

La identidad social a través del lenguaje: estudio del doblaje de “The Wire” al Español

Juan Navarro Andúgar¹, Purificación Meseguer Cutillas²

¹Universidad Complutense de Madrid (España)

purificacion.meseguer@um.es, ²Universidad de Murcia (España)

juannavarroandugar@gmail.com

Resumen

Como reza el título, en este proyecto se realizará un análisis comparativo entre la versión original de la serie “The Wire” y su versión doblada al español. Así pues, el principal objetivo de este proyecto reside en el estudio de los diálogos doblados de la obra en cuestión con el fin así de constatar si el texto meta es capaz de transmitir el mismo tipo de connotaciones sociales que el texto origen. Además del comentario traductológico del doblaje, se ofrecerán distintas propuestas de traducción que puedan reflejar estas formas lingüísticas originales.

Palabras clave: Traducción, variación lingüística, variedad lingüística, traducción audiovisual, identidad social.

Social Identity Through Language: Study Dubbing “The Wire” to Spanish

Abstract

As the title states, this project will deal with a comparative analysis between the original version of the series ‘The Wire’ –in English– and its Spanish counterpart. Therefore, the main objective of this project lies in the study of the dubbed dialogues of the actual series, brimming with

different forms of linguistic variation, colloquial expressions and jargons, in order to verify whether the target text can convey the same social connotations as is seen in the source text. Furthermore, translation remarks will contain different translation proposals that may reflect the original linguistic nuances.

Key words: Translation, linguistic variation, linguistic variety, audio-visual translation, social identity.

1. INTRODUCCIÓN

En el presente artículo se realiza un análisis del doblaje al español de varios episodios de “The Wire”, una serie de televisión ambientada en Baltimore que, desde un enfoque casi documentalista, lleva a cabo una verdadera denuncia sociopolítica. En esta serie, donde el perfil psicológico y el comportamiento de cada personaje lo diferencian del resto y lo posicionan dentro de unos estratos sociales, el lenguaje empleado, incluyendo todas sus variedades, es esencial para conocer el verdadero estatus social de cada individuo. Es de rigor, por tanto, que el texto meta sea lo más fiel posible con respecto al texto origen, a pesar de las enormes diferencias culturales que median entre ambas lenguas, la inglesa y la española. De esta manera, este estudio se propone como principal objetivo constatar si la traducción, a pesar de las enormes dificultades que plantea este tipo de lenguaje, surte el mismo efecto en el público meta que la serie original en el público de lengua origen, y si la transmisión del mensaje se produce con la misma efectividad. Al mismo tiempo, este proyecto se plantea como objetivo la elaboración de distintas propuestas lingüísticas y traductológicas destinadas a cubrir las carencias que pueda presentar el doblaje de la serie, especialmente en cuestiones relacionadas con la variación lingüística –esencial en esta obra–, teniendo siempre presentes las restricciones audiovisuales. De modo que la problemática de la traducción de este texto obedece a unas cuestiones puramente lingüísticas, las cuales además se ven limitadas por las restricciones que impone la traducción audiovisual. Por otro lado, las formas de variación lingüística presentarán peculiaridades en varios ámbitos y niveles, siendo el morfosintáctico y el léxico los de mayor preponderancia, por lo que, partiendo de estas premisas, son varias las hipótesis que pueden plantearse. La primera hipótesis corresponde a la restricción del soporte audiovisual sobre el contenido de la traducción, concretamente a las formas de variación

lingüística que tanto valor atesoran en esta serie televisiva. En muchas ocasiones, la discordancia entre imagen y sonido repercute de forma directa en el contenido del texto, por lo que cabe conjeturar que en el análisis se observarán indicios de cómo los factores audiovisuales pueden llegar a limitar el proceso creativo de la traducción. La segunda hipótesis se basa en la idea de la imposibilidad de reflejar todos los matices propios del texto origen. El de “The Wire” es un texto prolijo en formas de variación lingüística, rasgo que puede encontrar un enorme obstáculo en el proceso de traducción, ya que las variedades lingüísticas son algo intrínseco a cada lengua. Por tanto, podemos deducir que el texto doblado no representará a la perfección todos los matices propios del texto original. Estas diferencias repercutirán sobre los dos niveles lingüísticos anteriormente mencionados. Para corroborar o refutar las hipótesis formuladas y alcanzar los objetivos planteados, llevaremos a cabo un estudio comparativo entre ambas versiones, la inglesa y la española, donde, a partir de las propuestas de Muñoz Cortés (1958), Lapesa (1996) o Alemán (2006) se ofrecen distintas soluciones traductológicas. Estas soluciones responden a la relación entre las agramaticalidades propias del inglés afroamericano y las peculiaridades del español vulgar, con el fin así de evidenciar el dialecto social del texto original y teniendo siempre en cuenta las restricciones que impone el soporte audiovisual.

2. FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Si por algo se caracteriza este estudio es por su carácter pluridisciplinar y heterogéneo. No por ser un estudio de traducción su campo de estudio se restringe a lo meramente traductológico, pues en él convergen diferentes ramas científicas entre las que se cuentan la traducción audiovisual, la sociología o la variación lingüística, ciencias que precisan de un sustento teórico que refuercen las posteriores decisiones a las que se recurrirán en el análisis con el que culminará el proyecto. Por ello, en aras de una mejor comprensión, en este primer apartado se describirán aquellos conceptos que mejor clarifiquen la idiosincrasia de la traducción audiovisual, el doblaje, la variación lingüística y sus distintas manifestaciones, tanto en inglés como en español, pues creemos que son las principales manifestaciones articulatorias del estudio que nos concierne.

