la conexión metonímica	Fuertes
	Débiles
Grado de prototipicidad	Mayor grado de prototipicidad
	Menor grado de prototipicidad

En el criterio de función pragmática se identifican 19 tipos de metonimia:

- UBICACIÓN y UBICADO, como en ‘Casa de Nariño’ y ‘Gobierno colombiano’, en la oración *la Casa de Nariño ha emitido un comunicado sobre el proceso de paz*.

- SUBEVENTO y EVENTO COMPLEJO, en la oración *la corrección de estilo quedó bien hecha*, donde 'corrección de estilo' se proyecta al acto complejo de leer y releer un texto para encontrar errores de diversa índole.
- PROPIEDAD SALIENTE y ENTIDAD, como en 'ternura' y 'bebé tierno', en la oración *el bebé es una ternura*.
- PRODUCTOR y PRODUCTO, como en 'Fernando Botero' y 'un cuadro de Botero', en la oración *tiene un Botero en la sala de su casa.*
- UNIDAD GEOGRÁFICA y PARTE SALIENTE, como en 'la Costa' y 'la Costa Atlántica', en la oración *es de la costa*.
- PARTE CORPORAL y PERSONA, en 'lengua' y 'persona que habla de más', en la oración *¡Julián tiene una lengua de aquí a Miami!*,
- CAUSA y EFECTO, como en 'abrir las puertas del estadio' y 'dejar entrar a la gente', en la oración *abrirán las puertas del estadio a las 4 p. m. para el concierto de la noche.*
- COMPAÑÍA y EMPLEADO, como en 'ETB' y un 'vendedor de ETB', en la oración *ETB ofrece combos en tarifas bajas*.
- ENTIDAD y PARTE RELEVANTE, como en 'cama' y 'cobijas', en la oración *hay que tender la cama todos los días.*
- CONTROLADOR y CONTROLADO, en *Ozawa dio un concierto increíble anoche*. 'Ozawa', apellido del director de la Orquesta Sinfónica de Boston, representa a 'la orquesta' (Kövecses, citado por Peirsman & Geeraerts, 2006, pág. 297).
- RECIPIENTE y CONTENIDO, como en 'plato' y 'sopa', en la oración *me comí todo el plato.*
- OBJETO y MATERIAL, como en 'plástico y 'tarjeta de crédito', en la oración *acérquese a la oficina para que le entreguen el plástico.*
- CONDICIÓN y RESULTADO, como en 'llevar la encomienda' y 'enviar una encomienda', en la oración *llevé la encomienda a Servientrega.*
- OBJETO y ORIGEN, como en 'bocadillo' y 'veleño', en la oración *los veleños son el postre preferido de la abuela*.
- POSEEDOR y POSEÍDO, como en 'donde preparan las hamburguesas' y 'las hamburguesas', en la oración *Camila vive al lado de las hamburguesas.*
- ACCIÓN, EVENTO o PROCESO y SUS ELEMENTOS, como en 'llamar por celular' y 'minutos', en la oración *¿Tienes minutos para contactar a Carolina?*
- CATEGORÍA y MIEMBRO, en 'ropa' y 'prenda de vestir', en la oración *voy a comprar ropa.*
- PRENDA DE VESTIR y PERSONA, en 'cascos azules' y 'soldados', en la oración *llegaron los cascos azules al sur del Líbano*.
- POTENCIALIDAD y ACTUALIDAD, en la oración *pudo terminar la tesis*, la habilidad de la persona de hacer una tesis que no está ligada al tiempo representa una situación en la que se superó la prueba académica: 'terminó la tesis' (Peirsman & Geeraerts, 2006, pág. 291).

El criterio generalidad o grado de abstracción suele incluir los tipos de metonimia identificados en el criterio función pragmática, es decir, se podrían clasificar las metonimias descritas anteriormente con los criterios más abstractos de parte por todo, todo por parte y parte por parte. El criterio fortaleza de la conexión metonímica incluye aquellas que pueden ser más o menos fuertes o débiles. Esto depende de la cantidad de eslabones conceptuales que separen el dominio fuente del dominio meta. En otras palabras, depende del grado de convencionalización de la metonimia. Entre menos convencional sea, más tiempo tardará en comprenderse, y viceversa.

En el último criterio se utiliza el concepto de la prototipicidad para clasificar las metonimias conceptuales. De forma sencilla, un prototipo es el ejemplar que más se destaca en una categoría porque posee más atributos comunes a los otros miembros de dicha categoría. Además, se destaca porque es el más característico y el que más sobresale de una categoría (Valenzuela, Ibarretxe-Antuñano, & Hilferty, 2012, pág. 56). Por ejemplo, si pensamos en la categoría BOLA es muy probable que se piense inmediatamente en aquellas que nos son familiares porque en los deportes que se utilizan, como el fútbol o el baloncesto, se practican en el entorno. Como son bolas hechas de un material flexible y esféricas, las que sean similares, se reconocerán como tal. Estas se ubicarían en el centro de la categoría; mientras que bolas como las canicas se ubicarían en un grado medio de prototipicidad porque no tienen un tamaño similar a las anteriores o porque son de un material diferente. Las bolas de rugby estarían más alejadas del centro de la categoría porque se salen de la forma común de las bolas ubicadas en el centro de la categoría o porque posiblemente se ha tenido poco contacto con ellas, ya que este deporte no se practica comúnmente en nuestro entorno.

Una de las propuestas de clasificación de las metonimias según el grado de prototipicidad es la presentada por Peirsman y Geeraerts. Según Barcelona (págs. 133-134), quien cita a estos autores, los dominios espacial y material son característicos de las metonimias más prototípicas. En este grupo se destacan las metonimias que "se refieren a situaciones en las que confluyen el nivel máximo de los dos continuos de contigüidad entre dos entidades físicas que proponen estos autores: el de fortaleza de contacto y el de delimitación" (2012, pág. 133). El nivel máximo se da en la relación física de las metonimias parte-todo (persona-cerebro) y se debilita cuando disminuye el grado de delimitación de la fuente, por ejemplo, en *había mucho visón en la fiesta*, al tratarse de los abrigos de visón. Entonces el visón constituye una sustancia inabarcable, no delimitada. Cuando la contigüidad se da por el contenido en el dominio espacial-material, el grado de prototipicidad es menor, como en *me bebí un vaso* (VASO POR CONTENIDO LÍQUIDO). El grado de prototipicidad es incluso menor cuando la continuidad se da por contacto (UBICACIÓN Y UBICADO), y mucho menor cuando se presenta la adyacencia. Para estos autores, las metonimias más prototípicas son las que se presentan en los dominios espacial y material, siguen las que operan en el dominio temporal, luego siguen las que operan en el dominio de las acciones, eventos y procesos, y, finalmente, las que se presentan en el dominio de los grupos y colecciones de entidades.

3.5 LA INTERACCIÓN ENTRE METÁFORA CONCEPTUAL Y METONIMIA CONCEPTUAL

Existen casos en que no se puede distinguir con certeza si una expresión lingüística es metafórica o metonímica. En ocasiones, la expresión lingüística puede ser tanto metafórica como metonímica. Kövecses (2010, pág. 188) explica este fenómeno con un ejemplo tomado de la lengua inglesa. Uno de los significados no literales de la expresión *to be close-lipped* es 'estar en silencio'. Este es metonímico, debido al hecho de que tener los labios cerrados se entiende por 'estar en silencio'. Por otra parte, el calificativo *closed-lipped* puede ser metafórico para describir a una persona habladora que cuenta de forma imprudente cosas que debería callar. Ya que el significado metonímico se destaca por encima del significado metafórico, este caso se denomina metáfora derivada de una

metonimia. En otro caso, se puede encontrar una metonimia dentro de una metáfora como en la expresión inglesa *to bite one's tongue off,* en la que 'lengua' significa 'habla'; sin embargo, la expresión completa significa 'abstenerse de hablar' (Deignan, 2005, pág. 76). Esto se produce a nivel textual.

A nivel conceptual, la metáfora y la metonimia también interactúan (Barcelona, 2000, págs. 10-11). La motivación metafórica de la metonimia conceptual se evidencia al momento de interpretar metonímicamente una expresión lingüística en la que se presenta de forma simultánea una proyección metafórica. Por ejemplo, en la oración inglesa, *she caught the minister's ear and persuaded him to accept her plan*, la metáfora conceptual es LA ATENCIÓN ES UNA ENTIDAD FÍSICA. Simultáneamente se presenta la metonimia conceptual PARTE CORPORAL y FUNCIÓN, que de forma más específica sería OÍDO y ATENCIÓN.

3.6 METÁFORA CONCEPTUAL, METONIMIA CONCEPTUAL Y LA VARIACIÓN INTERCULTURAL

Aunque existe un debate sobre la relación entre la metáfora, la comprensión y la cultura (Gibbs, 1999, págs. 197-206; Quinn, s.f.; Yuanqiong, 2009), en este trabajo se asume que las metáforas y metonimias conceptuales surgen de una base experiencial y de la relación que los hablantes de una lengua establecen con el entorno social. Es en este sentido que la cultura interviene en la formación de dichos fenómenos cognitivos que se organizan en el conocimiento como modelos cognitivos idealizados. Por lo tanto, los lingüistas cognitivos otorgan un rol determinante a la cultura en la formación de metáforas y metonimias conceptuales, lo que se ve reflejado en la literatura consultada.

Existen diversas posibilidades de variación cultural para las metáforas y metonimias conceptuales. Kövecses (2010, pág. 215) asevera que las metáforas y metonimias pueden ser universales o pueden variar culturalmente, es decir, entre culturas o dentro de una misma cultura. La variación intercultural en la conceptualización metafórica o metonímica del ámbito meta puede darse según las siguientes posibilidades:

> "1) Variación en la diversidad de las metáforas y metonimias conceptuales para un dominio meta específico. 2) Variación en las elaboraciones particulares de las metáforas y metonimias conceptuales para un dominio meta específico. 3) Variación en el énfasis de la metáfora versus la metonimia, asociada a un dominio meta específico, o viceversa" (Kövecses, 2010, pág. 215).

Estas posibilidades se presentan cuando, entre lenguas, se comparan metáforas y metonimias relacionadas con campos semánticos específicos, aislados de la noción textual; mientras que en la comparación de texto origen y texto meta en la traducción de textos las posibilidades pueden ser otras, como se explicará en el apartado sobre la traducibilidad de la letra de la canción[5].

[5] La traducción lingüística y la traducción dinámica y sus vertientes, como la traducción funcional, se basan en concepciones distintas de la equivalencia traductora. Para profundizar en esta discusión, vea Hurtado, 2001, págs. 203-223.

Respecto a la universalidad de las metáforas, Lakoff y Johnson (1998, pág. 62) afirman que las orientaciones espaciales principales que configuran algunas metáforas (arriba-abajo, dentro-fuera, centro-periferia, entre otras) parecen estar presentes en todas las culturas; lo que cambia es la forma como se orientan los conceptos y la importancia que se da a las orientaciones. Además, agregan que la conceptualización metafórica de un área semántica está atada a una cultura y que pueden existir otras culturas en que dicha área semántica se conceptualice de manera diferente.

En el caso de la traducción, donde se transfiere el texto de una cultura a otra, estas variaciones en la conceptualización se vuelven problemáticas, puesto que tendrán implicaciones en la interpretación del texto de partida y en la escritura del texto de llegada. Según Kurth (citado por Samaniego, 2011, pág. 268), la interpretación que un traductor hace de un texto no se hace necesariamente en la lengua de partida; por lo tanto, las asociaciones pueden realizarse en la lengua de llegada y, en consecuencia, pueden ser distintas a las que se realizan en la lengua de partida. Desde la perspectiva de la lingüística cognitiva, Schäffner (2004, pág. 1258) afirma que la traducibilidad de la metáfora ya no se reduce a la expresión lingüística metafórica del texto de partida, sino que se eleva al nivel cultural donde interactúan dos sistemas conceptuales.

En este sentido, Campos y Ortega (2005, págs. 326-327) proponen que cuando se traduce, se interpreta un texto que proviene de un contexto cultural. El texto sigue unas pautas culturales convencionales asumidas de forma parcial o total en la sociedad donde se creó el texto original. Entonces, el texto presenta un sustrato cultural que puede ser implícito o explícito y que plantea una visión de la realidad. Por lo tanto, el traductor debe tener en cuenta la cercanía o la lejanía cultural que suponen los textos.

Ahora bien, hay textos cuya relación con la cultura y la sociedad no es tan cercana. A veces los textos se escriben siguiendo pautas de una cultura trasnacional que no refleja la cercanía a una cultura específica y presentan un nivel de equivalencia parecido en las distintas lenguas y culturas. De aquí se desprende la posibilidad de que la trasnacionalización de las canciones influya en el contenido culturalmente parecido de las canciones, es decir, que existe la posibilidad de que las metáforas y metonimias conceptuales que aparecen en los cuatro textos paralelos de este trabajo sean similares en una y otra lengua.

Pero, ¿cómo interactúan estos dos sistemas conceptuales? Kövecses (2003, págs. 311-312) menciona diez componentes, algunos ya se mencionaron antes, que se pueden estudiar para analizar la interacción intercultural entre metáforas conceptuales. Los componentes son:

a. La base experiencial.
b. El dominio fuente.
c. El dominio meta.
d. La relación entre los dominios fuente y meta.
e. Las expresiones lingüísticas metafóricas.
f. Las proyecciones.
g. Las correspondencias (*entailments).*
h. Las amalgamas.
i. La realización no lingüística.

j. Los modelos culturales.

Los literales a, b, c, f, g, fueron explicados previamente, por lo que a continuación se definirán brevemente cada uno de los aspectos restantes. La relación entre los dominios fuente y meta se refiere al hecho de que un dominio fuente puede corresponder a varios dominios meta y viceversa, con el objetivo de conseguir la comunicación de una idea. Al integrarse, los dominios fuente y meta generan nuevos elementos conceptuales, los cuales son llamados amalgamas en tanto que sirven como enlace entre los dos dominios.

Suele ser común que las metáforas se plasmen en esferas que van más allá del lenguaje y del pensamiento, y que pasan a convertirse en elementos materiales de la realidad social. Esto último es lo que Kövecses denomina realización no lingüística, y como ejemplo podemos observar el caso de los monumentos (la Estatua de la Libertad en Nueva York, por citar un caso, es el uso de un signo, la antorcha, como metáfora no lingüística de la libertad). Así pues, las metáforas conceptuales tienen la capacidad de estructurar maneras de concebir el mundo; tales maneras es lo que el autor define como modelos culturales.

Adicionalmente, es importante tomar en cuenta que para Kövecses los modelos culturales no deben ser entendidos como fenómenos independientes o descontextualizados de un aspecto biológico, puesto que están indisolublemente basados en realidades fisiológicas. Dichas realidades se refieren especialmente al papel de las conexiones neuronales en áreas concretas del cerebro, las cuales son las responsables de que la experiencia pueda ser materializada. En este orden de ideas, las áreas del cerebro que se conectan durante los procesos neuronales se pueden separar entre dominios meta y fuente; es decir, como si dicho proceso pudiera tratarse de una traducción. Por ejemplo, cada vez que se activa un área cerebral correspondiente al afecto, un área correspondiente a la sensación de calor también se activa y, como resultado, se hace necesario reconocer que la relación entre calor y afecto posee una base fisiológica que ayuda a explicar por qué, en un modelo cultural determinado, el calor puede ser una metáfora conceptual del afecto (Kövecses, 2005, pág. 6).

Retomemos la problemática que plantea la metáfora y la metonimia para este trabajo. ¿Cómo los seres humanos expresamos los mismos sentidos figurados en diferentes lenguas? Para responder la pregunta, Kövecses (2003) propone un modelo en el que expone varias posibilidades por las que se producen o no los mismos sentidos figurados entre lenguas. Estas posibilidades se basan en la comparación de semejanzas y diferencias entre metáforas y metonimias conceptuales pertenecientes a dos lenguas. Los elementos que se observan en las lenguas para determinar si en ellas se produce o no el mismo sentido figurado son la forma léxica, el significado literal, el significado figurado, la metáfora conceptual, la interacción entre metáfora y metonimia conceptual y la metonimia conceptual.

Paralelamente, otro modelo de comparación intercultural de metáforas conceptuales es el propuesto por Hiraga (citada por Maalej, 2007, pág. 100). Esta autora propone cuatro combinaciones distintas de metáforas conceptuales y sus respectivas expresiones lingüísticas metafóricas:

a. Metáforas conceptuales similares y expresiones lingüísticas metafóricas similares. Tal es el caso de EL TIEMPO ES DINERO, la cual es compartida por el inglés norteamericano y el japonés, y materializada por las mismas expresiones metafóricas.
b. Metáforas conceptuales similares y expresiones lingüísticas metafóricas diferentes. Así sucede con LA VIDA ES UN DEPORTE, en la que los hablantes del inglés norteamericano y los del japonés estarían de acuerdo, pero cada uno con una idea diferente de lo que es el deporte. Así pues, mientras los estadounidenses hacen uso de una jerga propia del béisbol, los japoneses se valen de las reglas del sumo para dar sentido a la metáfora conceptual.
c. Metáforas conceptuales diferentes y expresiones lingüísticas metafóricas similares. Este caso es ilustrado con el hecho de que los estadounidenses y los japoneses comparten expresiones que aluden a la dulzura en el sentido de cariño (*my mom is sweet*); sin embargo, en el inglés norteamericano LA DULZURA ES BUENA, mientras que en el japonés LA DULZURA ES MALA.
d. Metáforas conceptuales diferentes y expresiones lingüísticas metafóricas diferentes. Esta última combinación es la resultante de los casos en los que los idiomas no comparten ninguna metáfora conceptual o lingüística. Para ejemplificar este caso, Hiraga resalta que en el inglés norteamericano LAS IDEAS ESTÁN EN LA MENTE, mientras que en el japonés LAS IDEAS ESTÁN EN EL VIENTRE.

De este apartado se puede concluir que para comparar las metáforas y metonimias se necesita tener claridad sobre si se quiere comparar lenguas con el fin de observar la variación intercultural o si se quiere observar la traducción de textos para describir cómo sucede este hecho en la comparación de los textos. Cabe añadir que en la literatura sobre traducción de metáforas se han realizado estudios donde se compara el texto fuente con el texto meta en términos de cómo se debería traducir una metáfora. De estos tres tipos de investigaciones identificadas, este estudio tomará la segunda forma de comparar metáforas y metonimias desde la perspectiva de los estudios descriptivos de traducción, cuyos alcances se explicarán más adelante.