2.1. La traducción audiovisual y el texto audiovisual: sus peculiaridades

Pese a la disparidad de opiniones y la afluencia de estudios, son tres los factores que definen fundamentalmente la traducción audiovisual. Por coherencia con el presente estudio, en este proyecto nos acogeremos a las ideas postuladas por Mayoral (2001), que distingue hasta cuatro características propias de la traducción audiovisual, si bien, en nuestra opinión, es la connivencia de imagen y sonido la que mejor delimita el cerco que las separa del resto de disciplinas traductológicas. Según Mayoral, para que se considere como tal, en una traducción audiovisual han de converger varios canales y señales, como el auditivo y el visual, que en conjunción restringen el proceso de traducción y que al mismo tiempo son el principal causante de la sincronización entre palabra e imagen a la que obliga todo texto audiovisual, como destacaremos más adelante. Es esta, por tanto, la principal característica del texto audiovisual, entendido como el soporte del que se servirá a la postre la traducción. En la línea de lo expuesto, Chaume (2001) reconoce diversos códigos de significación que definen la idiosincrasia del texto audiovisual, entre los que destacan el lingüístico, pues, como el autor señala, es el auditivo el canal de mayor preponderancia y el que condiciona en mayor grado la traducción. No obstante, Chaume indica que la conjunción de todos estos códigos, donde también figuran el paralingüístico, el musical o el de movilidad, son los que dotan de singularidad a este tipo de texto. Y es ahí donde reside su verdadera paradoja. Se trata de un texto que se concibe para una posterior lectura e interpretación, un texto escrito que después llega al público de forma oral, mediante el canal auditivo. Esta paradoja, fruto de la combinación de códigos, canales y modos, es lo que Chaume denomina "oralidad pretendida", idea con la que pretende incidir en que el texto no es un fenómeno exclusivamente oral y espontáneo, sino que está conformado por unos diálogos escritos y dotados de los rasgos propios del lenguaje oral, cuyo propósito reside precisamente en dotar al productor filmico de un mayor realismo, como ocurre en "The Wire". Como se comprobará más adelante, este será el mayor escollo al que habrá de hacer frente el traductor.

2.2. Doblaje y traducción: sincronías y sincronismos

Tradicionalmente el doblaje se ha contemplado como un reemplazo de las distintas bandas sonoras de las obras audiovisuales. Así lo inter-

preta, por ejemplo, Agost (1999:16), que define la técnica del doblaje como "(...) la sustitución de una banda sonora original por otra". Sin embargo, precisa que se habla de doblaje cuando la sustitución de esta banda sonora se basa en los diálogos interpretados por los actores, lo que lo diferencia del proceso de postsincronización: "(...) cuando el objetivo es incorporar el sonido a una imagen grabada para mejorar su calidad recibe el nombre de postsincronización; cuando se trata de reemplazar la lengua original por otra, se la denomina con el nombre genérico de doblaje" (Agost, 1999: 58). Al hilo de lo expuesto, Chaves (2000: 44) insiste en que el doblaje responde a un acto traductológico y de trasvase lingüístico: "Consiste en reemplazar la banda de los diálogos originales por otra banda en la que esos diálogos aparecen traducidos a la lengua término y en sincronía con la imagen". La sincronía a la que alude la autora es uno de los elementos básicos de cualquier doblaje. También en la obra de Agost (1999:16) se encuentra una descripción bastante fehaciente de los distintos tipos de sincronismo –o sincronización– que el doblaje debe tener en consideración:

a) Sincronismo de caracterización: armonía entre la voz del actor que dobla y el aspecto y la gesticulación del actor o actriz que aparece en pantalla.

b) Sincronismo de contenido: congruencia entre la nueva versión del texto y el argumento del producto audiovisual.

c) Sincronismo visual: armonía entre movimientos articulatorios y sonidos.

No obstante, el último de los sincronismos expuesto por la autora, el visual, se escinde a su vez en tres sincronías distintas –que no sincronismos– que hacen de este concepto una teoría más taxonómica y específica. Así, son hasta tres las sincronías visuales que distingue Agost (1999):

a) Sincronía fonética o labial. Esta sincronía hace referencia a los movimientos articulados por los actores cuando emiten su discurso. Como afirma Agost (1999: 65-66), "se trata de la armonía entre la articulación de vocales y consonantes que percibimos en los actores de la pantalla y lo que oímos".

b) Isocronía. En esta sincronía el texto interpretado ha de durar exactamente lo mismo que la intervención del actor original. Lo que repercute directamente en la traducción final, pues en muchas ocasiones es

necesario modificar el sincronismo de contenido mediante alguna omisión o explicitación para ajustar el texto a la duración.

c) Sincronía quinésica o cinésica. La sincronía quinésica está estrechamente vinculada a los movimientos que aparecen en pantalla y que al mismo tiempo portan algún significado. El traductor y el ajustador, pues, deben hacer coincidir el discurso con los movimientos del actor original; es decir, con los elementos paralingüísticos.

Como se podrá apreciar más adelante, todas estas sincronías y sincronismos cobrarán especial relevancia en el análisis traductológico sobre el que descansan las presentes disquisiciones teóricas.

2.3. Variación lingüística y sus fenómenos

Son muchos los factores contextuales que diluyen la homogeneidad de una lengua. La tradición sociolingüística ha convenido en identificar al hablante y al uso como los dos parámetros principales de clasificación. Así lo consideran Halliday, McIntosh y Strevens (1968) o Hatim y Mason (1991), que distinguen entre la variación derivada del usuario –en la que se incluirían dialectos geográficos, dialectos sociales, dialectos temporales, el idiolecto y las variaciones estándar y no estándar– y la variación derivada del uso, que remite al concepto de registro. No obstante, por motivos de extensión y delimitación del tema, en este estudio nos centraremos exclusivamente en el dialecto social y geográfico, así como en el registro. Dicho lo cual, un dialecto geográfico es aquel que está condicionado por unos límites geográfico y espaciales concretos (Hatim y Mason, 1991). Los elementos lingüísticos, en ocasiones, se distribuyen geográficamente originando zonas concretas con una forma de habla específica que en mayor o menor medida las desgaja de la lengua con la que comparten origen (Hudson, 2000). Como comprobaremos más adelante, este fenómeno es una constante en “The Wire”, ya que sus personajes recurren a una forma del inglés definida por su situación geográfica concreta, Baltimore, aunque con acentuadas connotaciones sociales. A esta variedad se la conoce como “inglés afroamericano”, y en el siguiente subapartado procederemos a mencionar sus rasgos más significativos. Por otro lado, cuando la variación se produce bajo el influjo de fenómenos sociológicos, tales como la clase social –como ocurre en “The Wire”–, el sexo o la edad, se habla de dialecto social (Hudson, 2000), también denominado sociolecto. Al mismo tiempo, según Moreno Fernández (2009), en la confi-

guración de un sociolecto también puede intervenir la profesión del hablante. Es decir, los individuos que comparten una ocupación comparten un lenguaje común que los define sociológicamente. Para Sanmartín Sáez (1998), la pertenencia del hablante a determinados grupos sociales y profesionales propicia la heterogeneidad lingüística, sobre todo en cuanto a léxico se refiere. Este factor, además de otros fenómenos, es el que mayor influencia ejerce en la gestación de la jerga y el argot. Según la autora, en el ámbito de la delincuencia, como es el caso de “The Wire”, el origen del argot y la jerga responde a una intención críptica, pues estas formas suelen obedecer a unos patrones de codificación lingüística cuyo fin reside en el uso de una lengua indescifrable para el resto de individuos de una sociedad. Y si bien en “The Wire” se hace uso de un dialecto específico de la ciudad, la mayoría de ejemplos mostrados en el análisis obedecerá a otros parámetros extralingüísticos como la situación comunicativa, la condición social del personaje, su ámbito profesional o su nivel educativo y cultural. Por otro lado, destacan las variaciones derivadas del uso, asociadas tradicionalmente al concepto de registro. Entre los autores que se han preocupado por el estudio de este fenómeno destacan Halliday, McIntosh y Strevens (1968) con su teoría del registro, también suscrita por Gregory y Carroll (1978), por Hudson (2000) y más tarde por Hatim y Mason (1991). Según estos autores, el registro varía en función del uso que se haga de la lengua en una situación determinada. El hablante no siempre utiliza el mismo tipo de discurso porque, ante todo, la comunicación es un acto social y como tal implica ciertas convenciones que atañen a otros participantes. En función del contexto en el que se desarrolle el acto de comunicación, el usuario empleará un registro más o menos formal (coloquial, familiar, vulgar, profesional...). Como comprobaremos más adelante, dado el contexto en el que se inserta el discurso, el registro predominante en “The Wire” será el familiar o el vulgar. Por último, cabe destacar que todas estas variedades lingüísticas pueden detectarse en distintos fenómenos intrínsecos a la lengua, como puede ser la pronunciación, la lexicología o la morfosintaxis. No obstante, en aras de una mejor delimitación del tema, en este estudio solo se prestará atención a los rasgos léxicos y morfosintácticos, pues, además, entendemos que resultaría imposible verter elementos tan exclusivos como la pronunciación de una lengua a otra.

2.3.1. Rasgos de variación lingüística: el inglés afroamericano

Con vistas al posterior análisis, en este apartado se estudiarán únicamente las características del inglés afroamericano que guarden relación con los aspectos puramente gramaticales, por lo que, por razones de espacio y de extensión, se obviarán otros rasgos como los fonéticos o los fonológicos. Asimismo, se hará mención de las connotaciones sociales que albergan estos rasgos, pues servirán de base para entender las formas lingüísticas como rasgo revelador de la condición social. Dicho esto, son varios los ejemplos de variedad lingüística que pueden destacarse dentro del inglés afroamericano. Los más llamativos quizás sean los que remiten a la morfología y al uso de verbos:

a) Ausencia de auxiliar en tiempos compuestos cuando acompaña al verbo *to be* en participio (Rickford, 1975): Ej: *He been absent for a while* en lugar de *He has been absent for a while* ("Se ha ausentado durante un rato"). En ocasiones, el inglés afroamericano emplea el participio como una forma perfectiva simple, prescindiendo así del auxiliar. Ej: *I seen him yesterday* en lugar de *I saw him yesterday* ("Lo vi ayer").

b) Ausencia de *-s* al final del verbo cuando este se emplea en tercera persona del singular (Fasold, 1972). Ej: *He don't eat* en lugar de *He doesn't eat*.

c) Sustitución de *them* por *those*. Esta agramaticalidad se corresponde con la sustitución del pronombre personal *them* en usos donde correspondería el demostrativo *those* (Holton, 1984).

d) Uso generalizado de *ain't* como forma negativa. En la mayoría de los casos, como ocurre en "The Wire", la partícula negativa más extendida es la de *ain't*, que equivale a *am not*, *isn't*, *aren't*, *hasn't*, *haven't*, y *didn't* (Rickford, 1999).

e) Uso de la negación doble o múltiple (Labov, 1972). En inglés, al menos en su vertiente más normativa, solo es preciso negar una única vez. Si la oración contiene ya una partícula negativa, no es necesario que el pronombre indefinido presente forma negativa: *I don't want anything*. En este ejemplo se aprecia un verbo auxiliar que indica que la oración es negativa y un pronombre indefinido, como *anything*, afirmativo. No obstante, en inglés afroamericano no se suele tener en consideración esta norma. Ej: *I don't want nothing* en lugar de *I don't want anything*.

Por último, cabe destacar que no todo hablante afroamericano hace uso de esta variedad lingüística, sino que ésta suele estar asociada a dife-

rentes patrones sociales (Rickford, 1999), que encajarían con lo definido anteriormente. De hecho, estos fenómenos lingüísticos, entre otros, se detectan con más frecuencia en individuos jóvenes, perteneciente a clases bajas y obreras de zonas urbanas: “In general, the phonological and reasical features depicted (...) are most often used by younger lower-and working class speakers in urban reas and in informal styles (...)” (Rickford, 1999: 9). Esta descripción encaja con el perfil prototípico de los personajes de “The Wire”.