3.7 LA TRADUCIBILIDAD DE LA LETRA DE LA CANCIÓN

La importancia del concepto de traducibilidad para este trabajo radica en la posibilidad de que dos culturas distintas puedan comunicarse y compartir productos culturales como la música. House (2010) vincula la traducibilidad con la posibilidad teórica derivada de una interpretación positiva del relativismo lingüístico. Antes de que Sapir y Whorf plantearan esta teoría, Von Humboldt, a partir de la hipótesis del determinismo lingüístico, sugiere que el lenguaje influye totalmente en el pensamiento y el comportamiento, ya que representa una interface entre la realidad objetiva y la conceptualización que los hablantes hacen de ella. De aquí se deriva que los hablantes puedan percibir la realidad de forma específica en cada lengua. Adicionalmente, Humboldt sugiere una visión de la lengua como entidad creativa:

> La lengua no es [...] una entidad estática ni fija, sino [...] una actividad, un sistema considerablemente flexible y abierto no solo a nuevas palabras, sino también a nuevos conceptos y formas de pensar, que se transciende a sí misma y trasciende los contextos de uso inmediato (Humboldt, citado por House, 2010, pág. 519).

Mucho más tarde, a finales de la década del treinta, aparece la teoría del relativismo lingüístico de Whorf. Este lingüista sostuvo, mediante la comparación entre lenguas amerindias norteamericanas y lenguas europeas, que los hablantes se ven dirigidos hacia tipos diferentes de observación, como consecuencia de la acusada diferencia gramatical que separa los dos grupos de idiomas. Si estas diferencias se extrapolaran a todas las lenguas, para concluir que la forma lingüística mantiene un control rígido sobre la manera como pensamos y percibimos el mundo, se podría inferir que la posibilidad teórica de traducir no existe, en tanto que las observaciones de los hablantes de dos lenguas diferentes no podrían ser nunca equivalentes. En otras palabras, si todo nuestro conocimiento está mediado por nuestra lengua nativa, los traductores no podrían liberarse de tal influencia mediadora ni tampoco aprender una segunda lengua.

Según Lakoff (1987, pág. 322), Whorf popularizó las cuestiones del relativismo lingüístico, allí donde la traducción mantuvo los debates más polémicos. El centro del debate (pág. 311) radica en que solo se reconocen los sistemas conceptuales y no la capacidad de conceptualizar; es decir, se asume que las personas no comparten la capacidad general de conceptualizar sin importar las diferencias que existen entre los sistemas conceptuales.

Adicionalmente, Lakoff plantea indirectamente el concepto de traducibilidad a partir de las similitudes y diferencias conceptuales entre lenguas. La siguiente cita expresa uno de los cuestionamientos centrales de este trabajo: hasta qué punto dos lenguas como la inglesa y la española comparten las metáforas y metonimias conceptuales identificadas en los textos paralelos objeto de estudio. Hasta el momento, se ha mencionado la posibilidad de que sean similares o diferentes:

> Cuando un lingüista experimentado está aprendiendo una lengua en campo, empieza por conocer los conceptos de las experiencias más estructuradas que los años en campo lo han llevado a considerar como universales. Para este tipo de conceptos, la traducción es posible y la comprensión es relativamente fácil. Pero cuando no se comparten los marcos culturales (como los entiende Fillmore) o los conceptos metafóricamente definidos, surgen las dificultades en la traducción y la comprensión. [...] Cada lengua contiene un gran conjunto de conceptos particulares y sus correspondientes expresiones (Lakoff, 1987, pág. 312).

House controvierte el relativismo lingüístico, ya que la lengua, como no es un sistema monolítico, no está completamente a merced de sus propias distinciones y categorías. La lengua posee los recursos para sobrepasarlas y trascenderlas. Además, la capacidad de conceptualizar a la que alude Lakoff es similar a la propuesta por Langacker (citado por House, 2010, pág. 522), por cuanto somos competentes para formar y manipular conceptos para los que no existen palabras, incluso podemos crear entidades imaginarias a discreción y denominarlas. Según House, todas las lenguas tienen los recursos para expresar cualquier experiencia o estado de cosas.

Aunque la codificación y la estructura de las lenguas generan efectos específicos en la percepción, la cognición y el comportamiento de los hablantes, las cosmovisiones culturales generan diferencias impenetrables en los hablantes. Siempre se podrá escapar de los límites de la lengua, por los medios que brinda la propia lengua, por medio de la creatividad, el dinamismo, y la flexibilidad (House, 2010, pág. 523). Aunque los

traductores en muchos casos no tienen acceso directo a las cosmovisiones, poseen la perspicacia para utilizar la lengua en una situación particular y acercarse así a una cultura lejana. Sin embargo (pág. 524), para que dicha perspicacia pueda funcionar eficientemente es fundamental que el traductor sea consciente del contexto social o cultural en el cual nace determinada expresión. En efecto, al ser consciente de los elementos contextuales que dan origen a determinada unidad lingüística, el traductor adquiere la facultad de familiarizar dichos elementos con el contexto propio, y de esta manera generar cierto sentido de familiarización con la lengua.

Desde una visión funcionalista, la traducción es posible gracias a la posibilidad de relacionar las palabras y las estructuras con los contextos en que ocurren, esto con el fin de analizar situaciones comunes y comparables, pero también para identificar y describir los elementos que resultan tan diferentes que impiden cualquier comparación funcional. En tal esquema, la traducción pasaría a ser considerada como la sustitución de un texto redactado en una primera lengua por uno redactado en una segunda, sin que ello afecte funcionalmente su equivalencia; es decir, sin que dicha sustitución afecte la función para la cual fue redactado el texto inicial.

Nord (2001, págs. 151-152), siguiendo la misma línea funcionalista, considera la traducción como la acción comunicativa realizada por un experto: el traductor, que tiene un propósito comunicativo específico, dirigido a un grupo de receptores. En este panorama, la comunicación se lleva a cabo utilizando un medio, en situaciones sujetas a factores temporales y espaciales que determinan lo que se comunica, cómo se comunica y de qué manera se dan los cambios en la situación comunicativa.

En el quehacer diario, el traductor se enfrenta a un texto fuente que se produjo bajo circunstancias particulares. El texto fuente se creó para una audiencia distinta que habita en una cultura distinta a la de los receptores de la traducción. El autor del texto es quien determina cómo expresa y qué expresa en el texto, con qué propósitos comunicativos y bajo qué circunstancias. Por su parte, el traductor tendrá que producir un texto basado en una situación comunicativa sujeta a las condiciones particulares de la lengua y cultura metas, teniendo en cuenta el tiempo, el espacio, el medio, la audiencia y el cliente. Entonces, para que un texto traducido funcione en la lengua meta bajo los factores pragmáticos mencionados, la actividad traductora no puede reducirse simplemente a la sustitución de material textual de una lengua por su equivalente en otra.

El éxito de la traducción depende, fundamentalmente, de si los receptores del texto meta la interpretan satisfactoriamente de la forma esperada.

> Un mensaje se considera exitoso si, en la situación de recepción, no se presenta una “protesta” que indique que el mensaje no se recibió de la manera esperada. La intención está estrechamente relacionada con la función, donde la función equivale al uso, o interpretación, que hace el receptor del mensaje nuevo, teniendo en cuenta las expectativas, las necesidades y el conocimiento previo, entre otros (Nord, citada por Hatim, 2001, pág. 75).

En el marco del funcionalismo, o la teoría del *skopos*, otra característica que se deriva de la habilidad del traductor para comprender el texto fuente y comprometerse con el propósito buscado en la lengua meta es la coherencia intertextual. El texto es coherente

intertextualmente cuando existe correspondencia entre la intencionalidad del creador del texto fuente y la forma como se reexpresa en la lengua meta. Tal coherencia se desarrolla a partir de tres elementos. El primero es la presunción de que todos los textos exhiben una pluralidad de significados (en otras palabras, que nunca existen textos con significados unívocos); el segundo es la idea de que dichos significados solo surgen en un momento determinado (es decir, que no se repiten de una misma manera); y el tercero es la aceptación de que los textos pueden crear significados que van más allá de su presencia física, tal como sucede con el valor simbólico que el cristianismo concede a los textos bíblicos, o con el valor personal que determinado individuo pueda desarrollar respecto a cierto texto (Hatim, 2001, págs. 75-77).

El funcionalismo en traducción plantea ciertas cuestiones sobre cómo el traductor, sujeto bilingüe y competente en dos lenguas, conceptualiza el significado del texto fuente para transferirlo al texto meta. La actividad de la traducción se convierte en un asunto de interés, ya que este puede acercarse al texto fuente desde una u otra lengua, dependiendo del grado de competencia y del conocimiento cultural que posea para producir un texto meta en una situación social particular.

La traducción de metáforas y metonimias, desde la perspectiva de la lingüística cognitiva y la traducción funcional, se considera un asunto problemático, porque existe la posibilidad de que el traductor o bien comprenda las metáforas y las metonimias conceptuales del texto fuente a través del ámbito cognitivo de la lengua meta, o bien que las metáforas y metonimias conceptuales del texto fuente puedan activar asociaciones distintas a las realizadas por los receptores del texto fuente (Samaniego, 2011, pág. 268). En consecuencia, los fenómenos cognitivos del texto fuente mencionados pueden ser distintos a los del texto meta, e incluso el significado que los receptores encuentran tanto en el texto fuente como en el texto meta pueden ser diferentes.

Hasta este momento se han señalado problemas relativos a la traducción de los textos desde una perspectiva funcionalista y comunicativa del hecho traductor, entre otros. No obstante, en el caso de la traducción de las letras de las canciones, especialmente de la traducción de las metáforas y metonimias conceptuales, existen elementos adicionales que deben tenerse en cuenta. Uno de ellos es la noción de la equivalencia traductora, de la cual implícitamente se ha discutido en la exposición anterior y que permitirá recoger varios aspectos problemáticos inherentes al hecho traductor.

3.7.1 La equivalencia traductora

A continuación, se expondrán los factores que definen y condicionan la equivalencia traductora siguiendo los planteamientos de Hurtado Albir (2001, págs. 203-223). Este concepto ha sido objeto de mucha controversia en la traductología (ver capítulo V). Sin embargo, para no adentrarnos en el debate, en este apartado se abordará esta noción desde “una concepción dinámica y flexible que considere la situación de comunicación y el contexto sociohistórico en que se produce el acto traductor” (pág. 209) y desde “la relación establecida entre la traducción y el texto original siempre y cuando no lo identifiquemos con identidad ni con planteamientos meramente lingüísticos” (pág. 209).

No existe conformidad entre el carácter dinámico de la equivalencia y la existencia de equivalencias fijas, que se transcodifican o que se establecen previamente fuera del contexto a la hora de traducir textos, como usualmente se ha asumido que debería ser la traducción. La equivalencia dinámica prioriza la conformidad contextual y la adecuación a las necesidades de los receptores. Estos y otros factores que intervienen en la traducción relativizan la equivalencia.

Ya se mencionaron los contextos lingüístico, textual y sociohistórico, donde pueden darse otros sentidos a las equivalencias. Otros factores que pueden influir en la variación de la equivalencia traductora son el tipo y el género textual, la finalidad y la modalidad de la traducción. De este modo, se establece una relación diferente con el texto original, las equivalencias varían y se utilizan técnicas de traducción diferentes en cada caso, que permiten llegar a soluciones específicas a determinado caso, pero que en otros no pueden funcionar. Es así como el establecimiento de equivalencias no consiste simplemente en la realización previamente establecida de equivalencias.

En la literatura se han identificado diversas clasificaciones sobre como se establece la equivalencia traductora partiendo desde diversos puntos de vista, siendo las propuestas sobre equivalencias en el plano de la lengua (formal) y las propuestas de equivalencias en el plano textual las que más se destacan. Sin embargo, estas propuestas no se consideran apropiadas para describir lo que ocurre en la traducción de metáforas y metonimias conceptuales, por ser fenómenos lingüístico-cognitivos muy específicos que no se ubican fácilmente dentro de una u otra propuesta.

Por lo tanto, para analizar las metáforas y metonimias conceptuales, se recurrirá a otras nociones que podrían ajustarse a los objetivos de este trabajo como la distinción entre método, técnica y estrategia de traducción. A continuación, se expondrá cada uno de estos conceptos y cómo aportarían al análisis translatológico de las metáforas y metonimias conceptuales desde el punto de vista lingüístico-cognitivo.

3.7.2 Método, técnica y estrategia de traducción

Hurtado Albir (2001) plantea la diferencia entre estos tres conceptos en los siguientes términos. El método traductor “supone el desarrollo de un proceso traductor determinado en función del objetivo del traductor […] y responde a una opción global que recorre todo el texto” (pág. 249). Se han identificado cuatro métodos básicos de traducción: el interpretativo-comunicativo, el literal, el libre y el filológico (págs. 638-639). En el primer método, el interpretativo-comunicativo, se comprende y se reexpresa el sentido del texto original, de tal forma que se mantiene la función y el género del texto origen, con la intención de producir el mismo efecto en el destinatario. En el segundo método, el literal, se conservan los elementos lingüísticos del texto original; como resultado, se traduce palabra por palabra, sintagma por sintagma, se conserva la morfología, la sintaxis y/o la significación del texto original.

En el tercer método, el libre, la función del texto origen se mantiene, sin centrarse en la reexpresión del sentido del texto origen, pero se cambian categorías como el género textual (de novela a teatro), el entorno sociocultural, el tono, entre otras. A este método

pertenecen las adaptaciones y las versiones libres del original (eliminación de personajes, capítulos, etc.). En el cuarto método, el filológico, se insertan en el texto meta comentarios de tipo filológico, histórico, léxico, entre otros, dirigidos a un público erudito o interesado en tipos de textos específicos como los literarios, en los que se hacen estos comentarios en las ediciones bilingües de obras literarias.

Por otra parte, la técnica de traducción es un procedimiento que se hace visible en el texto meta. Por medio de ella, se consigue la equivalencia traductora en el nivel de las microunidades textuales. Se entiende por microunidades aquellas que se encuentran por debajo del texto (macrounidad) y están cargadas de sentido[6]. Las técnicas se identifican por medio de la comparación de los textos. El uso de una u otra técnica de traducción depende del tipo textual, la modalidad de traducción, el método de traducción y la finalidad de la traducción (Hurtado, 2001, pág. 642).

Las técnicas de traducción son (Hurtado, 2001, págs. 269-271):

- Adaptación: un elemento cultural se sustituye por otro propio de la cultura receptora. Ejemplo: se reemplaza *crow* (cuervo) por *paloma mensajera* en una traducción al español. El cuervo posee en español un sentido peyorativo (de animal rapaz), y no representa a la criatura portadora de augurios y noticias que caracteriza al ave en la cultura inglesa. En este sentido, paloma mensajera expresa una imagen más precisa, en español, de lo que *crow* representa en el inglés.
- Ampliación lingüística: consiste en añadir elementos lingüísticos en la traducción. Ejemplo: *keep the change* por *puede quedarse con el cambio*, en vez de preservar el mismo número de palabras en la expresión *conserve el cambio.*
- Amplificación: se refiere a dar precisiones que no se han expresado en el texto original como notas de traductor, paráfrasis explicativas, informaciones, entre otras. Ejemplo: en una traducción del hebreo al español se conserva el nombre de la celebración *Rosh Hashaná* y en paréntesis aparece una pequeña nota aclaratoria que diga *año nuevo espiritual judío.*
- Calco: "se traduce literalmente una palabra o sintagma; puede ser léxico y estructural" (pág. 270). Ejemplo: *language* usualmente se traduce como *lenguaje* en casos como el de la frase *"spanish language";* en este caso, sin embargo, lo que realmente se quiere decir es lengua.
- Compensación: en otra parte del texto traducido, se ubica un elemento de información o efecto estilístico que no aparece en el mismo lugar en el texto fuente.

  […] *Dans les rencontres les moins sensuelles, c'est encore dans le contact que l'émotion achève ou prend naissance : la main un peu répugnante de cette vielle qui me présente un placet, le front moite de mon père à l'agonie, la plaie lavée d'un blessé.*

  […] Aun en los encuentros menos sensuales, la emoción nace o se alcanza por el contacto: la mano un tanto repugnante de esa vieja que me presenta un petitorio, la frente húmeda de mi padre agonizante, la llaga de un herido que curamos (ejemplo tomado de Muñoz, 2007, págs. 187-188).

[6] También se distinguen las unidades intermedias que dependen de la modalidad de la traducción, como el párrafo en el caso del texto escrito, la toma en el caso del doblaje y el subtítulo en el caso de la subtitulación (Hurtado Albir, 2001, pág. 236).

- Compresión lingüística: se reducen los elementos lingüísticos. Ejemplo: *That's awesome* por *chévere*. Se opone a la ampliación lingüística.
- Creación discursiva: consiste en elaborar una equivalencia efímera que no puede preverse fuera del contexto. Ejemplo: "*In the world of literature, ideas become cross-fertilized, the experience of others can be usefully employed to mutual benefit*". La traducción francesa es "*Dans les domaines des lettres, le choc des idées se révèle fécond; il devient possible de profiter de l'experience d'autrui*" (Hurtado Albir, 2001, pág. 263.
- Descripción: la descripción de la forma o función en la lengua de llegada sustituye un término o expresión de la lengua de partida. Ejemplo: la traducción de s*cone* como *panecillo de forma redonda típico de la gastronomía del Reino Unido.*
- Elisión: se decide omitir información presente en el texto original. Ejemplo: en una traducción al inglés de *la reina Isabel II de Inglaterra* por *the Queen*. Es lo opuesto a la amplificación.
- Equivalente acuñado: se emplea una palabra o expresión que se ha identificado como equivalente en la lengua meta. Ejemplo: *every silver cloud has a silver lining* por *no hay mal que por bien no venga.*
- Generalización: consiste en utilizar una palabra más general o neutra. Ejemplo: *colicero* por *banana.*
- Modulación: se utiliza para cambiar de perspectiva, de enfoque o categoría de pensamiento respecto al texto original. Se puede presentar a nivel léxico o estructural. Ejemplo: *she's expecting a baby* por *será madre.*
- Particularización: es lo opuesto a la generalización, es decir, que se emplea una palabra o expresión más precisa o concreta. Ejemplo: *buenas noches* por *good evening.*
- Préstamo: consiste en la integración de una palabra o expresión de una lengua a otra sin ningún cambio. Puede ser puro (*software*) o naturalizado por medio de la transliteración (*hallucinogène* del francés por *alucinógeno*).
- Sustitución (lingüística, paralingüística): se trata de cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos o viceversa, como mover la cabeza arriba y abajo en español para afirmar una aseveración en otra lengua.
- Traducción literal: consiste en traducir palabra por palabra. Ejemplo: *She is walking* por *ella está caminando*.
- Trasposición: se produce un cambio en la categoría gramatical. Ejemplo: *developing country* por *país en vías de desarrollo*; en donde *developing* que funciona como adjetivo en inglés, pasa a ser una frase preposicional.
- Variación: se tiene en cuenta la variación lingüística en la que se realizan cambios en cuanto a los elementos lingüísticos o paralingüísticos como el estilo, los cambios de tono textual, dialecto geográfico, dialecto social, entre otros.