2.3.2. Rasgos de variación lingüística: el español vulgar

El verdadero fin de este proyecto consiste en el análisis del doblaje al español de “The Wire”, así como la aportación de propuestas de traducción que ayuden a mantener intacta la variación lingüística que tanta información alberga sobre la condición social del personaje. Para estas propuestas de traducción convendría relacionar una forma de variación lingüística en español que pudiera reflejar las agramaticalidades propias del inglés afroamericano. Por consiguiente, en este apartado se expondrán algunas de las peculiaridades del español vulgar, como base para las posteriores propuestas. Así, en el español vulgar se detectan principalmente rasgos fonéticos y morfosintácticos, si bien, por razones de extensión, sólo se mencionarán aquellos que puedan aportar alguna solución en el posterior análisis. Los más destacados son:

a) Pérdida de la *-d-* intervocálica (Lapesa, 1996). Este rasgo se puede observar en participios de los verbos que presentan una morfología regular: “Yo no he *jugao*”. Este uso responde a una relajación de la consonante intervocálica, propia del discurso coloquial o vulgar (Alemán, 2006). En las distintas propuestas, esta será una de las soluciones más frecuentes.

b) Apócope de sílabas (Muñoz Cortés, 1958). Un ejemplo muy evidente de esta práctica es la apócope de la última sílaba en el pronombre “nada”: “No he hecho *ná*”. Alemán (2006) apunta que este rasgo suele estar vinculado a individuos de nivel socioeconómico bajo. Este factor sociolingüístico será de gran valor en las propuestas traductológicas.

c) Pérdida de vocales, con la salvedad de que este rasgo se considera vulgar cuando las dos vocales involucradas son diferentes, haciendo que una de ellas desaparezca (Alemán, 2006). Este fenómeno lo podemos apreciar, por ejemplo, cuando un pronombre entra en contacto con

el verbo “haber” cuando opera como verbo auxiliar: “M’había dejao unas cosas”.

d) Uso de metátesis (Muñoz Cortés, 1958). Este fenómeno consiste en el cambio de lugar de un sonido en una palabra. Por ejemplo si en el pronombre “nadie” se produjera este fenómeno, las vocales *i* y *e* cambiarían sus posiciones, dando lugar a la palabra *nadie*.

Así pues, estos rasgos lingüísticos se tendrán en cuenta a la hora de establecer una relación de equivalencia entre el inglés afroamericano y el español vulgar. Una vez identificados, se aplicarán en las distintas propuestas de traducción aportadas en el análisis.

3. EL ESTUDIO

3.1. Descripción del corpus

Nuestro corpus se compone de varios episodios de la serie “The Wire”, obra que en España se comercializó bajo el nombre de “The Wire: Bajo escucha”. Esta serie estadounidense, creada por el escritor y periodista David Simon, vio la luz en marzo de 2002 a través del canal HBO, y su emisión se prolongó hasta junio de 2008. Cada una de estas temporadas se vale de un escenario distinto en el que se tratan cuestiones diferentes pero que, al fin y al cabo, persiguen el mismo objetivo: el cuestionamiento de los valores actuales de la sociedad moderna. Los episodios trazan una perfecta radiografía del entramado sociopolítico que esconde Baltimore, ciudad donde se desarrolla la acción. De este modo y a pesar de la modesta repercusión que obtuvo durante su emisión, en los últimos años “The Wire” se ha revelado como una verdadera obra de culto en la que, por medio de una ingente dosis de realismo, se ponen de manifiesto todas las miserias del sistema. Los episodios de mayor atractivo para nuestro estudio son aquellos que guardan mayor relación con fenómenos de variación lingüística, como los de las temporadas 1, 2 y 3, ya que son quizás los episodios donde se hace más necesaria la protección del registro lingüístico original, entendiéndolo como uno de los elementos que mejor ayudan a definir la identidad social del personaje. En la primera temporada, que se centra en el tráfico de drogas y en las bandas callejeras de las calles de Baltimore, la serie adquiere un carácter callejero, urbano, pues en ella muchos de los personajes representan el estrato más bajo de la pirámide social. En la segunda temporada la acción se traslada al puer-

to de Baltimore y el peso de la acción recae sobre la corrupción de los sindicatos y los astilleros, por lo que una vez más el argumento gira en torno a las actividades delictivas que tienen lugar en la ciudad. La tercera temporada pone sus miras en la clase política y en los dirigentes de Baltimore, de ahí que la acción se centre en las campañas de los políticos y en todas las artimañas que urden con el fin de alcanzar el poder. De una temporada a otra los delitos pasan a estar protagonizados por aquellos que copan la cúspide de la pirámide social, al contrario de lo que ocurría al comienzo. Así, a medida que se produce esta ascensión social en el devenir de la serie, las bandas callejeras experimentan un auge similar, lo que las posiciona dentro de la élite de la ciudad.

3.2. Estudio

En el presente apartado se recabarán los datos extraídos en el análisis de la traducción y doblaje al que ha sido sometida la serie “The Wire”. Los problemas detectados se clasificarán en función de su naturaleza lingüística, distinguiendo dos categorías: rasgos morfosintácticos y rasgos léxicos. Mientras que en la primera categoría se analizarán ejemplos de deformaciones verbales, de doble negación o múltiple y del uso incorrecto de posesivos, la segunda categoría recogerá aquellas expresiones coloquiales y vulgarismos que hayan supuesto un mayor reto para el proceso de traducción y doblaje.

3.2.1. Rasgos morfosintácticos

Deformaciones verbales

Ejemplo 1.

INFORMANT: Why <u>he just throw</u> that gun on my car like that? Shit, gonna scratch the paint.	INFORMADORA: ¿Por qué <u>tiene que tirar</u> el arma encima de mi coche? Mierda, me va a rayar la pintura.
--	--

En esta escena –perteneciente al primer episodio de la primera temporada: *The Target*– la detective Greggs vigila desde su coche los movimientos de una banda callejera que trafica con drogas. Junto a ella se encuentra una informadora, amiga de uno de los miembros de la banda, que, por despecho y a cambio de unos dólares, decide poner al corriente a Greggs de las actividades delictivas de su amigo. En esta ocasión, la informadora carga contra uno de los miembros de la banda callejera. Este ha tomado prestado el coche de la informadora y, creyendo que nadie lo

ve, deja caer una pistola sobre el capó, dañando así la pintura del vehículo. Obviamente, esto no pasa desapercibido para Greggs ni para la informadora que, ante este gesto, estalla y comienza a gritar, quejándose de la actitud de su amigo. El atractivo de este diálogo obedece a un problema de morfología verbal. En inglés normativo, cuando se quiere enfatizar la inmediatez de una acción pasada, el verbo suele ir acompañado de la partícula *just*, por lo que *to throw*, ateniéndonos a las convenciones normativas del inglés, debería ir bien en pasado, bien en participio y acompañado del verbo auxiliar *to have*. La oración, por tanto, sería así: “*Why has he just thrown that gun on my car like that?*”, en el sentido de “¿Por qué acaba de tirar el arma encima de mi coche?”. No obstante, en español, por razones de estilo, no tiene mucho sentido utilizar la perífrasis «acabar de» para este caso. Estamos, por tanto, ante un ejemplo de agramaticalidad verbal en la que se prescinde del verbo auxiliar y del verbo en participio. Esta forma de variedad lingüística no se refleja en la versión doblada, lo que hace que el espectador no perciba la condición social del personaje, al menos mediante el canal auditivo y el código lingüístico.

En este caso la supresión de la *-d-* intervocálica (Lapesa, 1996) habría resuelto las dificultades traductológicas que presenta este diálogo. Para ello sería necesario modificar el tiempo de la perífrasis “tener que” y se optaría por un pretérito perfecto compuesto, que en realidad es el verdadero tiempo que quiere expresar el personaje, y donde habría un participio que permitiría la pérdida de la *-d-* intervocálica: “¿Por qué ha *tenío* que tirar el arma encima de mi coche?”

Ejemplo 2

BODIE: What’s your count? WALLACE: I’m up two-seventy. BODIE (to D’Angelo): You want to check it. I don’t know <u>how it work</u> in the towers, but down here you want to check it. D’ANGELO: Y’all niggers been burnt.	BODIE: ¿Cuánto pillaste? WALLACE: Doscientos setenta. BODIE (a D’Angelo): Deberías contarlo. Verás, no sé cómo coño lo haríais en las torres, pero aquí deberías contarlo. D’ANGELO: Negro, te han tängado.
---	--

Al igual que en el ejemplo anterior, esta escena discurre también en el primer episodio de la primera temporada. En este ejemplo los protagonistas de la escena son Bodie y Wallace, que se encargan de la venta de drogas, y D’Angelo, que supervisa los movimientos de la zona. Los tres debaten si es aconsejable o no hacer recuento de lo recaudado duran-

te el día. Al final D'Angelo repara en que algo no encaja y en que algunos de los billetes con los que han pagado a Wallace son falsos. En este diálogo encontramos ejemplos de variación lingüística en dos verbos. Por un lado, encontramos el verbo *to work*. Lejos de su uso normativo, este verbo aparece sin la *-s* que rige la tercera persona del singular. Por otro lado, encontramos la expresión “*Y'all niggers been burnt*”, que prescinde del verbo auxiliar *to have* que le corresponde al participio *been*. De nuevo en la versión doblada no se aporta ninguna irregularidad gramatical que refleje los mismos matices que la versión original. Se traduce el sentido, pero los verbos en español son correctos y carecen, por tanto, de cualquier matiz que pueda transmitir información relativa a la identidad social del personaje. Sin embargo, ante la falta de opciones para transmitir esa agramaticalidad original, la traducción, a modo de compensación, opta por añadir un elemento vulgar ausente en la versión en inglés: “No sé cómo coño lo hacíais en las torres (...)”. Además, en esta expresión tiene lugar una mala interpretación de la persona gramatical, pues la segunda persona del singular y la segunda persona del plural comparten la misma forma (*you*). No obstante, la forma plural del vocativo, “*niggers*”, revela que en verdad se refiere a “vosotros” y no a “tú”, como aparece en la traducción. Para reflejar la variación propia de la versión original se podría haber recurrido a la supresión de la *-d-* intervocálica del participio del verbo “*tangar*”, rasgo típico del español vulgar (Laoesa, 1996). Asimismo, la traducción podría haber reflejado algún otro matiz agramatical, como la pérdida de vocales entre el pronombre y el verbo auxiliar (Lapesa, 1996): “Negro, *tan tangao*”. Del mismo modo, se podría haber optado por la misma solución para el participio que aparece en la primera intervención: “¿Cuánto has *pillao*?”. La traducción ganaría en naturalidad y espontaneidad al utilizar un pretérito perfecto compuesto y representaría mejor la identidad social del personaje sin necesidad de atentar contra las sincronías y los sincronismos.

Doble negación o múltiple

Ejemplo 3

<p>D'ANGELO: They used your name, Stringer, Wee-Bey, Savino, Peanut...They knew a lot. AVON: But you didn't say nothing? D'ANGELO: Shit, man, I don't know nothing.</p>	<p>D'ANGELO: Dijeron tu nombre, el de Stinger, Wee-Bey, Savino, Peanut. Sabían mucho. AVON: Pero tú no dijiste nada, ¿no? D'ANGELO: Coño, tío, yo no sé nada</p>
---	--

En la escena en la que se desarrolla este diálogo – episodio dos de la primera temporada: *The Detail* –, Avon Barksdale y D'Angelo hablan sobre el juicio al que fue sometido D'Angelo por homicidio, del que fue absuelto. D'Angelo informa a su tío de que no todo marcha tan bien como parece, ya que la fiscalía sabe de la organización criminal de Barksdale. Uno de los estigmas más arraigados en el inglés afroamericano es la negación doble o múltiple. El español normativo, por el contrario, sí acude a la doble negación en casos similares a este. No obstante, en la traducción al español, a fin de reflejar esta agramaticalidad propia de personas con escaso bagaje cultural y educativo, se podría optar por otras soluciones que transmitieran unas implicaciones sociales similares. Por ejemplo, en español, en registros ajenos a la norma es muy común la supresión de la última sílaba del pronombre indefinido "nada" (que es lo que significa en este caso *anything*), como síntoma de la tendencia a suprimir la *-d-* intervocálica de algunas palabras (Lapesa, 1996). De este modo el diálogo reflejaría perfectamente esa vinculación entre un determinado discurso y un sector específico de la sociedad: "Pero tú no dijiste *na*, ¿no?", "Coño, tío, yo no sé *na*".