De acuerdo con Low (2006, pág. 512), otras técnicas que se han identificado específicamente para la traducción de canciones son la sustitución de metáforas, la adición de palabras para resolver problemas rítmicos (escuche las canciones *On bended knee* / *Rendido ante ti*, de Boyz II Men. El primer verso dice, en cada lengua: *Darling I can't explain* / ¿Mi amor por qué? ¿Qué nos pasó?) y el reemplazo de la rima por la asonancia (en este par de canciones, compare los tres primeros versos: *darling I can't explain* / *where did we lose our way* / *Girl it's driving me insane*. ¿Mi amor por qué? ¿Qué nos pasó? / tuvimos lo mejor / lo echamos a perder).

Por último, la estrategia traductora es un procedimiento verbal o no verbal, consciente o inconsciente, que se emplea con el fin de resolver los problemas que surgen durante el proceso traductor y mejorar la eficacia en las necesidades encontradas a la hora de traducir (pág. 276). Hurtado Albir no cataloga las estrategias de traducción, debido a que es un área que ha sido poco investigada y de la que se tiene solamente un conjunto de aspectos que se deberían tener en cuenta al momento de investigar.

El interés de este trabajo está ligado al análisis de las microunidades textuales como son las metáforas y las metonimias. Sin embargo, no hay que desconocer que las microunidades textuales interactúan entre ellas dentro del texto. Esta imbricación está dada por los mecanismos de coherencia y cohesión que generan una red que permite el funcionamiento del texto. Es así como las metáforas y metonimias recobran sentidos particulares en un texto, debido a las relaciones e inferencias que se establecen en él. Si las tomamos como unidades de análisis, esto no las aísla del entorno lingüístico, cultural y textual donde se ubican (Delisle & Malmkjaer, citados por Hurtado, 2001, pág. 236). En el siguiente apartado se revisarán dos artículos que tratan el tema de la traducción de la metáfora. Infortunadamente, la traducción de la metonimia en la literatura se ha tratado muy poco.

3.7.3 La traducción de las metáforas

Samaniego (2011, págs. 262-263) identifica dos asuntos problemáticos sobre la metáfora en traductología. El primero asunto tiene que ver con la traducibilidad de la metáfora y el segundo asunto se problematiza en los procedimientos para traducir metáforas. Las diferentes visiones que se conjugan en lo planteado anteriormente derivan en tres posiciones básicas, que a su vez son distintas, frente a la traducibilidad de las metáforas: que las metáforas no se pueden traducir, que las metáforas se pueden traducir como cualquier otro problema de traducción, y que las metáforas se pueden traducir, pero el resultado manifiesta un grado considerable de inequivalencia.

En la traducibilidad de la metáfora, se han estudiado innumerables variables como “las referencias culturales, los propósitos comunicativos, la relevancia funcional, la información que contiene, la tipología metafórica, las restricciones del cotexto y contexto, el grado de compatibilidad de las estructuras conceptuales y formales de las lenguas involucradas, las normas de traducción sincrónica, entre otros (Samaniego, 2011, pág. 264).

La traducibilidad de la metáfora ha generado varias posiciones teóricas. Se ha planteado el continuo de la traducibilidad, dependiendo del nivel de lexicalización de la metáfora. Las metáforas que plantean más dificultades en la traducción son las creativas y las que no están lexicalizadas, mientras que las metáforas que plantean menores dificultades en la traducción son metáforas lexicalizadas o convencionales. Por otra parte, se ha planteado que la traducibilidad de la metáfora depende de las experiencias culturales particulares, las asociaciones semánticas que se producen y la distancia entre las lenguas. Otros autores plantean, por una parte, que se debería investigar la singularidad con que se traduce la metáfora en relación con las características contextuales que determinan la traducción y, por otra parte, la funcionalidad de la metáfora y su relevancia en la función

comunicativa del texto. Además, se han realizado innumerables propuestas alrededor de la tipología metafórica en traductología (Samaniego, 2011, págs. 264-265).

La traducibilidad de la metáfora también se ha planteado en términos de teorías prescriptivas y teorías descriptivas (Samaniego, 2011, págs. 265-266). Las primeras han recibido críticas por su vaguedad, por carecer de fundamentos basados en la naturaleza de las metáforas y porque se prefiere un estilo particular de cómo se deberían traducir. La lista de procedimientos para traducir metáforas de Newmark es una de las más reconocidas. Las segundas plantean diversas posibilidades de traducción que se observan en la comparación de los textos, como la propuesta de Toury. Para él, los procedimientos comunes son tres: la traducción de la metáfora por una metáfora, la traducción de la metáfora por una metáfora distinta y la traducción de la metáfora por una expresión no metafórica. Además, se pueden plantear otras posibilidades que usualmente se han dejado a un lado como la traducción de la metáfora por nada, la traducción de una expresión no metafórica por una metáfora y la traducción de nada por metáfora. En este trabajo, se ha preferido estudiar las metáforas desde el punto de vista descriptivo, es decir, se pretende observar en los cuatro textos paralelos la variedad de posibilidades que pueden surgir de la observación de la traducción de las metáforas.

En la línea de los estudios descriptivos de traducción de metáforas, Merakchi y Rogers (2013, págs. 348-351) recogen las estrategias de traducción de metáforas conceptuales identificadas en la literatura. La propuesta retoma tanto el nivel conceptual como el nivel lingüístico. En la siguiente tabla, se resumen las estrategias encontradas:

Tabla 3-4: Resumen de las estrategias para traducir metáforas conceptuales (tomado de Merakchi & Rogers, 2013, pág. 349)

Estrategia de traducción	Metáfora conceptual en el texto meta	Expresión lingüística metafórica en el texto meta
1	La misma que en el texto fuente	La misma que en el texto fuente
2	La misma que en el texto fuente	Relacionada semánticamente con la del texto fuente
3	La misma que en el texto fuente	Diferente a la del texto fuente
4	Diferente a la del texto fuente	Diferente a la del texto fuente
5	Se reemplaza por una solución distinta	No existe
6	Se omitió el fragmento del texto	Se omitió el fragmento del texto
7	Se utilizó sin que existiera en el texto fuente	Se utilizó sin que existiera en el texto fuente

En la primer estrategia, tanto la metáfora conceptual como la expresión lingüística metafórica de los textos fuente y meta son idénticas. En la segunda estrategia, se identifica la misma metáfora conceptual tanto en el texto fuente como en el texto meta, pero la expresión lingüística metafórica del texto meta varía en tanto que se relaciona semánticamente con la del texto fuente. En la tercera estrategia, se identifica la misma metáfora conceptual en ambos textos, pero las expresiones lingüísticas metafóricas son diferentes. En la cuarta estrategia, se identifican diferentes metáforas tanto en el texto fuente como en el texto meta y se espera que las expresiones lingüísticas metonímicas también sean distintas. En la quinta estrategia, la metáfora conceptual del texto origen se

reemplaza en el texto meta por no-metáfora y en el texto meta no se presenta una expresión lingüística metonímica. En la sexta estrategia, se omiten en el texto meta las metáforas conceptuales que aparecen en el texto origen; en este se omite la expresión lingüística metafórica. En la séptima estrategia, se utiliza una metáfora conceptual en el texto meta sin que se haya utilizado una en el texto origen y en este se utiliza una expresión lingüística metafórica que no se identifica en el texto origen.

Las estrategias que plantean Merakchi y Rogers son las más plausibles para este trabajo, porque, a diferencia de las técnicas de traducción de Hurtado Albir, aquellas tienen la particularidad de que se han observado en la literatura sobre la traducción de metáforas, mientras que las técnicas de traducción no se han observado previamente en la traducción de metáforas. Una revisión rápida a las técnicas de traducción sugiere que ninguna de ellas se ajusta al hecho de traducir metáforas del texto origen al meta.

Los autores explican las estrategias a través de los siguientes ejemplos:

Tabla 3-5: Ejemplos de las estrategias para traducir metáforas conceptuales (tomado de Merakchi & Rogers, 2013, págs. 350-351)

Estrategia	Texto fuente (inglés)	Texto meta (traducción inversa)
1	*How did the dark early universe come to **light up** with billions of stars.*	كيف تسنى للعالَم البداني المظلم أن يصبح **مضاء** ببلايين النجوم [*how could the early universe become **lightened up** with billions of stars*].
2	*The massive stars thus formed collapse and merge to form lightweight black holes, which then spiral to the galactic center and merge, forming the **seed** for a supermassive hole*.	والنجوم الضخمة التي تكونت بهذه الطريقة تنهار وتندمج لتكوّن ثقوبا سوداء خفيفة الوزن، ثم تندفع بحركة لولبية إلى المركز المجري وتندمج، غارسة بذلك بذور ثقب فائق الكتلة. [[. . .] *and the massive stars that formed in this way, collapse and merge to form lightweight black holes which then, in a spiral movement, rushes into the galactic centre and hence **sowing** the **seeds** of supermassive black holes*].
3	*Its 'wings' splayed along the beam lines, are designed to **catch** muons.*	وقد صممت"أجنحة" هذا المكشاف، المنبسطة على امتداد خطي الحزمة، لاصطياد الميونات [*The wings of this detector, splayed along the beam lines, are designed to **hunt for** muons*].
4	*The dynamics of three bodies is notoriously complex and sometimes chaotic; the stars usually redistribute their energy in such a way that the two most massive ones pair up and the third gets **flung away**.*	إن ديناميكية الأجسام الثلاثة مسألة بالغة التعقيد وشواشية أحيانا؛ إذ تقوم النجوم في العادة بإعادة توزيع طاقاتها بطريقة يقترن فيها النجمان الأثقل ليكونا نجما ثنائيا، أما النجم الثالث فينطلق بعيدا عنهما [*The dynamics of the three bodies is a highly complex and chaotic issue; the stars usually redistribute their energy in a way that the two most massive stars pair up to form a binary star whereas the third star **goes away***].
5	*Why do giant black holes and stellar **baby booms**, two phenomena with little in common, so often go together?*	إن نشاط الثقوب السوداء العملاقة و**تشكّل** النجوم ظاهرتان مختلفتان على ما يبدو. لكن لماذا غالبا ما تكونان متلازمتين [*The activity of black holes and stars **formation** seem to be two different activities. However, why do these two different phenomena often go together?]*

6	*They (black holes) are the most efficient **engines of destruction** known to humanity. Their intense gravity is a **one-way ticket** to **oblivion** for anything that **strays** too close; inside them is **undiscovered country** from whose **bourn** no **traveler** returns. We see them only because the **victims** do not go quietly to their doom.*	Omitido
7	*The flickering is too slow and irregular to come from the surface of a neutron star and too intense to come from material in orbit around such a star.*	وهذا التذبذب أبطأ من أن يصدر عن سطح نجم نيوتروني، وأسرع من أن يصدر عن مادة **تسبح** في فلك حول نجم [*The flickering is too slow and irregular to come from the surface of a neutron star and too intense to come from a material **swimming** in orbit around such a star*].

3.8 LOS SENTIMIENTOS

Tanto Kövecses (2000) como Marina y López (1999), han revisado la literatura sobre el léxico de los sentimientos. Estos autores han hecho una revisión exhaustiva de estudios teóricos y de campo sobre el vocabulario sentimental desde la psicología, la antropología y la lingüística. Marina y López definen un sentimiento como las experiencias, compuestas por informaciones y evaluaciones positivas y negativas, que involucran a la persona y que ofrecen una visión de la situación e incitan la predisposición a actuar (pág. 431). Además, el sentimiento es:

> 1) un estado en el que se está o al que se llega; 2) que incluye en su definición más de una dimensión del sentir (relevante/irrelevante, agradable/desagradable, atractiva/repulsiva, apreciable/despreciable, activador/represor); 3) que causa una disposición a la acción; 4) un mismo sentimiento puede manifestarse como emoción y como pasión (el amor, flechazo, pasión amorosa) (pág. 416).

Además de proponer un mapa léxico (pág. 427) para agrupar la información sobre los sentimientos, ellos los clasifican en tres grandes categorías. “Estado sentimental: sentimiento duradero y estable. Emoción: sentimiento breve, de aparición normalmente abrupta y alteraciones físicas perceptibles (agitación, palpitaciones, palidez, rubor, etc.). Pasión: sentimientos intensos, vehementes, que ejercen un influjo poderoso sobre el comportamiento” (pág. 431).

Marina y López no incluyen las metáforas y metonimias como categorías para clasificar el léxico sentimental, pero Köveces sí las contempla en su propuesta que incluye palabras, términos y expresiones. En primer Lugar, el lenguaje de los sentimientos (*emotion language*) se divide en expresivo y descriptivo. La palabra *yuk!* del inglés es un ejemplo de un sentimiento expresivo porque muestra el asco, así como *wow!* manifiesta el entusiasmo. Mientras que palabras como *anger* y *joy* son ejemplos de sentimientos

descriptivos porque describen lo que refieren. Como toda clasificación, es debatible si las palabras y expresiones se ubicarían en determinada categoría (Kövecses, 2000, pág. 2).

El interés de Kövecses se enfoca en el lenguaje de los sentimientos de tipo descriptivo, que subdivide en literal y figurado. La primera subdivisión agrupa los sentimientos "básicos" teniendo en cuenta el criterio de Rosch y su equipo sobre los niveles de categorización (superordinado, básico y subordinado) y la prototipicidad (Valenzuela, Ibarretxe-Antuñano, & Hilferty, 2012, pág. 55). La segunda subdivisión abarca las palabras y expresiones que no designan literalmente los sentimientos y describen diversos aspectos de ellos como las causas, la intensidad, entre otros. A su vez, se subdividen en metáforas y metonimias en el sentido de Lakoff y Johnson (2000, pág. 4).

En este trabajo, se analizarán las metáforas y metonimias que pertenecen al grupo del lenguaje de los sentimientos descriptivos en el nivel figurado que propone Kövecses. Adicionalmente, se tomarán las definiciones de Marina y López para delimitar las metáforas que están relacionadas con los sentimientos identificados en las letras de las canciones.

3.9 INVESTIGACIONES RELACIONADAS

Existen diversos estudios sobre la traducción de canciones, pero ninguno enfocado en la traducción de metáforas y metonimias en las letras de las canciones, con carácter descriptivo. Se encontraron varios estudios sobre traducción de canciones para musicales, donde además de los modos musical y verbal interviene la actuación. Åkerström (2009) estudia la utilización de algunas técnicas de traducción y la presencia de elementos específicos en la traducción de seis canciones de tres musicales que se tradujeron del inglés al sueco. Aunque identifica la presencia de algunas metáforas por medio del sentido figurado, solo se limita a hacer un conteo de ellas.

Cotes Ramal (2005) analiza los problemas de la traducción de canciones del musical *Grease* del inglés al español como la rima y la acentuación de las sílabas y presenta algunos métodos de traducción que pueden ayudar a traducirla. Lanxing Sorby (2011) investiga la relación entre la recepción y la producción en el desarrollo de estrategias empleadas en la traducción de musicales del inglés al chino. Dichas estrategias consisten, en líneas generales, en la explotación de la herencia cultural de la lengua meta para conseguir el propósito comunicativo. En un estudio previo, y con base en las estrategias propuestas por Low, Sorby (2008) ilustra esta afirmación tomando como ejemplos los detalles que definen el éxito de un musical en lengua inglesa entre el público chino. Tales detalles incluyen la revisión del libreto que tenga en cuenta parámetros propios de la cultura china, por ejemplo, el hecho de que el público acostumbra a cantar con los autores, a manera de karaoke, lo que implica la creación de letras fáciles de cantar, así como también el uso de ritmos que resalten la importancia del tono en el lenguaje chino. Estos elementos, en conjunto, son los que contribuyen a lo que el autor denomina la equivalencia dinámica de la traducción, y su consideración será también tomada en cuenta en este trabajo.

En todo caso, en la revisión bibliográfica sobre la traducción de canciones que no pertenecen a musicales, no se encontraron estudios relativos a las metáforas y metonimias. Martínez y González (2009) analizan las dificultades que surgen en la traducción de dos canciones, una del francés al español y otra del español al francés, respecto a la métrica y al sentido. Griffith propone un procedimiento para la traducción de canciones al inglés, que consiste en "1. la pretraducción, que incluye los análisis contextual y textual, estructural y estilístico, y musical; 2. la traducción en sí; y 3. la postraducción, en la cual se corrobora de manera digital la correspondencia entre el texto musical meta y la música" (2009, pág. 75).

Low (2003) propone algunas estrategias para lograr buenas traducciones de canciones de acuerdo con cinco criterios: que la canción sea cantable, el sentido, la naturalidad, la rima y el ritmo, y los aplica a la traducción de dos canciones del alemán y del francés al inglés. En otro artículo, Low (2008) trata el tema de la rima en la traducción al inglés de tres canciones de Schubert.

En la literatura existen varias investigaciones que comparan interculturalmente metáforas conceptuales relacionadas con un tema específico (Apresjan, 1997; Chung, 2008; Díaz-Vera & Caballero, 2013; Russo, 2005). Por ejemplo, una investigación utiliza varios corpus de lengua china e inglesa, entre ellos un corpus paralelo, donde se plantea la pregunta sobre lo que ocurre con las metáforas conceptuales de *FEAR*, sus expresiones lingüísticas metafóricas y cómo estas varían interculturalmente (Yan, Noël, & Wolf, 2008).

Sin embargo, son pocas las investigaciones en las que se realiza una comparación intercultural a partir de la comparación de un texto original con su versión en otra lengua. Por ejemplo, Riedemann y Diéguez (1999) problematizan la traducción de las expresiones metafóricas lingüísticas a partir de la traducción de una obra de Ortega y Gasset del español al alemán. Riedemann y Diéguez clasifican las expresiones metafóricas de acuerdo con una tipología basada en criterios sintácticos que se complementará con una clasificación conceptual según los campos semánticos encontrados. El análisis de los procedimientos de traducción de metáforas se basa en los siguientes criterios:

> El traductor usa la misma metáfora del original en el texto meta, el traductor usa una metáfora similar a la del texto original en su traducción, el traductor usa otra metáfora en su traducción, el traductor no usa una figura metafórica en el texto meta (Riedemann & Diéguez, 1999, pág. 355).

A partir de las traducciones de *Metaphors we live by* al francés, italiano y español, se estudia la productividad de las metáforas conceptuales y las negociaciones interculturales que intervienen en el proceso de traducción, en el que se ha evidenciado cierto grado de variación. Además, se trata de investigar si las semejanzas entre metáforas conceptuales se pueden rastrear a partir de las estructuras lingüísticas comunes o de la herencia cultural (Monti, 2009).