Ejemplo 4

KIMMY: Cafeteria? OMAR: At the airport, yeah. KIMMY: The airport? Why the airport? OMAR: 'Cause I know she ain't gonna never go down there to go dining, that's why! Hey, yo, Kimmy, this ain't funny, yo! That woman raised me! And for as long as I been grown, once a month I've been with her on a church Sunday, telling myself <u>ain't no need</u> to worry, 'cause <u>ain't nobody</u> in this city that lowdown to disrespect a Sunday <u>morning!</u>	KIMMY: ¿En una cafetería? OMAR: Del aeropuerto, sí. KIMMY: ¿Del aeropuerto? ¿Por qué ahí? OMAR: ¡Porque sé que ahí ella nunca irá a cenar, por eso! ¡Oye, Kimmy, no tiene gracia! ¡Esa mujer me ha criado! ¡Y desde que crecí voy con ella a la iglesia una vez al mes los domingos! ¡Y confiaba en que no debía preocuparme porque nadie en la ciudad caería tan bajo para faltarle el respeto al domingo!
--	--

Este diálogo pertenece al episodio nueve, *Slapstick*, de la tercera temporada. La escena se desarrolla en la casa de Omar Little, que cuenta a su amiga Kimmy cómo la banda de Avon ha intentado asesinarlo en medio de la calle cuando se dirigía a la iglesia con su abuela. Omar habla de un pacto de no agresión que ponen en práctica los domingos las bandas de Baltimore, día en que los pandilleros acuden a la iglesia. En este

diálogo se observan de nuevo dos ejemplos de negación múltiple. La primera partícula negativa corresponde a la de “*ain t*”, sintomática ya de un inglés, cuando menos, ajeno a su modalidad más estándar. La segunda partícula negativa es la de “*nobody*”, pronombre indefinido que equivaldría en español a “nadie”. El inglés normativo carece de doble negación, lo que transforma los ejemplos subrayados en una forma de variación lingüística ajena a las convenciones normativas del inglés. Estas modalidades lingüísticas pasan desapercibidas completamente en la versión traducida, por lo que el espectador español no tiene acceso a las formas discursivas que definen socialmente a los personajes de la serie. Una metátesis en el pronombre indefinido “nadie” habría sido una buena solución para transmitir esas carencias lingüísticas manifestadas en el segundo de los ejemplos (Muñoz Cortés, 1958): “¡(...) porque *naide* en la ciudad caería tan bajo [como] para faltarle el respeto al domingo”.

Cambio de artículo por demostrativo

Ejemplo 5

AVON: So how the fuck you end up shootin' a nigger in front of the security booth and all <u>them</u> people?	AVON: ¿Cómo coño acabas matando a un negro junto a la cabina de seguridad y delante de testigos?
D'ANGELO: This nigger was coming at me like he was trying to end me...	D'ANGELO: El negro vino hacia mí como si intentase...

Esta escena corresponde al primer episodio de la primera temporada. En ella interviene D'Angelo que, tras conseguir que lo absuelvan de un delito de homicidio, se enfrenta a Avon Barksdale, su tío, que le pide explicaciones y lo culpa de haber cometido una insensatez. En este diálogo se puede apreciar el uso del adjetivo posesivo *them* en lugar del demostrativo *those*, rasgo típico del inglés afroamericano. Es un uso agramatical que denota cierto desconocimiento de la lengua y, por tanto, un rasgo lingüístico que define socialmente al personaje. Al no reflejar este uso erróneo, el doblaje de la serie está limitando en gran medida la percepción del personaje original, hecho que podría evitarse si se incorporara algún matiz propio del español vulgar. En el diálogo doblado simplemente se traduce por “delante de testigos”, opción que restringe considerablemente el concepto de la sincronía de variaciones culturales, acentos y dialectos. Una opción que podría haber manifestado esta agramaticalidad y, por ende, la pertenencia del personaje a un sector marginal de la

sociedad habría sido la de traducir literalmente “*all them people*”, suprimiendo la *-d*-intervocálica de “*toda*” (Lapesa, 1996). Sería igualmente conveniente traducir “*people*” por “*gente*” pues “*testigos*” devuelve el texto a un registro más formal: “¿(...) delante de *toa* esa gente?”. Otro rasgo destacable es el final de la oración “*This nigger was coming at me like he was trying to end me...*”. En la versión doblada no se traduce la parte “*trying to end me...*”, dejando, al igual que el original, la frase abierta. No obstante, se omite el verbo *to end*, junto con el pronombre *me*, que significaría “acabar conmigo”. La razón de esta omisión respondería a una cuestión de isocronía.

3.2.2. Rasgos léxicos

Expresiones coloquiales

Ejemplo 6

BUBBLES: You need to pace that shit, man. Johnny, man, you hear me? JOHNNY: I'm cool.	BUBBLES: Tienes que abandonar esa mierda, tío. Joder, Johnny, ¿me oyes? JOHNNY: Estoy bien.
BUBBLES: No, man, you gonna fall out, slamming that shit like that one of these days, boy. Man, I'm trying to give you a little game, man. But you want to pretend like you know something.	BUBBLES: No, no, tío. Metiéndote así la mierda, un día la palmas, ya verás. Mira, tío, te lo digo... te lo digo... por tu bien, tío. Pero tú quieres hacerme creer que sabes mucho.

En esta escena –primer episodio de la primera temporada– Bubbles y Johnny se encuentran en una casa abandonada a la que suelen acudir para consumir heroína. Tras una larga discusión sobre si Johnny está preparado para llevar este tipo de vida, Bubbles recomienda a su amigo que intente bajar el nivel de consumo, ya que para un principiante como él la cantidad que se está inyectando es excesiva. El léxico seleccionado en este ejemplo corresponde a los verbos “*pace*” y “*slamming*”. El primer verbo, *to pace*, tiene varias acepciones, si bien todas tienen que ver con “medir” y con “ritmo”. Se podría deducir, por tanto, que lo que en realidad trata de decir Bubbles a Johnny es que “mida sus pasos” cuando consume heroína. Por consiguiente, esta expresión pierde ciertos matices en el doblaje español, en la que simplemente se traduce por “abandonar”. Aunque el significado es similar, la traducción no es precisa del todo, ya que no es lo mismo “aminorar” o “rebajar” que “dejar” o “abandonar”. De hecho Bubbles en la serie ejerce de instructor para Johnny, es la persona que lo introduce en el mundo de la droga, por lo que no tiene mucho

sentido que Bubbles lo anime a abandonar. Como ocurre con otras palabras a lo largo de la serie, el verbo *to pace* se utiliza en un sentido figurado. Este fenómeno es característico de los registros coloquiales en los que en muchas ocasiones se prescinde del significado original o principal, por efecto de la situación comunicativa, mucho más distendida de lo normal. Para cumplir con ese sentido figurado y el registro coloquial, esta oración se podría haber traducido por una expresión de similares características, por ejemplo “echar el freno”, en el sentido de “aminorar” o “rebajar”: “Tienes que echar el freno, tío”. Además, su extensión no es excesiva, por lo que respetaría en todo momento la isocronía y la sincronía del doblaje. El otro verbo que merece comentario es *slam*, “*slamming*” en el texto. Este verbo suele hacer referencia a cualquier acción repentina y súbita que, como consecuencia de esta instantaneidad, genera un ruido. Una vez más, esta palabra se emplea con sentido figurado. En el doblaje español aparece traducido como “meterse”, verbo que cumple perfectamente con el sentido que exige el contexto en el que se desarrolla la acción. El origen de esta derivación semántica responde a la formación de términos jergales. El uso de *slam* como sinónimo de consumir droga pertenece a un ámbito específico, que carecería de sentido fuera de este campo concreto. Aunque la traducción que aparece en el doblaje define perfectamente el sentido original, quizás, otra palabra como “chutarse” se habría ajustado también a este contexto. Además, su sentido original, al igual que *slam*, implica un golpe o un lanzamiento pues, al fin y al cabo, procede de la voz inglesa *to shoot*: “Chutándote así la mierda, un día la palmas, ya verás”.

Ejemplo 7

<p>BODIE: What are these off-brand niggers gonna do with a project tower? CHEESE: Fall back, young'un. We're gonna show y'all motherfuckers how to grind out here, alright?</p>	<p>BODIE: ¿Qué van a hacer estos negros de media hostia con una torre? CHEESE: Para el carro, chavalín. Vas a ver cómo se curra aquí, cacho gilipollas, ¿vale?</p>
--	---

En esta escena, que discurre en el décimo episodio de la segunda temporada, *Storm Warnings*, Bodie se queja de las carencias que muestran los nuevos compañeros que le han asignado. Esta disconformidad aumenta cuando se entera de que la mayoría de ellos proviene del distrito Este de Baltimore, la banda enemiga por excelencia. Ante

tanta inquina, Cheese, uno de los nuevos, responde a Bodie y lo desafía, alegando que es capaz de vender más cantidad que él. En este diálogo aparece una cantidad considerable de expresiones coloquiales. La primera de ellas es "*off-brand niggers*", compuesta por dos formas, una que actúa como adjetivo, *off-brand*, y otra que ejerce de sustantivo y núcleo del sintagma, *niggers*. La primera hace referencia a una marca comercial de baja calidad, mientras que *niggers* remite a una forma despectiva de llamar a los afroamericanos. Con este apelativo Bodie pone en duda las aptitudes de sus nuevos compañeros, comparando sus cualidades como vendedores con una marca comercial de baja calidad. En la traducción desaparece ese símil comercial; sin embargo, se refleja perfectamente la intención original del discurso, que no es sino poner en duda la capacidad como vendedores de Cheese y los suyos. Además, con "negros de media hostia" se cumple también el cometido de transmitir el registro coloquial, o incluso vulgar, que se percibe en el texto original. Resulta también llamativa la traducción del verbo "*fall back*", para el que se aporta una traducción, "Para el carro", que guarda relación con las formas coloquiales que exige este diálogo. Por último, destaca el verbo *to grind*, traducido en el doblaje como "currar". En los diccionarios normativos aparece como "pulir", "moler", "desgranar", significados que poco tienen que ver con el sentido que se emplea en este contexto. Una vez más, se utiliza una palabra con sentido figurado y jergal, incorporando así una nueva acepción a la palabra dentro de un ámbito concreto. Se da un caso de polisemia, en el que una palabra va derivando en otros significados que, como es el caso, poco tienen que ver con su sentido original. La labor del traductor aquí es esencial, pues debe ser capaz de aportar un significado y una forma que se adapte al lenguaje coloquial del texto origen. El verbo "currar" cumple con ese cometido, pues parece hacer referencia a la misma acción a la que se refiere Cheese y, además, se ajusta al habla coloquial. Es posible, no obstante, que "currar", como sinónimo de "trabajar", sea un verbo demasiado específico. Cabe la posibilidad de que en este caso, en el que "*grind out*" no parece tener un significado muy concreto, se requiera un verbo más neutral y general, como puede ser "montar": "Vas a ver cómo nos lo montamos aquí, gilipollas, ¿vale?".

Vulgarismos**Ejemplo 8**

<p>McNULTY: Asshole lieutenant thinks he can buy-bust his way to Avon Barksdale PHELAN: We give the dead witness angle to the newspapers. <u>Stir some real shit.</u></p>	<p>McNULTY: El teniente quiere trincar a Avon Barksdale comprándole género. PHELAN: Le daremos a los periódicos el soplo del testigo muerto. Para crear conmoción.</p>
--	---

Este diálogo pertenece a *The Detail*, segundo episodio de la primera temporada. En él, el detective McNulty filtra al juez Phelan información confidencial sobre el caso Barksdale, y este sugiere a McNulty que filtre la muerte de un testigo a la prensa para que esta ejerza presión sobre el Departamento de Policía. La elección de este ejemplo corresponde sobre todo al carácter vulgar de la expresión “*Stir some real shit*”. Como se aprecia en la versión para doblaje, esta oración se ha traducido por “Para crear conmoción”, que carece del registro coloquial y vulgar propio de la versión original. Si bien el sentido entre ambas versiones es muy similar, el registro no encuentra equivalencia entre los dos textos. Son varias las frases en español que podrían haber encajado dentro de este registro, como por ejemplo “levantar polvareda”, que el DRAE define de la siguiente forma: “Dar causa con algún dicho o acción a que haya grandes disensiones”. Esta expresión se adaptaría al significado del texto original y, además, encajaría con el carácter distendido de la conversación original, si bien no presentaría el fuerte carácter vulgar que posee el original. Asimismo, cabe destacar que no presentaría ninguna restricción de tipo audiovisual pues encajaría en el doblaje, respetando así el concepto de isocronía.