En otra investigación donde se analiza un texto literario traducido del inglés al español, en el marco de la teoría de la metáfora conceptual, se analizan las reglas encontradas para traducir expresiones metafóricas a partir de ejemplos escogidos: la transferencia de la misma imagen a la lengua meta, la modulación, la adaptación de la misma imagen que aparece en la lengua fuente, la re-creación de una metáfora diferente en la lengua meta,

la traducción de una metáfora por un símil que conserve el significado de la metáfora y la traducción de una metáfora por la expresión del significado (Álvarez, 1993).

Otros artículos discuten la importancia de la metáfora conceptual en traducción. Por ejemplo, en uno se busca comprender los procesos cognitivos y lingüísticos de las palabras del texto fuente para crear un texto equivalente adecuado en el texto meta (Crerar-Bromelowe, 2008). En otra investigación, los autores están a favor de un marco cognitivo y cultural para traducir metáforas, basado en la hipótesis de la traducción cognitiva propuesta por Mandelblit (Q. Al-Zoubi, N. Al-Ali, & R. Al-Hasnawi, 2007), que consiste en que cuando dos culturas conceptualizan las experiencias de forma similar ocurren proyecciones similares; por el contrario, si dos culturas conceptualizan las experiencias de forma diferente, ocurrirán proyecciones diferentes. Además, es posible esperar que las metáforas conceptuales al ser traducidas tengan diferentes proyecciones y que no exista equivalencia en el texto meta.

Por otro lado, este tipo de perspectivas se vieron beneficiadas con enfoques que pusieron de relieve la diversidad de tipos de metáforas, cuyas propiedades implican retos diferentes a la hora de traducir. Así pues, en tal corriente puede ser ubicado el artículo de Prandi (2010), *Typology of Metaphors*, en donde se examinan diversos tipos de metáforas y los desafíos que se presentan cuando se traducen. Según el autor, estos desafíos surgen de la naturaleza misma de las metáforas, pues contrapone conceptos que muchas veces resultan incompatibles. Este fenómeno produce una especie de competencia, cuyo resultado define el tipo de metáfora. Para ilustrar esta situación, Prandi expone la metáfora *tears of rain* (lágrimas de lluvia), que encierra una competencia entre los significados de las palabras gota y lágrima. De acuerdo con Prandi, cuando dicha interacción se caracteriza por el hecho de que ninguna de las palabras suprime el significado de la otra, la metáfora posee una naturaleza 'proyectiva'. En cambio, cuando la interacción produce la supresión del significado de alguna de las palabras en juego, la metáfora posee una naturaleza 'reductiva', como sucede con la frase inglesa *wing of a building* (el ala de un edificio, frase en la que ala pierde su significado de objeto volador). Dicha visión de la metáfora como acto de competencia o pugna entre dos significados resulta sumamente interesante en el campo de la traducción, pues Prandi plantea que el traductor tiene la tarea de actuar como juez en dicho conflicto, de manera que puede transformar la naturaleza de una metáfora en el paso de la lengua fuente a la meta.

En una linea de pensamiento similar, Ahrens y Say (1999) argumentan a favor de la identificación de los dominios fuente y meta para contribuir a la comprensión de la metáfora conceptual y hacer la traducción más efectiva. Para esto, se proponen tres pasos en la traducción de expresiones lingüísticas metafóricas relacionadas con animales. Estos investigadores concluyen que la traducción de expresiones metafóricas de una lengua a otra se ve afectada por el hecho de que no existen metáforas conceptuales similares en la lengua meta; incluso aunque existieran, las proyecciones no son iguales en ambas lenguas.

En este caso, las razones son las siguientes: la proyección tiene otro significado en la lengua meta (*pig* tiene significados distintos en inglés y en mandarín), la proyección no se da en la lengua meta (los sonidos que emiten los animales se proyectan a la apariencia o el comportamiento de los animales en inglés, pero no en mandarín) y la proyección se presenta de forma restringida (la apariencia de los animales se proyecta a partes del

cuerpo en mandarín, mientras que en inglés la apariencia de los animales se proyecta a todo el cuerpo). Si la metáfora conceptual no existe en la lengua de llegada, el traductor puede traducir la expresión metáforica literalmente y agregar una explicación o traducir el significado de dicha expresión sin tener en cuenta la proyección de la lengua origen. Los autores también sugieren unos principios para la traducción de la metáfora conceptual a partir del estudio realizado (Ahrens & Say, 1999).

En el siguiente par de estudios se investiga de manera similar las estrategias de traducción. Hagström (2002) realizó un inventario de estrategias de traducción de metáforas, donde analizó los efectos de dichas estrategias en el equilibrio de la calidad de las metáforas entre el texto de partida y el texto meta. Utilizó 250 metáforas de una novela en francés y la traducción al sueco, 158 se incluyeron en el análisis. Teniendo en cuenta los estudios descriptivos de traducción, el autor pretende determinar si se presenta el equilibrio de la calidad de las metáforas en la dirección de traducción escogida, en términos de adecuación y aceptabilidad.

Otra investigación explora las estrategias de los traductores de metáforas del malayo al inglés. Allí se seleccionaron tres poemas de amor, y cada uno de ellos con más de dos versiones en inglés. A partir de dichas versiones, se compara entonces el significado de las traducciones y su componente cultural (Shunmugam, 2007).

Samaniego (2000), por otro lado, hace una propuesta para analizar el trasvase lingüístico de metáforas conceptuales creativas por medio de un modelo descendente en el que va de lo extratextual a lo intratextual. Dicho modelo es retomado y profundizado por Dickins (2005), quien lo vincula con una táctica utilizada por el académico de la traducción, Peter Newmark (citado por Dickins, 2005). Esta consiste en utilizar las metáforas como aliadas de la traducción a través del sentido estético que encierran. Así pues, las metáforas consideradas estéticamente desagradables son las denominadas clichés, mientras aquellas que consigan agradar son las punteadas, en el sentido de que son más precisas. Como puede observarse, Newmark (citado por Dickins, 2005) propone un vínculo claro entre el sentido estético de una metáfora y la precisión a la hora de traducirlas.

No obstante, vale la pena señalar que Dickins (2005) considera que el criterio de Newmark sobre la estética resulta poco eficiente, puesto que puede variar enormemente en el contexto de cada idioma. Por tal motivo, el autor sugiere una caracterización de las metáforas, dividida entre muertas y acumulativas (*stock metaphor*), a partir de la imagen que transmiten: si para el lector la imagen carece de un significado que precise la información transmitida (como *bottom*, en *bottom of the hill*), se trata de una metáfora 'muerta'. Pero si esta engloba una imagen manipulable por el receptor, entonces se trata de una metáfora acumulativa, como sucede en *mother lode* (veta principal de una mina).

Otra de las investigaciones revisadas es la de Al-Salem (2008), quien por medio de la revisión de cinco traducciones del Corán, buscó el mejor método para traducir metonimias. El autor tomó 30 ejemplos que representan 10 tipos de metonimias, evaluó las traducciones y luego las analizó lingüísticamente en aras de poder compararlas, lo cual se hizo en torno a criterios de precisión e inteligibilidad.

El estudio de Ponterotto (2010) analiza los problemas que surgen de la traducción de expresiones idiomáticas y las semejanzas y diferencias de la conceptualización metafórica

a partir de las expresiones idiomáticas escogidas por la autora y cuya evaluación de la traducción se somete a prueba por unos informantes. Siguiendo la propuesta de Hiraga (citada por Maalej, 2007) mencionada anteriormente, se comparan las expresiones idiomáticas en inglés e italiano con el fin de encontrar semejanzas, diferencias y semejanzas parciales entre los dominios fuente de las dos lenguas y su realización lingüística.

Por último, Merakchi y Rogers (2013), en su estudio sobre las metáforas pedagógicas en un corpus paralelo de textos científicos para el gran público, traducido del inglés al árabe, muestran las funciones metafóricas y las estrategias de traducción, y hacen particular énfasis en las que tienen un fuerte componente cultural, desde la teoría de la metáfora conceptual. El artículo presenta la clasificación de las funciones metafóricas para los artículos científicos, las estrategias para traducir metáforas, la metodología para identificar expresiones lingüísticas metafóricas y sus funciones, y el análisis de algunos ejemplos de metáforas y sus funciones.

La metodología del artículo señala cómo se creó el corpus paralelo de textos, cómo se identifican las expresiones lingüísticas metafóricas en ambas lenguas, cómo se clasifican las funciones metafóricas y cómo se identifican los dominios fuente y meta (pág. 352). Para este trabajo, es de suma importancia revisar cómo estos autores identifican las expresiones lingüísticas metafóricas y los dominios fuente y meta.

El procedimiento para la identificación de expresiones lingüísticas metafóricas lo tomaron del libro *A method for linguistic metaphor identification* (Steen, Dorst, Herrmann, Kaal, Krennmayr, & Trijntje, 2010), que surge del propuesto por el *Pragglejaz Group* (2007). El procedimiento según Merakchi y Rogers (2013, págs. 353-355) es el siguiente:

1. Lea los textos fuente y subraye cualquier palabra que parezca incongruente de acuerdo con el contexto. Cuando el significado más básico de una palabra contrasta con el significado contextual, la palabra es incongruente.
2. Marque la palabra como “usada metafóricamente” si se emplea de forma indirecta, lo cual se podría explicar por medio de alguna proyección entre dominios a partir de un significado más básico de la palabra.
3. Marque la palabra como metáfora directa si se usa directamente y esto se podría explicar por medio de alguna proyección entre dominios hacia un referente o tema más básico en el texto.
4. Marque las palabras como metáforas lingüísticas implícitas cuando se usan en sustituciones léxico-gramaticales o elipsis de expresiones metafóricas.
5. Las palabras que cumplen la función de señalar metáforas (*como, como si, as, like, as if*) se denominan marcadores metafóricos.
6. La metaforicidad de las expresiones que se forman como neologismos se examina aplicando los pasos anteriores a cada palabra.

4. METODOLOGÍA

Este trabajo está compuesto por cuatro textos paralelos de letras de canciones en inglés, que ingresaron entre 1995 y 1999 a los listados de popularidad internacionales, con sus respectivas versiones en español. Este pequeño corpus hace referencia a un estudio de caso múltiple (Gillham, 2010, pág. 1). Las letras de las canciones escogidas para este trabajo pueden clasificarse como textos paralelos (Hatim, 2001, pág. 137) compuestos por textos en una lengua y sus traducciones correspondientes en otra (Hurtado Albir, 2001, pág. 186), que servirán para el análisis lingüístico y traslativo. Las unidades de traducción que se escogieron para realizar el análisis son la metáfora conceptual y la metonimia conceptual, catalogadas como microunidades de traducción.

De acuerdo con Toury (2004, pág. 47), aunque existen tres enfoques en los estudios descriptivos de traducción: orientados a la función, proceso y producto, y los investigadores generalmente escogen uno u otro para los estudios, se debe aspirar a develar las interdependencias que existen entre dichos enfoques, de tal manera que pueda mostrarse la complejidad del hecho traductor. En consecuencia, este estudio pretende describir y explicar la traducción de metáforas y metonimias, enfocada en el producto, la letra de la canción, y, a su vez, explicar cómo interactúan la función, el proceso y el producto a partir de las posturas que se han expuesto en el marco teórico.

¿De qué manera se realizará la descripción del fenómeno de traducción de este trabajo? A partir de los estudios descriptivos de traducción, Toury (2004, págs. 77-80) plantea la metodología para la observación de un fenómeno textual en la traducción de textos. El estudio de la actividad traductora empieza por decidir lo que se observará en qué manifestaciones traducidas y cuáles son sus constituyentes. Luego, se establecen las relaciones del producto con el origen de ese producto en actos particulares, de tal forma que se puedan describir los rasgos no observables; es decir, los procesos que facilitaron el surgimiento del producto. Luego, cuando se haya determinado un texto origen y uno meta, se confrontan y establecen las relaciones que los vinculan a fin de postular un concepto de traducción que subyace al texto en su conjunto. Adicionalmente, se puede especular sobre cómo se lograron esos resultados, qué factores favorecieron la toma de decisiones y las limitaciones del acto traductor.

Para este estudio el primer paso consiste en identificar las metáforas. Steen (2002) propone que la identificación se realice por medio de un procedimiento confiable. Al respecto, Kimmel (2012, pág. 5) propone los pasos generales para la identificación, mediante inducción, de metáforas conceptuales, los cuales se extenderán a la identificación de las metonimias, previa aplicación de los ajustes que sean necesarios. En la propuesta de análisis del discurso metafórico, presenta seis pasos de los cuales los tres primeros se aplican a casi todos los estudios sobre metáfora y también se pueden aplicar a este. Primero, se debe delimitar el tema de interés de acuerdo con la pregunta de investigación. Para este estudio, el tema de interés son los sentimientos. Esto implica que no todas las metáforas y metonimias se tendrán en cuenta en el análisis. Sólo se tendrán en cuenta aquellas que abarcan los sentimientos desde la propuesta de Marina y López (1999) en el *Diccionario de los sentimientos.*

Segundo, se deben identificar las unidades metafóricas y metonímicas en el discurso (en este estudio se denominan expresiones lingüísticas metafóricas y metonímicas), al igual que se deben tener en cuenta los posibles casos que puedan causar confusión. Tercero, se postulan las fórmulas para las metáforas conceptuales a partir de la agrupación de metáforas en conjuntos similares coherentes.

En estos pasos, se vio la necesidad de hacer una variación para este trabajo. Para adquirir la habilidad de identificar metáforas y metonimias, se hicieron unas tablas iniciales en las que se postularon las expresiones lingüísticas metafóricas y metonímicas, a partir de las cuales se infirieron las metáforas y metonimias conceptuales para cada una de las letras de las canciones en inglés y en español. Cabe aclarar que este ejercicio es interpretativo y parte del conocimiento lingüístico que tiene el autor de este trabajo sobre las lenguas de trabajo y la literatura revisada sobre las metáforas y metonimias conceptuales relacionadas con el amor. Luego, se procedió a revisar metáforas y metonimias por medio de las estrategias de traducción sugeridas por Merakchi y Rogers (2013, pág. 349), para lo cual se utilizaron tablas donde se comparan los textos origen y meta, alineados, en una sola vía de traducción.

La revisión se hizo de la siguiente manera: se identificaron las expresiones lingüísticas metafóricas y metonímicas en los textos de partida. Luego se infirieron las metáforas y metonimias conceptuales en el texto de partida. Entonces, con los textos alineados de las letras de las canciones, se buscaron las expresiones lingüísticas metafóricas y metonímicas en los textos de llegada y se infirieron las metáforas y metonimias conceptuales en el texto de llegada, en los casos en que fueron encontradas. Por último, se establecieron las estrategias de traducción.

Las tablas se revisaron nuevamente en la medida en que se realizaba el análisis de cada metáfora y metonimia conceptual encontrada. Luego, se realizó el análisis de cada una de las metáforas y metonimias encontradas respecto al tipo de metáforas y metonimias (aquí también se abarca la base experiencial), el aspecto de la conceptualización sentimental al que apuntan las metáforas y metonimias, la relación entre los dominios origen y meta y la estrategia de traducción. Cabe resaltar que las dos metodologías expuestas, los estudios descriptivos de traducción e identificación de metáforas y metonimias, se complementan.

A ellas se agregó el análisis de los componentes metafóricos y metonímicos a fin de determinar si se comparten las metáforas y metonimias en ambas lenguas y cómo se explica la conceptualización de los sentimientos. No se consideró necesario realizar un análisis comparativo entre ambas lenguas sobre las metáforas y metonimias porque basta con conocer las metáforas conceptuales encontradas en el texto de partida para afirmar si existen o no en la lengua de llegada.

Cabe aclarar que en la revisión bibliográfica y de investigaciones relacionadas con este trabajo no se encontraron estrategias de traducción para las metonimias. Para ello, se asumirá que las estrategias para traducir metáforas pueden equipararse a las estrategias de traducción de metonimias, en el sentido de que las operaciones de traducción que se realizan de una lengua a otra pueden ser las mismas, pero ajustadas a lo metonímico, ya que en la teoría de ambos fenómenos conceptuales se identifican los dos niveles: el conceptual y el lingüístico. Por lo tanto, la propuesta de Merakchi y Rogers explicada anteriormente se ampliará a lo metonímico de tal forma que en cada estrategia se

sustituirá el fenómeno metafórico por el correspondiente fenómeno metonímico, de la siguiente forma:

Tabla 4-1: Resumen de las estrategias para traducir metonimias conceptuales (adaptado de Merakchi & Rogers, 2013, pág. 349)

Estrategia de traducción	Metonimia conceptual en el texto meta	Expresión lingüística metonímica en el texto meta
1	La misma que en el texto fuente	La misma que en el texto fuente
2	La misma que en el texto fuente	Relacionada semánticamente con la del texto fuente
3	La misma que en el texto fuente	Diferente a la del texto fuente
4	Diferente a la del texto fuente	Diferente a la del texto fuente
5	Se reemplaza por una solución distinta	No existe
6	Se omitió el fragmento del texto	Se omitió el fragmento del texto
7	Se utilizó sin que existiera en el texto fuente	Se utilizó sin que existiera en el texto fuente

Para este trabajo, se considera pertinente realizar una descripción estadística de las estrategias de traducción de metáforas, propuestas por Merakchi & Rogers, ampliadas a las metonimias, a fin de determinar la frecuencia y la incidencia en la traducción.

5. RESULTADOS

Los textos paralelos y alineados de las letras de las canciones seleccionadas para el estudio se encuentra en el anexo A. En el análisis de metáforas y metonimias, solo se tuvieron en cuenta aquellas que están relacionadas directamente con los sentimientos. Por lo tanto, no se incluyeron aquellas que conceptualizan otros aspectos. Tampoco se repitieron casos de expresiones lingüísticas metafóricas o metonímicas idénticas, que aparecieron en la letra de una misma canción. Además, para la lengua inglesa, en el análisis se utilizaron los diccionarios en línea *The Longman dictionary of contemporary english* (Pearson Education Limited, 2015) y *Oxford advanced learner's dictionary* (Oxford University Press, 2015). Para la lengua española, se utilizaron el *Diccionario de uso del español, María Moliner* (Moliner, 2007) y el *Diccionario general de la lengua española Vox* (Larousse Editorial, 2012). Para precisar el concepto de los sentimientos, se utilizó el *Diccionario de los sentimientos* (Marina & López, 1999).

5.1 ANÁLISIS DEL COMPONENTE METAFÓRICO Y METONÍMICO Y DE LAS ESTRATEGIAS DE TRADUCCIÓN

En los resultados que se mostrarán a continuación, se presentará el análisis del componente metafórico y metonímico, junto con las estrategias de traducción, utilizadas en cada par de canciones. Las expresiones lingüísticas metafóricas y metonímicas se ubicaron en el verso donde se encontraron y se resaltaron con comillas. Nótese que en dos de las letras de canciones no se hallaron metonimias relacionadas con los sentimientos.

En el análisis de cada una de las canciones se encontró que el concepto sentimental más reiterativo es AMOR. Como ocurre en muchos de los conceptos generales, parte de ellos puede definirse por medio de metáforas que permiten ubicarnos en algunos aspectos importantes. En consecuencia, se analizó cómo las metáforas y metonimias dieron coherencia a ciertos aspectos de la conceptualización sentimental en las letras de las canciones en inglés y se compararon con la traducción al español. Los pasos realizados se describen a continuación.

Se definirá el concepto AMOR desde el estudio realizado en el *Diccionario de los sentimientos* (Marina & López, 1999, págs. 137-167) y veremos cómo las metáforas encontradas en las letras generan la comprensión de algunos de los aspectos mencionados sobre este concepto. Asimismo, se introducirán los conceptos de otros sentimientos que se expresan en las canciones en la medida en que aparecen en las metáforas conceptuales encontradas. Finalmente, se mostrarán las estrategias de traducción utilizadas para las metáforas y metonimias en una sola vía de traducción, del inglés a español.

El amor se define como un deseo o sistema de deseos, acompañado por un conjunto de sentimientos como la alegría o la tristeza, la desesperación o la inquietud. Por lo tanto, no es un sentimiento, sino un conjunto de ellos. Existen diversos tipos de amor como el

patriótico, el paternofilial, el sexual y el religioso. En la exploración etimológica de las palabras relacionadas con el amor, estas se han asociado con el deseo, el agrado, el cuidado y la pertenencia a un grupo. Los prototipos del amor son el sentimiento maternal, el sentimiento erótico y la amistad.

En la representación semántica básica o en el esquema constante del amor, se identifica la aparición de un objeto que despierta en el espectador un sentimiento de agrado, interés, armonía, deleite, que se continua con un sentimiento de atracción y deseo. Pueden distinguirse varias etapas o fases en el amor. En la primera fase, una persona o cosa se presenta con unas características que se le han dotado y que despiertan la adoración, la admiración, el deslumbramiento o el sentimiento estético. Entonces, aparece el interés por el objeto. En la segunda fase, el amor aparece cuando el objeto despierta el deseo y este se empeña en alcanzarlo. En la tercera fase, el deseo de estar unido al objeto amado puede prolongarse en deseo de posesión o conservación del bien deseado. Si este deseo no se cumple, en el amante se manifiestan las desdichas o frustraciones.

Los deseos que surgen cuando el objeto atrae la atención del espectador pueden ser de diversos tipos. Son: el deseo sexual, de unión, de posesión física, psicológica o personal, deseo de compañía, deseo de cuidar o de promover el bien. Cada uno de ellos se satisface de forma específica, tiene sus incentivos propios, sus alegrías, y, también, sus fracasos. Además, estos deseos pueden ser autónomos o pueden integrarse.

Finalmente, tanto los objetos de deseo como los modos de relación del deseo con los objetos pueden ser de diversa naturaleza. Por ejemplo, respecto a las cosas, hay un amor que busca la conservación y posesión del bien deseado (la filatelia, la afición a coleccionar sellos de correo, genera el apego hacia esos objetos). Respecto a las personas, cuando están enamoradas, sienten el deseo de vivir juntos o adoptar un proyecto de vida compartido (institución matrimonial).

5.1.1 *This ain't a love song* / *Como yo nadie te ha amado*

En la primera letra de la canción analizada, se infirió la metáfora conceptual EL DESAMOR ES EL FIN DEL VERANO. Esta se obtuvo a partir de la expresión lingüística metafórica *I should have seen 'the end of summer' in your eyes*. Esta metáfora conceptual destaca la desaparición del sentimiento amoroso, aparentemente por una causa desconocida, donde el amante expresa el deseo de alejarse por parte del amado (Marina & López, 1999, pág. 437). Según el criterio de convencionalización, esta metáfora conceptual es creativa, puesto que nos resulta más novedosa y podría decirse que los hablantes de la lengua inglesa no usan esta metáfora de forma convencional en el discurso cotidiano para referirse al desamor. Aquí se proyectan ciertas características del fin del verano, como la finalización de las vacaciones y con ella la finalización de los momentos felices, como las vacaciones y la relajación, sobre el desamor, donde también finalizan sentimientos agradables que en este caso producía el amor, es decir, la posesión del ser amado.

Tabla 5-1. Análisis del componente metafórico y metonímico y las estrategias de traducción, hallados en *This ain't a love song* / *Como yo nadie te ha amado*

Expresión lingüística metafórica en el texto de partida	**Metáfora conceptual en el texto de partida**	**Expresión lingüística metafórica en el texto de llegada**	**Metáfora conceptual en el texto de llegada**	**Estrategia de traducción**
I should have seen 'the end of summer' in your eyes.	EL DESAMOR ES EL FINAL DEL VERANO	*Ni ese 'frío' en tus ojos al mirar.*	EL DESAMOR ES FRÍO	4: se encontraron diferentes metáforas conceptuales y diferentes expresiones lingüísticas metafóricas.
There were nights that 'I died for you'.	EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD	*Y juré que no iba a 'perderte'.*	EL AMOR ES POSESIÓN (interactúa con la metonimia conceptual POSEEDOR y POSEÍDO: *perder'te'*, objeto del deseo amoroso de posesión por 'amor').	4: se encontraron diferentes metáforas conceptuales y diferentes expresiones lingüísticas metafóricas.
I tried and I tried to deny that 'your love drove me crazy'.	EL AMOR ES LOCURA	*Traté y traté de negar este amor tantas veces (no existe).*	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
If 'the love that I got for you's gone'.	EL AMOR ES POSESIÓN	*Si mis lágrimas fueron en vano* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
I thought you and me would 'stand the test of time'.	EL AMOR ES POSESIÓN	Cada hora una eternidad (*no existe*).	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
Now, it's so sad that 'whatever we had' ain't worth saving.	EL AMOR ES POSESIÓN	*Hoy voy a pagarlo con creces, baby (no existe).*	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
Now, it's so sad that whatever we had ain't 'worth saving'.	EL AMOR ES UNA COSA VALIOSA	*Hoy voy a pagarlo con creces, baby* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
If 'the pain that I'm feeling's so	EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD	*Esta vez 'la pasión ha*	LA PASIÓN ES GUERRA	4: se encontraron diferentes metáforas

strong'.		*ganado'*.		conceptuales y diferentes expresiones lingüísticas metafóricas.
Expresión lingüística metonímica en el texto de partida	**Metonimia conceptual en el texto de partida**	**Expresión lingüística metonímica en el texto de llegada**	**Metonimia conceptual en el texto de llegada**	**Estrategia de traducción**
I thought 'you and me' would stand the test of time ('nuestro amor').	POSEEDOR y POSEÍDO	*Cada hora una eternidad* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metonimia conceptual por una no-metonimia conceptual y no se encontraron expresiones metonímicas.

Al buscar la metáfora conceptual anterior en la letra de la canción en español, no se encuentra la misma sino EL DESAMOR ES FRÍO. Por lo tanto, la traducción de la expresión lingüística del inglés es distinta en español y no se realiza la traducción de la metáfora conceptual de forma directa. La expresión lingüística en inglés es *I should have seen 'the end of summer' in your eyes*, mientras que en español es *ni ese 'frío' en tus ojos al mirar*. Ambas expresiones muestran la desaparición del sentimiento amoroso en el ser amado. Esta metáfora, según el criterio de motivación, es correlacional, puesto que se basa en la experiencia que obtenemos de la metáfora conceptual EL AFECTO ES CALOR, en la que se correlaciona la experiencia afectuosa temprana de los seres humanos en los brazos de los progenitores, quienes brindan calor y protección (Ibarretxe-Antuñano, 2012, pág. 109). La experiencia contraria produce EL DESAMOR ES FRÍO, derivada de la pérdida del objeto y opuesta a EL AFECTO ES CALOR. La estrategia de traducción utilizada es la cuarta, ya que no se conservan la mismas metáforas conceptuales en ambas letras y las expresiones lingüísticas metafóricas son distintas.

Luego se infirió la metáfora conceptual EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD donde se manifiestan los padecimientos vividos cuando termina la relación amorosa. Cuando el deseo de posesión y perduración en la tercera fase del amor no se cumple, la relación amorosa finaliza y surge el sentimiento de desilusión. Es así como el amante muere por el amado y siente un dolor muy fuerte producto de la desilusión. Esto se hace visible en las siguientes expresiones lingüísticas metafóricas: *there were nights that 'I died for you'* y *if 'the pain that I'm feeling's so strong'*. Aquí se observa como se conceptualiza la pérdida del objeto amado en términos de una enfermedad que se padece y que afecta la vitalidad. Por lo tanto, según el criterio de función, esta es una metáfora conceptual del tipo estructural.

Esta metáfora conceptual aparece dos veces en la letra del texto origen. En ambas ocasiones se tradujo por una metáfora conceptual diferente a la del texto origen: EL AMOR ES POSESIÓN y LA PASIÓN ES GUERRA, cuyas expresiones lingüísticas metafóricas en español son, respectivamente, *y juré que no iba a 'perderte*' y *esta vez 'la pasión ha ganado'*. En consecuencia, la estrategia de traducción utilizada en cada una de ellas es la cuarta porque se infirió una metáfora conceptual diferente con una expresión lingüística metafórica diferente en el texto de llegada.

La primera de las metáforas conceptuales traducidas es ontológica, en cuanto a que nos permite manejar el sentimiento amoroso como un objeto que se posee. Adicionalmente, la

metonimia conceptual POSEEDOR y POSEÍDO interactúa con la metáfora conceptual del texto de llegada. En la primera, la persona en *perder'te'* es el objeto del deseo amoroso de posesión, que metonímicamente se proyecta al sentimiento 'amor'.

La segunda de las metáforas conceptuales traducidas es estructural, en cuanto a que la pasión, el sentimiento de amor vehemente hacia alguien, se mantiene por encima del desamor, ya que el enamorado todavía conserva el sentimiento amoroso. Aquí GUERRA conceptualiza la imposición de un sentimiento sobre otro, en este caso, la pasión por encima del desamor. La estrategia de traducción utilizada en ambas metáforas conceptuales es la cuarta, ya que no se conservan la mismas metáforas conceptuales en ambos textos y las expresiones lingüísticas metafóricas son distintas.

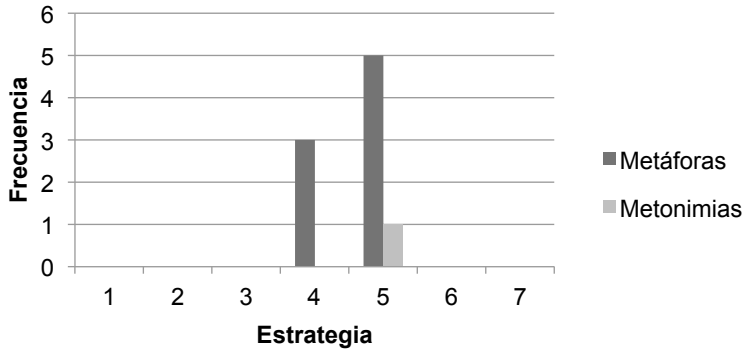
Más adelante, se halló la metáfora conceptual EL AMOR ES LOCURA. Esta se manifiesta en la expresión lingüística metafórica *I tried and I tried to deny that 'your love drove me crazy'*. Aquí el enamorado expresa que trató de negar que el amor que se terminó lo volvía loco, es decir, que experimentó un amor intenso y pasional que perturbaba la serenidad y la razón. De acuerdo con el criterio de función, esta metáfora es estructural, puesto que el enamorado experimenta las alteraciones de la serenidad y del pensamiento, como si estuviera loco, producto del amor intenso y pasional que siente. Esta metáfora conceptual se encontró en una ocasión en el texto fuente. No se tradujo por una metáfora conceptual ni se encontró una expresión lingüística metafórica, es decir, que la estrategia de traducción utilizada es la quinta.

Posteriormente, se infirió la metáfora ontológica EL AMOR ES POSESIÓN, que en el texto de la canción permite tratar este sentimiento como algo que se posee entre dos personas, que el amante da al amado, pero que en determinado momento se pierde y no perdura cuando la relación amorosa se acaba. Esto es evidente en las expresiones lingüísticas metafóricas: *if 'the love that I got for you's gone'*, *I thought you and me would 'stand the test of time'* y *'whatever we had' ain't worth saving*. En las tres ocasiones que se infirió esta metáfora conceptual en el texto de partida, no se tradujo por una metáfora conceptual, ni se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas en la letra española. Por lo tanto, la estrategia de traducción utilizada es la quinta.

Respecto a las metonimias conceptuales, se encontró una en el texto fuente, pero no se tradujo por un metonimia conceptual ni se utilizó una expresión lingüística metonímica (quinta estrategia de traducción). Esta metonimia conceptual pertenece a POSEEDOR y POSEÍDO. Aparece en la expresión lingüística metonímica '*you and me'* por 'nuestro amor'.

En esta letra, estadísticamente, la estrategia más utilizada (cinco veces) para traducir metáforas conceptuales sobre sentimientos es la quinta. Esto indica que se prefirió traducir las expresiones lingüísticas metafóricas del inglés por expresiones lingüísticas no metafóricas que no conservan el sentido de la expresión original. La otra estrategia utilizada (tres veces) es la cuarta donde se prefirió cambiar la metáfora conceptual del texto origen por otra en el texto meta con una expresión lingüística metafórica distinta. Puede observarse también que en la letra de la canción no se conservan las metáforas conceptuales del texto origen, ya que no se evidencia el uso de las estrategias primera y segunda.

Figura 5-1: Estrategias de traducción de metáforas y metonimias en *This ain't a love song / Como yo nadie te ha amado*



Respecto a las metonimias conceptuales, se infirió un caso y se tradujo empleando la quinta estrategia de traducción. Esto quiere decir que en el texto de llegada no se utilizó una expresión lingüística metonímica ni una metonimia conceptual que conserven el sentido de las metonimias relacionadas con el sentimiento del texto origen. Como se observa en la figura, el uso de las estrategias de traducción cuarta y quinta indican que en las estrategias de traducción empleadas se prefirieron las soluciones distintas a conservar la metáfora conceptual del texto origen.

5.1.2 *On bended knee* / *Rendido ante ti*

La primera metáfora conceptual que aparece en la letra de esta canción es EL AMOR ES UN VIAJE. Se ha visto que según el criterio de función es del tipo estructural puesto que conceptualizamos parte del concepto amor en términos de un viaje. Esta metáfora conceptual se infirió de dos expresiones lingüísticas metafóricas. En la primera, uno de los enamorados se pregunta en qué momento de la relación amorosa no sintieron el deseo de seguir unidos. La expresión lingüística metafórica es *where did we* lose *our* way*?* Aquí, la pérdida del deseo de unión se proyecta metafóricamente a perder el rumbo en el viaje. En la segunda, el enamorado desea regresar a un momento anterior de la relación en el que se mantenía el deseo de estar junto al otro. Aparece en la pregunta *can somebody tell me how to 'get things back the way they used to be'?* Aquí se proyecta retomar el rumbo del viaje a volver a un estado anterior de satisfacción en el que todavía existía el deseo de unión.

Esta metáfora conceptual se ha traducido utilizando la cuarta estrategia de traducción, en ambos casos. El primer caso se tradujo por la metáfora conceptual ontológica EL AMOR ES UNA COSA VALIOSA, con la expresión metafórica *tuvimos lo mejor*, donde el amor se considera una cosa que posee un valor superior a cualquier otro experimentado. El segundo caso se tradujo por *¿por qué no me dices cómo puedo 'conquistarte' una vez más?*, donde se halló la metáfora conceptual EL AMOR ES GUERRA, metáfora estructural donde conquistar se proyecta al deseo de estar unido al ser amado. Para lograrlo, implica un gran esfuerzo, de la misma forma que conquistar un territorio.

La siguiente metáfora conceptual, EL AMOR ES LOCURA, se infirió a partir de la expresión lingüística metafórica *it's 'driving me insane'.* En la letra del texto de partida, muestra la alteración del juicio debido a la pérdida del objeto amado. EL AMOR ES LOCURA es una metáfora estructural en la que se conceptualizan los efectos de la pérdida del objeto de deseo por los efectos que produce la locura: la alteración del juicio. Esta se tradujo por la metáfora conceptual ontológica EL AMOR ES UNA COSA VALIOSA, por medio de la expresión lingüística metafórica *lo echamos a perder*. La estrategia de traducción empleada es la cuarta. Esta metáfora conceptual es ontológica ya que algo preciado como es el amor, puede estropearse y no funcionar más.

La metáfora conceptual más recurrente en esta letra es EL AMOR ES CERCANÍA EN EL ESPACIO. En ella se manifiesta el deseo de tener el objeto amado cerca. Por ello, según el criterio de función, es del tipo estructural puesto que la cercanía de las personas se proyecta a una parte del concepto amor, la necesidad de estar junto al objeto amado a fin de experimentar la satisfacción del sentimiento. Las expresiones lingüísticas metafóricas en las que aparece son *if 'you come back to me'*, *I don't need to 'be alone'* y *…until 'you come back to me'.*

Tabla 5-2: Análisis del componente metafórico y metonímico y las estrategias de traducción, hallados en *On bended knee* / *Rendido ante ti*

Expresión lingüística metafórica en el texto de partida	**Metáfora conceptual en el texto de partida**	**Expresión lingüística metafórica en el texto de llegada**	**Metáfora conceptual en el texto de llegada**	**Estrategia de traducción**
Where did 'we lose our way'?	EL AMOR ES UN VIAJE	*'Tuvimos lo mejor'.*	EL AMOR ES UNA COSA VALIOSA	4: se encontraron diferentes metáforas conceptuales y diferentes expresiones lingüísticas metafóricas.
It's 'driving me insane'.	EL AMOR ES LOCURA	*'Lo echamos a perder'.*	EL AMOR ES UNA COSA VALIOSA	4: se encontraron diferentes metáforas conceptuales y diferentes expresiones lingüísticas metafóricas.
If 'you come back to me'…	EL AMOR ES CERCANÍA EN EL ESPACIO	*Si me dices que sí…* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
I'll guarantee that 'I'll never let you go'.	EL AMOR ES POSESIÓN	*Te puedo jurar que 'jamás te irás de mí'.*	EL AMOR ES POSESIÓN	2: se conservan las metáforas conceptuales, pero hay una ligera variación semántica en las expresiones lingüísticas metafóricas.
Can we go back to the days 'our love was strong'?	EL AMOR ES UN VÍNCULO	*¿Por qué no 'recuperamos nuestro amor'?*	EL AMOR ES POSESIÓN	4: se encontraron diferentes metáforas conceptuales y diferentes expresiones lingüísticas metafóricas.

Can somebody tell me how to 'get things back the way they used to be'?	EL AMOR ES UN VIAJE	*¿Por qué no me dices cómo puedo 'conquistarte' una vez más?*	EL AMOR ES GUERRA	4: se encontraron diferentes metáforas conceptuales y diferentes expresiones lingüísticas metafóricas.
I 'don't need to be alone'.	EL AMOR ES CERCANÍA EN EL ESPACIO	*…Que ya 'no sé vivir sin ti'.*	EL AMOR ES CERCANÍA EN EL ESPACIO	3: se conservan las metáforas conceptuales, pero hay una ligera variación semántica en las expresiones lingüísticas metafóricas.
I'll never 'walk' again until you come back to me.	EL AMOR ES UN CAMINO	*Qué más puedes pedir* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
I'll never walk again until 'you come back to me'.	EL AMOR ES CERCANÍA EN EL ESPACIO	*'Estoy de nuevo aquí'.*	EL AMOR ES CERCANÍA EN EL ESPACIO	3: se conservan las metáforas conceptuales, pero las expresiones lingüísticas metafóricas son diferentes.
'It'll heal all things'.	EL AMOR ES UN MEDICAMENTO	*(Mi amor) te hará olvidar* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
'It won't hurt' anymore.	EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD	*Lo que pasó* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
I don't believe 'our love's terminal'.	EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD	*Aquí me tienes rendido ante ti* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
Expresión lingüística metonímica en el texto de partida	**Metonimia conceptual en el texto de partida**	**Expresión lingüística metonímica en el texto de llegada**	**Metonimia conceptual en el texto de llegada**	**Estrategia de traducción**
No se hallaron expresiones lingüísticas metafóricas	---	*No se hallaron expresiones lingüísticas metonímicas*	---	---

Para la expresión lingüística metafórica *if you come back to me*, se utilizó la quinta estrategia de traducción, en la que no se infirió una metáfora conceptual ni expresión lingüística metafórica. La siguiente expresión metafórica se tradujo por …*Que ya no 'sé vivir sin ti'*. Aquí se utilizó la tercera estrategia de traducción, en la que se emplea la misma metáfora conceptual, EL AMOR ES CERCANÍA EN EL ESPACIO, pero la expresión lingüística metafórica es distinta. La traducción de la tercera expresión lingüística metafórica es *'estoy de nuevo aquí'.* En ella, se emplea la misma metáfora conceptual del

texto de llegada, pero se utiliza una expresión lingüística metafórica diferente. Por lo tanto, la estrategia de traducción empleada es la tercera.

La siguiente metáfora conceptual encontrada en el texto de partida es EL AMOR ES POSESIÓN, que se infirió a partir de la expresión lingüística metafórica *I'll guarantee that 'I'll never let you go'.* La metáfora conceptual en el texto de llegada es la misma, presente en la expresión *te puedo jurar que 'jamás te irás* de *mí'*. Sin embargo, la expresión lingüística metafórica de llegada está relacionada semánticamente con la expresión lingüística metafórica de partida (el futuro de *let* determina a *go* formando una perífrasis verbal, mientras en español *ir* está en futuro sin un verbo predecesor que lo determine). Por lo tanto, la estrategia de traducción empleada es la tercera.

La siguiente metáfora conceptual que se infirió es EL AMOR ES UN VÍNCULO. Esta vez, la metáfora estructural aparece una sola vez en el texto de partida en la expresión lingüística metafórica *can we go back to the days 'our love was strong'?*, para destacar con mayor intensidad el deseo de estar unidos, realizado en el pasado. Se tradujo por una metáfora conceptual distinta, EL AMOR ES POSESIÓN, ontológica, que se realiza en la expresión lingüística metafórica *¿por qué no 'recuperamos nuestro amor'?* en el hecho de volver a tener la posesión del objeto amoroso. Por lo tanto, se empleó la cuarta estrategia de traducción.

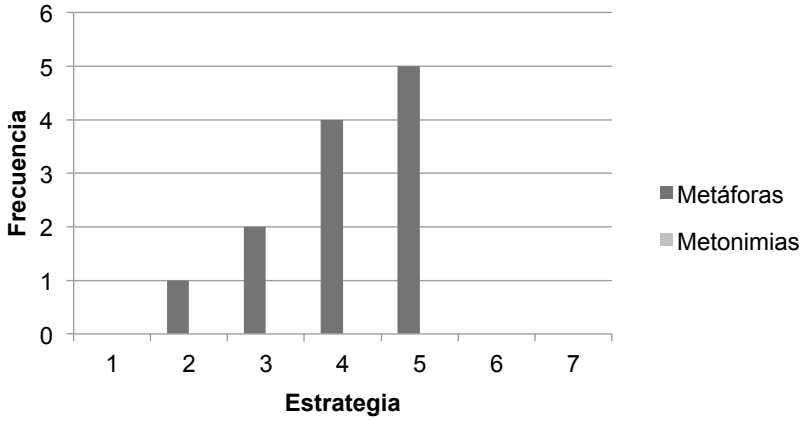
Luego, se infirió la metáfora conceptual EL AMOR ES UN CAMINO, que se manifiesta en la expresión lingüística metafórica *I'll never 'walk' again...* Esta pertenece al tipo estructural, en cuanto a que el camino que se sigue, que se camina, conducirá a un destino. Esto se proyecta al amor: los caminantes siguen el camino del amor para alcanzar el destino que es la unión con el objeto amado a fin de lograr que el sentimiento perdure. Esta metáfora conceptual no se tradujo por otra ni se halló una expresión lingüística metafórica. Por lo tanto, la estrategia de traducción utilizada es la quinta.

Otra metáfora conceptual encontrada es EL AMOR ES UN MEDICAMENTO. En esta letra, se manifiesta en la expresión lingüística metafórica *it'll 'heal' all things*. Pertenece al tipo estructural, ya que el poder sanador de un medicamento se proyecta a la felicidad que gozan los enamorados en la reconciliación y que reemplaza el sufrimiento vivido cuando la relación amorosa se encontraba en crisis, es decir, se destaca que el amor es la cura para sanar el sufrimiento y convertirlo nuevamente en amor, estado que produce bienestar. Esta metáfora conceptual no se tradujo por otra ni se halló una expresión lingüística metafórica. Por lo tanto, la estrategia de traducción utilizada es la quinta.

Las siguientes expresiones lingüísticas metafóricas que se encontraron son: *it won't 'hurt' anymore* y *I don't believe 'our love's terminal*'. De ellas se infiere la metáfora conceptual EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD, del tipo estructural. En la primera, se destaca la desaparición del dolor porque el deseo de estar junto al objeto amado, que antes causaba dolor o sufrimiento, se cumplirá. Esto conlleva a experimentar un sentimiento posterior de satisfacción. La siguiente hace referencia a que el amor no se encuentra en fase terminal como una enfermedad, es decir, que todavía sobrevive y puede recuperarse. En los dos casos, esta metáfora conceptual no se tradujo por otra ni tampoco se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas en el texto de llegada. Por lo tanto, la estrategia de traducción que se empleó es la quinta.

Una mirada estadística a la frecuencia de las estrategias de traducción empleadas para traducir metáforas, se observa que la estrategia más utilizada (cinco veces) es la quinta, al igual que en la letra anterior. Esto indica que no se conservó la mayoría de metáforas conceptuales del texto origen en le texto meta, ni se tradujeron por expresiones lingüísticas metafóricas. Una mirada a las expresiones traducidas en la quinta estrategia muestra que no se conservó el sentido de las expresiones originales. La siguiente estrategia utilizada, la cuarta, hace visible que en cuatro ocasiones se prefirió cambiar la metáfora conceptual del texto de partida por otra en el texto de llegada, lo que incluye expresiones lingüísticas metafóricas distintas a las del texto origen, que no conservan el sentido original. A diferencia de la letra anterior, en esta sí se trataron de conservar algunas metáforas conceptuales sentimentales. Tres conservaron la metáfora conceptual del texto origen, pero en el texto meta se prefirió una expresión lingüística metafórica distinta. Por otra parte, en esta letra, no se hallaron metonimias conceptuales ni expresiones lingüísticas metonímicas referentes a los sentimientos en el texto de partida.

Figura 5-2: Estrategias de traducción de metáforas y metonimias en *On bended knee* / *Rendido ante ti*



5.1.3 *All by myself* / *Sola otra vez*

En esta corta letra, se encontraron dos metáforas conceptuales en el texto de partida. La primera de ellas es EL AMOR ES UN CAMINO, que se infirió a partir de la expresión *love's so 'distant and obscure'.* Acá se emplea la distancia y la oscuridad para mostrar que no se ha realizado el deseo de alcanzar el amor, destino del camino. Esta metáfora conceptual, de tipo estructural, no se tradujo por otra ni tampoco se infirió una expresión lingüística metafórica. Por tanto, la estrategia de traducción es la quinta.

La segunda metáfora conceptual hallada es EL AMOR ES UN MEDICAMENTO, que se identificó a partir de la expresión *(love) remains the cure*. En esta metáfora conceptual estructural, el amor es la cura para aliviar la soledad, es decir, que la aparición de un objeto de deseo que atraiga la atención erótica hará que la soledad ya no exista más, de la misma forma que un medicamento cura una enfermedad. Esta metáfora conceptual no

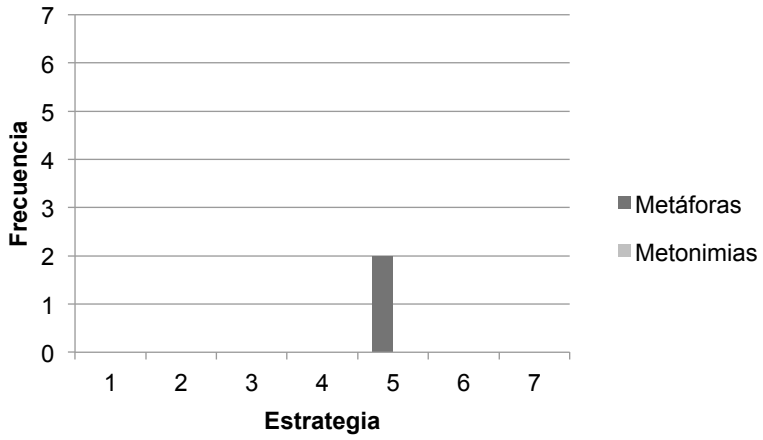
se tradujo por otra ni se infirió una expresión lingüística metafórica. Por tanto, la estrategia de traducción es la quinta.

Adicionalmente, en esta letra también se conserva la tendencia a utilizar la quinta estrategia para traducir metáforas conceptuales. En esta letra, tampoco se hallaron metonimias conceptuales ni expresiones lingüísticas metonímicas en el texto de partida.

Tabla 5-3: Análisis del componente metafórico y metonímico y las estrategias de traducción, hallados en *All by myself* / *Sola otra vez*

Expresión lingüística metafórica en el texto de partida	**Metáfora conceptual en el texto de partida**	**Expresión lingüística metafórica en el texto de llegada**	**Metáfora conceptual en el texto de llegada**	**Estrategia de traducción**
Love's so 'distant and obscure'.	EL AMOR ES UN CAMINO	*Mi corazón no aguanta más* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
(Love) 'remains the cure'.	EL AMOR ES UN MEDICAMENTO	*…La soledad* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
Expresión lingüística metonímica en el texto de partida	**Metonimia conceptual en el texto de partida**	**Expresión lingüística metonímica en el texto de llegada**	**Metonimia conceptual en el texto de llegada**	**Estrategia de traducción**
No se hallaron expresiones lingüísticas metafóricas	---	*No se hallaron expresiones lingüísticas metonímicas*	---	---

Figura 5-3: Estrategias de traducción en *All by myself* / *Sola otra vez*



5.1.4 *Un-break my heart* / *Regresa a mí*

Tabla 5-4: Análisis del componente metafórico y metonímico y las estrategias de traducción, hallados en *Un-break my heart* / *Regresa a mí*

Expresión lingüística metafórica en el texto de partida	**Metáfora conceptual en el texto de partida**	**Expresión lingüística metafórica en el texto de llegada**	**Metáfora conceptual en el texto de llegada**	**Estrategia de traducción**
Don't 'leave me in all this pain'.	EL DOLOR ES UN RECIPIENTE	*No me abandones así* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
Don't 'leave me in all this pain'.	EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD	*No me abandones así* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
'Don't leave me out in the rain'.	EL ABANDONO ES LLUVIA	*Hablando sola de ti* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
Come back and 'bring back my smile'.	LA FELICIDAD ES POSESIÓN	*Ven y 'devuélveme al fin / La sonrisa que se fue'.*	LA FELICIDAD ES POSESIÓN (segundo verso)	2: se encontraron idénticas metáforas conceptuales, pero hay una ligera variación semántica en las expresiones lingüísticas metafóricas.
Come and 'take these tears away'.	LA TRISTEZA ES POSESIÓN	*…La sonrisa que se fue* (no existe).	No existe	6: se omiten en el texto meta la metáfora conceptual que aparece en el texto origen; en este se omite la expresión lingüística metonímica.
'Undo this hurt you caused'.	EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD	*'Borra el dolor que al irte me dio'.*	EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD	2: se encontraron idénticas metáforas conceptuales, pero hay una ligera variación semántica en las expresiones lingüísticas metafóricas.
'Bring back the joy to my life'.	LA ALEGRÍA ES POSESIÓN	*Extraña la dicha también* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metáfora conceptual por una no-metáfora conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metafóricas.
Expresión lingüística metonímica en el texto de partida	**Metonimia conceptual en el texto de partida**	**Expresión lingüística metonímica en el texto de llegada**	**Metonimia conceptual en el texto de llegada**	**Estrategia de traducción**
Come back and bring back my 'smile' ('alegría').	ACCIÓN, EVENTO O PROCESO Y SUS ELEMENTOS	*Ven y devuélveme al fin / la 'sonrisa' que se fue* ('alegría').	ACCIÓN, EVENTO O PROCESO Y SUS ELEMENTOS	1: se conservan la misma metonimia conceptual y la misma expresión lingüística metonímica.
Come and take these 'tears' away ('tristeza').	ACCIÓN, EVENTO O PROCESO Y SUS ELEMENTOS	Se omitió	Se omitió	6: se omite en el texto meta la metonimia conceptual que aparecen en el texto origen;

				en este se omite la expresión lingüística metonímica.
Bring back the 'joy' to my life ('amor').	ACCIÓN, EVENTO o PROCESO y SUS ELEMENTOS	*Extraña la dicha también* (no existe).	No existe	5: se reemplazó la metonimia conceptual por una no-metonimia conceptual y no se encontraron expresiones lingüísticas metonímicas.

La primera metáfora conceptual del tipo ontológico que se infirió en esta canción es EL DOLOR ES UN RECIPIENTE. Este tipo de metáforas conceptualizan los sentimientos como entidades concretas que tienen límites y que emplean el esquema de imagen dentro-fuera, cuya base física se explica a través de la experiencia que tenemos con nuestros cuerpos. Esta metáfora conceptual se infirió a partir de la expresión lingüística metafórica *don't 'leave me in all this pain'*, donde el dolor contiene a la persona que lo padece por medio del uso de la preposición *in* que denota interior. Esta metáfora conceptual no se tradujo por otra ni tampoco se infirió una expresión lingüística metafórica. Por lo tanto, se utilizó la quinta estrategia de traducción.

La metáfora conceptual EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD, del tipo estructural, se infirió dos veces en la letra de la canción. Esta metáfora conceptual proyecta el dolor físico y las heridas que se manifiestan en las enfermedades al sufrimiento sentimental producto del abandono del ser amado, que se manifiesta en la ausencia del deseo de posesión por parte del ser amado. En la primera expresión lingüística metafórica, *don't 'leave me in all this pain'*, se destaca el abandono del enamorado quien sufre el dolor. Esta no se tradujo por una expresión lingüística metafórica; por lo tanto, no se infirió una metáfora conceptual. La estrategia de traducción utilizada es la quinta. En la segunda expresión lingüística metafórica, *'undo this hurt you caused'*, se manifiesta nuevamente el sufrimiento que causa alguien a otro por haber sido abandonado. Esta expresión se tradujo *por 'borra el dolor que al irte me dio'*, que conserva la misma metáfora conceptual; sin embargo, las expresiones lingüísticas metafóricas sufren una ligera variación semántica. Por lo tanto, la estrategia de traducción empleada es la segunda.

La siguiente metáfora conceptual que se halló es EL ABANDONO ES LLUVIA. Esta es, según el criterio de convencionalización, una metáfora creativa, donde una persona rechaza mojarse en la lluvia, fuera de un lugar que puede brindarle protección. Esto se proyecta hacia el abandono, donde el abandono sería la lluvia. Esta metáfora conceptual se infirió de la expresión lingüística metafórica *'don't leave me out in the rain'*. Esta no se tradujo por otra ni tampoco se identificó una metáfora conceptual. Por tanto, la estrategia de traducción utilizada es la quinta.

Luego, aparecen tres sentimientos con el dominio fuente POSESIÓN: la felicidad, la tristeza y la alegría. Estas proyecciones aparecen en las expresiones lingüísticas metafóricas *come back and 'bring back my smile', come and 'take these tears away'* y *'bring back the joy' to my life.* En la primera metáfora conceptual ontológica LA FELICIDAD ES POSESIÓN, el enamorado reclama la posesión del objeto amado que causaba felicidad. Esta interactúa con la metonimia conceptual ACCIÓN, EVENTO o PROCESO y SUS ELEMENTOS, en 'alegría' y 'sonrisa'. La estrategia de traducción que se empleó es la segunda, ya que se infirió la misma metáfora conceptual en la expresión *Ven y devuélveme al fin / la 'sonrisa' que se fue*, pero en español se agregó una claúsula subordinada que modifica a 'sonrisa'. Respecto a la estrategia de traducción de la metonimia conceptual, se utilizó la primera

estrategia, en la que se conserva la misma metonimia conceptual y la misma expresión lingüística metonímica.

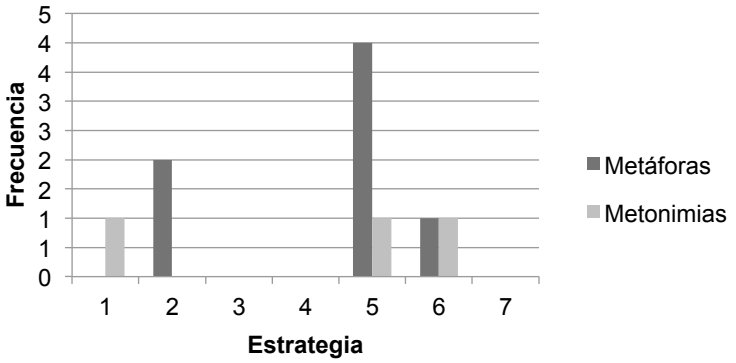
En la segunda metáfora conceptual ontológica LA TRISTEZA ES POSESIÓN, el enamorado pide que le quiten la tristeza. Esta interactúa con la metonimia conceptual ACCIÓN, EVENTO o PROCESO y SUS ELEMENTOS, en 'lágrimas' y 'tristeza'. Se utilizó la sexta estrategia de traducción, donde no se infirió una metáfora conceptual ni una expresión lingüística metafórica, porque se omitió la expresión y se prefirió continuar con el desarrollo de la idea anterior en *…la sonrisa que se fue*. Respecto a la estrategia de traducción de la metonimia conceptual, se utilizó la sexta estrategia porque se omitió la expresión lingüística metonímica en el texto de llegada (no aparece).

En la tercera metáfora conceptual ontológica LA ALEGRÍA ES POSESIÓN, el enamorado pide que le devuelvan la alegría. Esta interactúa con la metonimia conceptual ACCIÓN, EVENTO o PROCESO y SUS ELEMENTOS, *'alegría'* y 'amor'. Esta no se tradujo por otra expresión lingüística metafórica, ni tampoco se infirió una metáfora conceptual. La estrategia de traducción utilizada es la quinta. En esta expresión lingüística metonímica, la estrategia de traducción empleada es la quinta, puesto que no se halló una metonimia conceptual ni una expresión lingüística metonímica.

El análisis estadístico para esta letra nos revela nuevamente que la estrategia más utilizada (cuatro veces) para traducir las metáforas conceptuales sobre los sentimientos es la quinta. Esto hace visible, nuevamente, la no conservación de las metáforas conceptuales ni de las expresiones lingüísticas metafóricas del texto de partida. Una sola vez se cambió la metáfora conceptual del texto de partida por una diferente, inferida a partir de una expresión lingüística metafórica diferente (quinta estrategia). En una ocasión se empleó la segunda estrategia de traducción, en la que se conserva la metáfora conceptual del texto origen, pero en el texto de llegada ocurre una ligera variación semántica en la expresión lingüística metafórica. Solo tenemos un caso, que aparece en esta letra, el de la sexta estrategia, donde se omitió en el texto meta la metáfora conceptual y la expresión lingüística metafórica del texto origen.

En el caso de las estrategias para traducir metonimias sobre sentimientos, se emplearon tres estrategias mencionadas anteriormente, la primera, la quinta y la sexta estrategia.

Figura 5-4: Estrategias de traducción en *Un-break my heart* / *Regresa a mí*

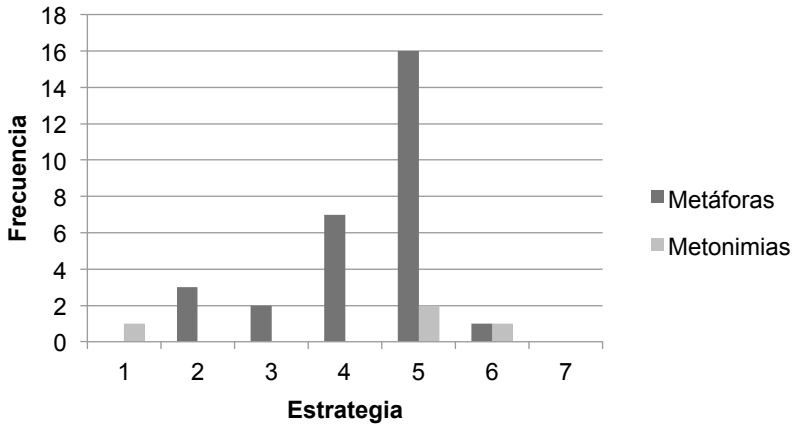


6. CONCLUSIONES

Después de haber analizado en una vía de traducción, del inglés al español, el componente metafórico y metonímico sobre sentimientos en las letras de las canciones objeto de estudio, se llega a la siguiente conclusión. Aunque las lenguas inglesa y española comparten cosmovisiones similares, el componente metafórico y metonímico sobre sentimientos en las letras de las canciones objeto de estudio no se comparte de forma alineada, salvo en pocos casos.

El análisis del componente metafórico y metonímico sobre los sentimientos en los textos de partida sugiere que las metáforas y metonimias conceptuales existen también en la lengua meta; sin embargo, es evidente que la mayoría de las veces que se encuentra una metáfora o metonimia conceptual en los textos de partida se opta por traducirlas sin utilizar una metáfora o metonimia conceptual. Según la figura 6.1 que recoge la frecuencia con se utilizaron las estrategias de traducción, se encontró que la estrategia de traducción más usada es la quinta (16 casos), donde la metáfora conceptual no se traduce por otra metáfora conceptual, sino que se opta por una solución diferente.

Figura 6-1: Frecuencia de las estrategias de traducción en las cuatro letras paralelas



La siguiente estrategia de traducción de metáforas conceptuales más usada es la cuarta (siete casos), donde la metáfora conceptual se tradujo por una metáfora conceptual diferente. Siguiendo el orden de frecuencia, sigue la segunda estrategia de traducción (tres casos), donde se tradujo la misma metáfora conceptual por una expresión lingüística metafórica relacionada semánticamente con la del texto fuente. Luego se encontró la tercera estrategia de traducción (dos casos), en la que se traduce la misma metáfora conceptual, pero se opta con una expresión lingüística metafórica diferente. Por último, se encontró la sexta estrategia de traducción (un caso), donde la metáfora conceptual que aparece en el texto origen se omite en el texto meta y en este se omite la expresión lingüística metafórica. No se encontró un caso en el que una metáfora conceptual se haya traducido por la misma metáfora conceptual y la misma metonimia conceptual. Tampoco se encontró un caso donde se haya utilizado una metáfora conceptual en el texto meta sin

que existiera en el texto fuente, puesto que el análisis se realizó en una sola vía de traducción.

Pasando a las metonimias conceptuales, la mayoría de las encontradas no se tradujeron por metonimias conceptuales, sino que se eligieron soluciones diferentes. Luego tenemos un caso en que una metonimia conceptual se tradujo por la misma metonimia conceptual; y otro caso en que la metonimia conceptual del texto origen se omitió en el texto meta y en este se omitió la expresión lingüística metonímica.

¿A qué se debe esto? Una posible explicación en el nivel del producto tiene que ver con las restricciones que la música impone sobre la letra. Vale señalar que en una canción se mezcla el código lingüístico y el musical. Por su parte, el traductor debe subordinar la traducción de dicho código a los compases musicales y grupos musicales, a fin de realizar la sincronía entre texto y música (Rabadán, citado por Hurtado Albir, 2001, págs. 92-93). Esto representa un desafío para el traductor, puesto que la música que ya existe impone múltiples limitantes como el ritmo, las notas musicales, el fraseo, el acento, las limitaciones físicas del aparato vocal, la métrica, la rima del texto fuente, la prosodia y la necesidad de conjugar el sentido verbal con el color musical.

En consecuencia, se sugiere que el traductor no se enfoque en ser fiel a la letra, sino que asuma una visión amplia de las características del texto fuente y que identifique la función futura del texto meta en el sentido de la teoría funcionalista (*skopos*), a fin de alcanzar el propósito comunicativo, que en este caso es hacer que la canción sea popular en la cultura donde se pretende difundir. Por lo tanto, el traductor tendrá en cuenta el futuro receptor de la canción, la cultura de llegada y la habilidad para comprender y apreciar la canción en un tiempo limitado (Low, 2005, págs. 185-186). Si se condicionan los factores mencionados a la traducción de las letras de canciones, indudablemente se afectará la traducción de metáforas y metonimias conceptuales contenidas en ellas.

La mayoría de las metáforas conceptuales sobre los sentimientos que se encontraron fueron ontológicas y estructurales. Esto quiere decir que en las letras de las canciones se prefieren las metáforas convencionales a las creativas. Solo se encontraron dos metáforas creativas. Para las letras de canciones objeto de estudio, se prefiere expresar de forma convencional por medio de metáforas lo que se siente respecto al amor y los sentimientos. Esta tendencia desafía la perspectiva del continuo de la traducibilidad de la metáfora, en el que se plantea que entre más creativas sean las metáforas más dificultades plantea para la traducción. Desde esta perspectiva, se espera que las metáforas encontradas en las canciones se tradujeran con la menor dificultad; sin embargo, en el análisis se encontró que la mayoría de las traducciones se alejan del sentido original de las metáforas. En cuanto a las metonimias conceptuales, no se observa una tendencia porque se encontraron pocas.

En el análisis metafórico, se evidencia la multiplicidad de dominios meta a los que se proyecta AMOR: CERCANÍA EN EL ESPACIO, CAMINO, ENFERMEDAD, MEDICAMENTO, VÍNCULO, POSESIÓN, VIAJE, COSA VALIOSA, GUERRA y LOCURA. Esto manifiesta la riqueza de formas que existen en las lenguas para referirse a los asuntos del amor, incluso hasta contradictorias, en las que se refiere al amor en términos de ENFERMEDAD y MEDICAMENTO. Cabe reiterar que una vistazo rápido a las metáforas conceptuales muestra que ambas

lenguas las comparten, pero en las letras de los textos de llegada no se observa que las soluciones escogidas sean similares a las de los textos de partida.

También se infirió que EL SENTIMIENTO ES POSESIÓN es una de las regularidades en las metáforas conceptuales sobre sentimientos. Esta metáfora de nivel genérico y ontológica se infiere a partir de las siguientes: EL AMOR ES POSESIÓN, LA FELICIDAD ES POSESIÓN, LA TRISTEZA ES POSESIÓN y LA ALEGRÍA ES POSESIÓN. Respecto a la metonimia, la más común fue ACCIÓN, EVENTO o PROCESO y SUS ELEMENTOS, donde se prefiere la manifestación de un sentimiento en una expresión corporal, como las lágrimas y la sonrisa.

Dentro de las limitaciones que tiene este trabajo están el rol que juega el contexto en la definición de metáforas y metonimias conceptuales mediante inducción y cómo los elementos de coherencia y cohesión textuales intervienen para establecer relaciones semánticas entre las metáforas y metonimias conceptuales encontradas en los textos (para complementar el trabajo, puede utilizarse la propuesta de Goatly, 1997, págs. 255-282).

Pasando al ámbito de las técnicas de traducción mencionadas anteriormente, estas no son útiles a la hora de traducir las metáforas y metonimias de una letra, a pesar de que se pensaron para ser aplicadas a las microunidades textuales. La técnica que podría ser útil en la traducción de metáforas y metonimias es la creación discursiva, en la que se establecen equivalencias dentro de un contexto específico. Es necesario revisar esta propuesta hecha por Delisle (1993) a fin de determinar en qué medida se ajusta o no a la traducción de metáforas y metonimias en las letras de canciones.

Futuras investigaciones relacionadas con este trabajo tienen que ver con los factores culturales que intervienen en la traducción de las letras de canciones. Laing (2003, pág. 660) afirma que en la letra de una canción "posiblemente se destaca con mayor intensidad la especificidad cultural". Barcelona, de forma general e indirecta (citado por Samaniego Fernández, 2011, pág. 269), apoya la traducibilidad en términos de cercanía de lenguas. Campos y Ortega (2005), también afirman lo mismo, en términos de qué tan estrecha o no es la relación entre cultura y sociedad donde se produce un texto. Estos autores proponen una tipología textual en la que existen textos que hacen visible "una cultura transnacional que presenta un grado de equivalencia similar en las distintas lenguas y sociedades" (pág. 327).

Es posible que este trabajo desafíe la tipología propuesta en el sentido en que la traducción de las letras de las canciones se enmarcan dentro en la circulación de productos culturales norteamericanos en el ámbito colombiano y en la traducción no se evidenció una equivalencia similar entre los conceptos metafóricos y metonímicos sobre sentimientos en el nivel de la microunidad textual, a pesar de que ambas lenguas comparten dichos conceptos. Sin embargo, es posible que en nivel de la macrounidad textual, la equivalencia se presente de diferente forma. Para ello, podrían utilizarse las aplicaciones del análisis textual al estudio de la traducción de letras de canciones (Hurtado, 2001, págs. 428-458).

Finalmente, podría estudiarse el método de traducción que se prefiere en el transvase de las letras de las canciones de una lengua a otra. De acuerdo con las definiciones de los diferentes métodos de traducción, el que más se ajusta es el interpretativo-comunicativo,

en el que se comprende y se reexpresa el sentido del texto original, de tal forma que se mantiene la función y el género del texto origen, con la intención de producir el mismo efecto en el destinatario. En este nivel de traducción, la macrounidad, se podría estudiar cómo se reexpresa el sentido del texto original. Una propuesta viable sería la comparación de las microestructuras y macroestructuras textuales de las letras desde los estudios descriptivos de la traducción y las relaciones que se establecen con el método.

A. ANEXO: CORPUS PARALELO Y ALINEADO DE LAS LETRAS DE LAS CANCIONES

This ain't a love song	***Como yo nadie te ha amado***
I should have seen it coming when the roses died.	Yo no vi las flores marchitar
I should have seen the end of summer in your eyes.	ni ese frío en tus ojos al mirar.
I should have listened when you said good night,	No, no vi la realidad:
you really meant good-bye.	me ibas a dejar.
Baby, ain't it funny	Dicen que la vida,
how we never ever learn to fall.	*baby*, no es como la ves;
You're really on your knees.	para aprender
You think you're standing tall.	hay que caer,
But only fools are " know-it-alls".	para ganar hay que perder.
Yeah, I played that fool for you.	Lo di todo por ti.
I cried and I cried,	Lloré y lloré
there were nights that I died for you, baby.	y juré que no iba a perderte.
I tried and I tried	Traté y traté
to deny that your love drove me crazy, baby.	de negar este amor tantas veces, *baby*.
If the love that I got for you's gone,	Si mis lágrimas fueron en vano,
If the river I cried ain't that long,	si al final yo te amé demasiado,
Then I'm wrong, yes, I'm wrong,	como yo, como yo,
This ain't a love song.	nadie te ha amado.
Baby, I thought you and me would stand the test of time,	Cada hora una eternidad,
like we got away with the perfect crime.	cada amanecer un comenzar.
But we were just a legend in my mind.	Ilusiones nada más,
I guess that I was blind.	que fácil fue soñar.
Remember those nights dancing at the masquerade.	Tantas noches de intimidad
The clowns wore smiles that wouldn't fade.	parecían no acabar.
You and I we were renegades.	Nos dejamos desafiar
Well, some things never change.	y hoy nada es igual.
It made me so mad	Sé que en verdad
'cause I wanted it bad for us, baby.	el amor al final siempre duele.
Now, it's so sad that whatever we had ain't worth saving.	No lo pude salvar y hoy voy a pagarlo con creces, baby.

If the love that I got for you is gone,	Si mis lágrimas fueron en vano,
if the river I cried ain't that long,	si al final yo te amé demasiado.
then I'm wrong, yes, I'm wrong.	Como yo, como yo, nadie te ha
This ain't a love song.	amado.
If the pain that I'm feeling so strong	Esta vez la pasión ha ganado
is the reason I'm holding on,	y por eso sigo esperando.
then I'm wrong, well I'm wrong.	Como yo, como yo,
This ain't a love song.	nadie te ha amado.
I cried and I cried,	Lloré y lloré
there were nights that I died for you, baby.	y juré que no iba a perderte.
I tried and I tried	Traté y traté
to deny that your love drove me crazy, baby.	de negar este amor tantas veces, *baby*.
If the love that I got for you's gone,	Si mis lágrimas fueron en vano,
If the river I cried ain't that long,	si al final yo te amé demasiado.
then I'm wrong, yes, I'm wrong,	Como yo, como yo,
This ain't a love song.	nadie te ha amado.
If the pain that I'm feeling so strong	Esta vez la pasión ha ganado
is the reason I'm holding on,	y por eso sigo esperando.
then I'm wrong, well I'm wrong.	Como yo, como yo,
This ain't a love song.	nadie te ha amado.
Then I'm wrong, yeah I'm wrong.	como yo, como yo,
This ain't a love song.	nadie te ha amado.
Then I'm wrong, yeah I'm wrong.	Como yo, como yo,
This ain't a love song.	nadie te ha amado.
On bended knee	***Rendido ante ti***
Darling I can't explain	¿Mi amor por qué? ¿Qué nos pasó?
where did we lose our way.	Tuvimos lo mejor.
Girl it's driving me insane.	Lo echamos a perder.
And I know I just need one more chance	Si me das una oportunidad
to prove my love to you.	de probar mi amor por ti,
If you come back to me,	si me dices que sí,
I'll guarantee	te puedo jurar
that I'll never let you go.	que jamás te irás de mí.
Can we go back to the days our love was strong?	¿Por qué no recuperamos nuestro amor?
Can you tell me how a perfect love goes wrong?	¿Por qué no olvidamos lo que nos pasó?
Can somebody tell me how to get things back	¿Por qué no me dices cómo
The way they used to be?	puedo conquistarte una vez más?

Oh God give me a reason	Mi amor aquí me tienes
I'm down on bended knee.	rendido ante ti.
I'll never walk again	Qué más puedes pedir.
until you come back to me.	Estoy de nuevo aquí
I'm down on bended knee.	rendido ante ti.
So many nights I dream of you.	Soñando así, pensando así;
Holding my pillow tight,	te extraño tanto amor
I know that I don't need to be alone.	que no sé, que ya no sé vivir sin ti.
When I open up my eyes	Llegará el amanecer
to face reality,	y veré que no estás tú,
every moment without you	que no puedo resistir
it seems like eternity	la realidad ni la luz.
I'm begging you, begging you come back to me.	Rendido te pido que vuelvas a mí.
Can we go back to the days our love was strong?	¿Por qué no recuperamos nuestro amor?
Can you tell me how a perfect love goes wrong?	¿Por qué no olvidamos lo que nos pasó?
Can somebody tell me how to get things back	¿Por qué no me dices cómo
The way they used to be?	puedo conquistarte una vez más?
Oh God give me a reason	Mi amor aquí me tienes
I'm down on bended knee.	rendido ante ti
I'll never walk again	Qué más puedes pedir
until you come back to me.	Estoy de nuevo aquí
I'm down on bended knee.	Rendido ante ti.
Baby, I'm sorry.	Perdóname.
Please, forgive me for all the wrong I have done.	Perdona por lo que hice.
Please, come back home girl.	Sé que confiabas en mí.
I know you put all of your trust in me.	Perdóname si te he fallado.
I'm sorry I let you down.	Vuelve a,
Please, forgive me.	vuelve a casa.
I'm gonna swallow my pride,	Ya no sé lo que hacer,
say I'm sorry.	ni qué decir.
Stop pointing fingers, the blame is on me.	Toda la culpa fue mía, lo sé.
I want a new life	Volver a empezar,
and I want it with you.	Empezar junto a ti;
If you feel the same,	Volver a sentir
don't ever let it go.	si sientes como yo.
You gotta believe	Tendrás que creer,
in the spirit of love.	creer en mi amor;
It will heal all things.	te hará olvidar
It won't hurt anymore.	lo que pasó.
No I don't believe our love's terminal.	Aquí me tienes rendido ante ti,
I'm down on my knees begging you please	rendido ante ti,
come home.	rendido ante ti.

Can we go back to the days our love was strong?	¿Por qué no recuperamos nuestro amor?
Can you tell me how a perfect love goes wrong?	¿Por qué no olvidamos lo que nos pasó?
Can somebody tell me how to get things back	¿Por qué no me dices cómo
The way they used to be?	puedo conquistarte una vez más?
Oh God give me a reason.	Mi amor aquí me tienes
I'm down on bended knee.	rendido ante ti.

All by myself	***Sola otra vez***
When I was young,	Quise volar
I never needed anyone.	y conocí la soledad.
And making love was just for fun.	Jugué al amor sin entregar,
Those days are gone.	sin esperar.
Living alone,	Salgo a buscar
I think of all the friends I've known.	Alguna huella, una señal;
When I dial the telephone,	hacer mi sueño realidad,
nobody's home.	poder amar.
All by myself,	Sola otra vez,
don't wanna be.	no sé vivir.
All by myself,	Sola otra vez,
anymore.	sin amor.
Hard to be sure,	Quiero saber
sometimes I feel so insecure.	cómo es que siente una mujer.
And love's so distant and obscure,	Mi corazón no aguanta más
remains the cure.	la soledad.
All by myself,	Sola otra vez,
don't wanna be.	no sé vivir.
All by myself,	Sola otra vez,
anymore.	sin amor.
All by myself,	Sola otra vez,
don't wanna be.	no sé vivir.
All by myself,	Sola otra vez,
anymore.	sin amor.

Un-break my heart	***Regresa a mí***
Don't leave me in all this pain.	No me abandones así,
Don't leave me out in the rain.	hablando sola de ti.
Come back and bring back my smile.	Ven y devuélveme al fin
Come and take these tears away.	la sonrisa que se fue.
I need your arms to hold me now.	Una vez más tocar tu piel
The nights are so unkind.	y hondo suspirar.
Bring back those nights when I held you beside	Recuperemos lo que se ha

me.	perdido.
Un-break my heart.	Regresa a mí.
Say you'll love me again.	Quiéreme otra vez.
Undo this hurt you caused	Borra el dolor
when you walked out the door	que al irte me dio
and walked outta my life.	cuando te separaste de mí.
Un-cry these tears,	Dime que sí.
I cried so many nights.	Yo no quiero llorar.
Un-break my heart,	Regresa a mí.
my heart.	No puedo olvidar.
Take back that sad word good-bye.	Extraña el amor que se fue,
Bring back the joy to my life.	extraña la dicha también.
Don't leave me here with these tears.	Quiero que venga a mí
Come and kiss this pain away.	y me vuelvas a querer.
I can't forget the day you left.	No puedo más si tú no estás.
Time is so unkind	Tienes que llegar.
and life is so cruel without you here beside me.	Mi vida se apaga sin ti a mi lado.
Un-break my heart.	Regresa a mí.
Say you'll love me again.	Quiéreme otra vez.
Undo this hurt you caused	Borra el dolor
when you walked out the door	que al irte me dio
and walked outta my life.	cuando te separaste de mí.
Un-cry these tears,	Dime que sí.
I cried so many nights.	Yo no quiero llorar.
Un-break my heart,	Regresa a mí.
my heart.	
Don't leave me in all this pain.	No me abandones así,
Don't leave me out in the rain.	hablando sola de ti.
Bring back the nights when I held you beside me.	Devuélveme la pasión de tus brazos.
Un-break my heart.	Regresa a mí.
Say you'll love me again.	Quiéreme otra vez.
Undo this hurt you caused	Borra el dolor
when you walked out the door	que al irte me dio
and walked outta my life.	cuando te separaste de mí.
Un-cry these tears,	Dime que sí.
I cried so many nights.	Yo no quiero llorar.
Un-break my heart.	Regresa
Un-break my heart, oh baby.	Regresa a mí
Come back and say you love me.	y dime que me quieres,
Un-break my heart,	Regresa a mí,
Sweet darling,	mi vida.
without you I just can't go on.	Sin ti sé que no puedo más.

BIBLIOGRAFÍA

Ahrens, K. & Say, A. L. (1999). Mapping image-schemas and translating metaphors. *13th Pacific Asia Conference on Language, Information and Computation* (págs. 95-102). Taipei: National Taiwan University.

Åkerström, J. (2009). *Translating song lyrics: a study of the translation of the three musicals by Benny Andersson and Björn Ulvaeus.* Recuperado el 10 de junio de 2013, de http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:375140/FULLTEXT02.pdf.

Al-Salem, R. S. (2008). *Translation of metonymy in the holy qur'an: a comparative, analytical study.* Tesis de doctorado no publicada. King Saud University, Riyadh, Arabia Saudita.

Álvarez, A. (1993). On translating metaphor. *Meta: journal des traducteurs*, 479-490.

Apresjan, V. (1997). Emotion Metaphors and Cross-Linguistic Conceptualization of Emotions. *Cuadernos de Filología Inglesa*, 179-195.

Arseneault, M. (2006). Metaphor: philosophical theories. En A. Barber, & R. Stainton, *Concise encyclopedia of philosophy of language and linguistics* (págs. 445-449). Oxford: Elsevier.

Barcelona, A. (2000). Introduction. The cognitive theory of metaphor and metonymy. En A. Barcelona, *Metaphor and metonymy at the crossroads. A cognitive perspective* (págs. 1-28). Berlín: Mouton de Gruyter.

Barcelona, A. (2012). La metonimia conceptual. En I. Ibarretxe-Antuñano, & J. Valenzuela, *Lingüística cognitiva* (págs. 123-146). Barcelona: Anthropos.

Cameron, L. (1999). Operationalising 'metaphor' for applied linguistic research. En L. Cameron, & G. Low, *Researching and applying metaphor* (págs. 3-28). Nueva York: Cambridge University Press.

Campos Plaza, N., & Ortega Arjonilla, E. (2005). *Panorama de lingüística y traductología.* Granada: Atrio.

Chung, S. (2008). Cross-linguistic comparisons of the MARKET metaphors. *Corpus Linguistics and Linguistic Theory*, 141-175.

Cotes Ramal, M. D. (2005). Traducción de canciones: Grease. *Puentes*, 77-86.

Crerar-Bromelowe, G. (2008). Can an awareness of conceptual metaphor (Lakoff and Johnson 1980) aid the translator in his/her task? En N.-L. Johannesson & D.C. Minugh, *Stockholm Metaphor Festivals* (págs. 75-84). Stockholm: Stockholm University.

Deignan, A. (2005). A corpus linguistic perspective on the relationship between metonymy and metaphor. *Style*, 72-91.

Delisle (1993). *La traduction raisonnée. Manuel d'initiation à la traduction professionelle de l'anglais vers le français.* Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa.

Díaz-Vera, J. & Caballero, R. (2013). Exploring the feeling-emotions continuum across cultures: jealousy in english and spanish. *Intercultural Pragmatics*, 265-294.

Dickins, J. (2005). Two models for metaphor translation. *Target*, 227-273.

Eckstein, L. (2010). *Reading song lyrics.* Ámsterdam: Rodopi.

Evans, V. & Green, M. (2006). *Cognitive linguistics. An Introduction.* Edinburgo: Edinburgh University Press.

Forceville, C. (2009). Non-verbal and multimodal metaphor in a cognitivist framework: agendas for research. En C. J. Forceville, & E. Urios-Aparasi, *Multimodal metaphor* (págs. 19-42). Berlín: Mouton de Gruyter.

Fornäs, J. (2003). The words of music. *Popular music and society*, 37-51.

Frith, S. (2001). Pop music. En S. Frith, W. Straw, & J. Street, *The Cambridge companion to pop and rock* (págs. 93-108). Cambridge: Cambridge University Press.

Gibbs, R. W. (1999). *The poetics of mind.* Cambridge: Cambridge University Press.

Gibbs, R. W. (2010). Metaphor: psychological aspects. En A. Barber, & R. Stainton, *Concise encyclopedia of philosophy of language and linguistics* (págs. 449-456). Oxford: Elsevier.

Gillham, B. (2010). *Case study research methods.* Londres: Continuum.

Goatly, A. (1997). *The language of metaphors.* Londres: Routledge.

Griffith, H. K. (2009). *En el crescendo de la teoría traductológica: procedimiento para traducir letras musicales populares al inglés.* Tesis de maestría no publicada. Universidad Nacional, San José, Costa Rica. Recuperado el 10 de junio de 2013, de www.mogap.net/pmt/HeidiGriffith.pdf

Hagström, A. C. (2002). *Un miroir aux alouettes? Stratégies pour la traduction des métaphores.* Uppsala: Uppsala University.

Hatim, B. (2001). *Teaching and researching translation.* Essex: Longman.

Hennion, A. (1983). The production of success: an anti-musicology of the pop song. *Popular music*, 159-193.

House, J. (2010). Translation and bilingual cognition. En V. Cook, & B. Bassetti, *Language and bilingual cognition* (págs. 519-527). Nueva York: Psychology Press.

Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología.* Madrid: Cátedra.

Ibarretxe-Antuñano, I. &. (2012). Lingüística cognitiva: origen, principios y tendencias. En I. &. Ibarretxe-Antuñano, *Lingüística cognitiva* (págs. 13-38). Barcelona: Anthropos.

Kalinowski, J. (2009). Génesis y claves de lectura de la metáfora en la retórica clásica. En M. Pochulu, R. Abrate, & S. Visokolskis, *La metáfora en la educación* (págs. 19-35). Villa María, Argentina: Eduuim.

Kimmel, M. (2012). Optimizing the analysis of metaphor in discourse. How to make the most of qualitative software and find a good research design. *Review of cognitive linguistics*, 1-48.

Kövecses, Z. (2000). *Metaphor and emotion. Language, culture, and body in human feeling.* Cambridge: Cambridge University Press.

Kövecses, Z. (2003). Language, figurative thought, and cross-cultural comparison. *Metaphor and symbol*, 311-320.

Kövecses, Z. (2005). Metaphor in culture. Universality and variation. Cambridge: Cambridge University Press.

Kövecses, Z. (2010). *Metaphor. A practical introduction.* Nueva York: Oxford.

Laing, D. (2003). Lyrics. En J. Shepherd, *Continuum encyclopedia of popular music of the world* (págs. 660-662). Londres: Continuum.

Lakoff, G. (1987). *Women, fire, and dangerous things.* Chicago: The University of Chicago Press.

Lakoff, G. (2008). The neural theory of metaphor. En R. W. Gibbs, *The Cambridge handbook of metaphor and thought* (págs. 17-38). Cambridge: Cambridge University Press.

Lakoff, G., & Johnson, M. (1998). *Metáforas de la vida cotidiana* (4ta Ed.). Madrid: Cátedra.

Lakoff, G., & Turner, M. (1989). *More than cool reason. A field guide to poetic metaphor.* Chicago: University of Chicago.

Lanxing Sorby, S. (2011). Translating western musical lyrics: adaptation for a popular arts entertainment. *Translation Quarterly*, 40-67.

Larousse Editorial (2012). *Diccionario general de la lengua española Vox* [versión electrónica]. Inglaterra: Oxford University Press.

Low, P. (2003). Singable translations of songs. *Perspectives: Studies in Translatology*, 87-103.

Low, P. (2005). Pentathlon approach to song translation. En D. L. Gorlée, *Song and significance: virtues and vices of vocal translation.* (págs. 185-212). Ámsterdam: Rodopi.

Low, P. (2006). Song translation. En K. Brown, *Encyclopedia of language and linguistics* (págs. 511-514). Londres: Elsevier.

Low, P. (2008). Translating songs that rhyme. *Perspectives: Studies in Translatology*, 1-20.

Maalej, Z. (2007). The embodiment of fear expressions in tunisian arabic. Theoretical and practical implications. En F. Sharifian, & G. Palmer, *Applied cultural linguistics* (págs. 87-104). Ámsterdam: John Benjamins.

Machin, D. (2010). *Analysing popular music: image, sound, text.* Los Ángeles: Sage.

Mahon, J. (1999). Getting your sources right. What Aristotle didn't say. En L. Cameron, & G. Low, *Researching and applying metaphor* (págs. 69-80). Nueva York: Cambridge University Press.

Martínez, B., & González, R. E. (2009). La traducción de canciones: análisis de dos casos. *Culturas Populares. Revista Electrónica*, 1-16.

Marina, J. A., & López, M. (1999). *Diccionario de los sentimientos* (4ta ed.). Barcelona: Anagrama.

Merakchi, K., & Rogers, M. (2013). The translation of culturally bound metaphors in the genre of popular science articles: a corpus-based case study from Scientific American translated into arabic. *Intercultural Pragmatics*, 341-372.

Metzer, D. (2012). The power ballad. *Popular music*, 437-450.

Middleton, R. (2003). Song. En J. Shepherd, *Continuum encyclopedia of popular music of the world [libro electrónico]* (págs. 642-644). Londres: Continuum International Publishing Group.

Moliner, M. (2007). *Diccionario del uso del español (DVD 3.0), María Moliner* [versión electrónica]. España: Gredos.

Monti, E. (2009). Translating the metaphors we live by. Intercultural negotiations in conceptual metaphors. *European Journal of English Studies*, 207-221.

Muñoz, Í. (2007). Las técnicas de traducción y las figuras literarias en la traducción al español de Mémoires d'Hadrien. *Lenguaje*, 167-196.

Nerlich, B. (2006). Metonymy. En K. Brown, *Encyclopedia of language and linguistics (2da ed.)* (págs. 109-113). Oxford: Elsevier.

Nord, C. (2001). Dealing with purposes in intercultural communication: some methodological considerations. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 151-166.

Oxford University Press (2015). *Oxford advanced learner's dictionary*. Recuperado el 1 de diciembre de 2013, del sitio web de Oxford advanced learner's dictionary: http://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/.

Pearson Education Limited (2015). *Longman dictionary of contemporary english*. Recuperado el 1 de diciembre de 2013, del sitio web de The Longman dictionary of contemporary english online: http://www.ldoceonline.com.

Peirsman, Y., & Geeraerts, D. (2006). Metonymy as a prototypical category. *Cognitive Linguistics*, 269–316.

Ponterotto, D. (2010). Cross-cultural variation in idiomatic expression: insights from conceptual metaphor theory and implications for translation studies. En E. Tabakowska, M. Choinski, & L. Wiraszka, *Cognitive linguistics in action. From theory to application and back* (págs. 345-369). Berlín: Mouton de Gruyter.

Pragglejaz Group. (2007). MIP: a method for identifying metaphorically used words in discourse. *Metaphor and symbol*, 1-39.

Prandi, M. (2010). Typology of metaphors: implications for translation. *Mutatis Mutandis*, 304-332.

Q. Al-Zoubi, M., N. Al-Ali, M. & R. Al-Hasnawi, A. (2007). Cogno-cultural issues in translating metaphors. *Perspectives: Studies in Translatology*, 230-239.

Quinn, N. (s.f.). *Metaphor and culture.* Recuperado el 30 de octubre de 2013, de http://ai.ato.ms/MITECS/Entry/quinn.html

Radden, G., & Kövecses, Z. (1999). Towards a theory of metonymy. En K.-U. Panther, & G. Radden, *Metonymy in language and thought* (págs. 17-59). Ámsterdam: John Benjamins.

Riedemann H., K., & Diéguez M., M. I. (1999). La traducción de metáforas: ¿un acto de rebeldía permanente? *Onomazein*, 345-369.

Ruiz de Mendoza Ibáñez, F. J. (1999). *Introducción a la teoría cognitiva de la metonimia.* Granada: Método.

Russo, T. (2005). A crosslinguistic, cross-cultural analysis of metaphors in two italian sign language (LIS) registers. *Sing Language Studies*, 333-359.

Samaniego, E. (2000). *Diseño y aplicación de un marco de análisis de la traducción de la metáfora.* Recuperado el 10 de junio de 2013, de RUA: http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/3989.

Samaniego, E. (2011). Translation studies and the cognitive theory of metaphor. *Review of Cognitive Linguistics*, 262-279.

Schäffner, C. (2004). Metaphor and translation: some implications of a cognitive approach. *Journal of Pragmatics*, 1253-1269.

Shuker, R. (2002). *Popular music: the key concepts.* Londres: Routledge.

Shunmugam, K. (2007). The translation of metaphors in malay pantuns into english. *Between Wor(l)ds Transformation and Translation* (págs. 21-40). Melbourne: University of Melbourne.

Sorby, S. (2008). Translating western musicals into chinese: language and cultural adaptations. *8th Portsmouth Translation Conference 2008* (págs. 162-173). Portsmouth: University of Portsmouth.

Soriano, C. (2012). La metáfora conceptual. En I. Ibarretxe-Antuñano, & J. Valenzuela, *Lingüística cognitiva* (págs. 97-12). Barcelona: Anthropos.

Steen, G. (1994). *Understanding metaphor in literature: an empirical approach.* Essex: Longman.

Steen, G. (2002). Identifying metaphor in language. A cognitive approach. *Style*, 386-487.

Steen, G. (2006). Metaphor: stylistic approaches. En K. Brown, *Encyclopedia of language and linguistics* (2da ed.) (págs. 51-57). Oxford: Elsevier.

Steen, G. J., Dorst, A. G., Herrmann, J. B., Kaal, A. A., Krennmayr, T., & Trijntje, P. (2010). *A method for linguistic metaphor identification.* Ámsterdam: John Benjamins.

Straw, W. (2001). Consumption. En S. Frith, W. Straw, & J. Street, *The Cambridge companion to pop and rock* (págs. 53-73). Cambridge: Cambridge University Press.

Toury, G. (2004). *Los estudios descriptivos de traducción y más allá. Metodología de la investigación en estudios de traducción* (R. Rabadán & R. Medino, trads.). Cátedra: Madrid.

Valenzuela, J., Ibarretxe-Antuñano, I., & Hilferty, J. (2012). La semántica cognitiva. En I. Ibarretxe-Antuñano, & J. Valenzuela, *Lingüística cognitiva* (págs. 41-68). Barcelona: Anthropos.

Yan, D., Noël, D., & Wolf, H.-G. (2008). Patterns in metaphor translation: a corpus-based case study of the translation of FEAR. *The International Symposium on Using Corpora in Contrastive and Translation Studies* (págs. 1-30). Hangzhou: Zhejiang University.

Yuanqiong, W. (2009). On the relationship between metaphor and cultural models – with data from chinese and english language. *Metaphorik.de* , 115-134.

Zbikowski, L. M. (2009). Music, language and multimodal metaphor. En C. Forceville, & E. Urios-Aparisi, *Multimodal metaphor* (págs. 359-381). Nueva York: Mouton de Gruyter.