Ejemplo 9

<p>WEE-BEY: Remember Ladontay? Burner from over the Poe Homes. Caught him at Carver parking lot after school. AVON: We did that? WEE-BEY: Tilghman was Ladontay’s cousin. He found out I ate the charge, he busting my chops.</p>	<p>WEE-BEY: ¿Te acuerdas de Ladontay? Un tío de las viviendas Poe que nos cargamos en Carver, en el aparcamiento. AVON: ¿Hicimos eso? WEE-BEY: Pues Tilghman era primo de Ladontay. Se enteró de que me lo comí yo y me está jodiendo vivo.</p>
---	---

En este diálogo, *Collateral Damage* –el segundo de la segunda temporada–, Wee-Bey cuenta a Avon los problemas de adaptación que

está teniendo en la cárcel por culpa de un funcionario de prisiones, Tilghman. Avon se sorprende, le pregunta el motivo y Wee-Bey le confiesa que él mismo asesinó a un primo de este funcionario, llamado Ladontay. Así, Tilghman venga la muerte de su primo, abusando de su autoridad con Wee-Bey. La elección de este diálogo se debe especialmente a la expresión "*bust my chop*", expresión vulgar que en muchas ocasiones reemplaza *chop* por *balls*, que en español equivaldría a "pelotas" o "cojones". Por tanto, aunque la versión aportada por el traductor de la serie es buena, quizás en este contexto tendrían cabida también otras expresiones como "tocar los cojones", que cumpliría con el registro vulgar que exige el texto origen: "Pues Tilghman era primo de Ladontay. Se enteró de que me lo comí yo y ahora me está tocando los cojones". No obstante, puede que esta expresión sea demasiado extensa, por lo que podría ir en contra de las sincronías audiovisuales, lo que sería un nuevo ejemplo de la restricción imagen-audio.

3.3. Discusión de los resultados

A partir de los resultados obtenidos en el análisis, son varias las reflexiones que pueden extraerse de un doblaje de esta índole. Por un lado, se observa que en la versión doblada hay una manifiesta intención de preservar el registro lingüístico de los personajes. El texto origen presenta constantes referencias a argots y jergas que, empleadas de forma encriptada por los miembros de las bandas, suponen un obstáculo para el traductor. En muchas ocasiones es necesario hacer casi un ejercicio de empatía con el guionista para descifrar el verdadero significado de algunas palabras, para así aportar un equivalente funcional en el texto meta que pueda abarcar las mismas connotaciones sociales que el texto original. A tenor de lo expuesto en el análisis, podríamos decir que la versión doblada, en efecto, cumple con creces con ese cometido, ya que en diversas ocasiones los diálogos en español poseen ese carácter urbano y jergal que tan bien define socialmente a los personajes. Por otro lado, además de formas jergales, los diálogos de "The Wire" presentan otras también de tipo lingüístico que resultan esenciales para entender la situación comunicativa en la que se inserta el diálogo, como las expresiones coloquiales y vulgares, que confieren a las conversaciones de los personajes un carácter mucho más distendido y relajado. Una vez más, en la versión doblada estas marcas de oralidad encuentran un equivalente funcional que responde a la intención del texto original y que, además, se adaptan

al contexto comunicativo en el que se desarrolla. En definitiva, en el plano léxico podemos concluir que la versión doblada "con alguna salvedad" ha reflejado a la perfección ese carácter urbano y jergal que atesora el texto original. En cuanto al plano morfosintáctico, es decir, a los rasgos propios del inglés afroamericano, la versión doblada no ofrece tanta fidelidad con respecto al texto original. Obviamente, siempre resulta más complejo traducir un sociolecto cuando este se manifiesta por medio de rasgos morfosintácticos. Sin embargo, a pesar de esta falta de correspondencia, las distintas soluciones aportadas en el análisis han demostrado que sí es posible dar constancia de estos rasgos lingüísticos, cuya importancia es vital para llegar a identificar la crítica sociológica que subyace al argumento policíaco. Así pues, en la versión doblada no se aprovecha toda la carga semántica que puede aportar el canal auditivo. Un soporte audiovisual se caracteriza por la confluencia de dos canales, los cuales ejercen de soporte para la transmisión de información. El espectador español es capaz de identificar la posición social del personaje por medio del canal visual (escenario, fotografía, vestuario...), pero en parte se le niega la posibilidad de comprender el contexto social por medio del canal auditivo. En la línea de lo descrito, surge la cuestión de qué es susceptible de traducción y qué no lo es. Evidentemente, el principal propósito de toda traducción es la transmisión de información, si bien hemos de ser conscientes de que la traducción plena no existe, dadas las enormes diferencias que separan a las lenguas involucradas. Esto se acentúa aún más cuando el texto es de tipo audiovisual pues, como hemos comprobado, el soporte audiovisual ejerce de factor restrictivo. El objetivo último del traductor es volcar el máximo número posible de rasgos lingüísticos que contribuyan a este trasvase informativo. Por tanto, consideramos que, en efecto, en una serie como esta, la variación lingüística siempre debería reflejarse en la traducción. No obstante, con esta conclusión no se pretende dar una respuesta monolítica e inflexible de la variación lingüística como algo traducible. Cada texto presenta unos requisitos comunicativos distintos y está sujeto a unas directrices lingüísticas diferentes, por lo que en otra obra quizá no sería necesario reflejar estas formas de variación. Lo único que se pretende transmitir con esta conclusión es que, cuando se trata de obras con tamaña carga sociológica, donde la acción adopta un enfoque casi documentalista, sí se debería dar constancia de esa variación. Las razones de la ausencia de estos rasgos en la traducción pueden ser múltiples. Puede deberse, en pri-

mer lugar, a la complejidad que entraña desarrollar una traducción de toda una serie basándose en el español vulgar. Sin embargo, la mayor restricción al desarrollo de las formas de variación lingüística en la traducción puede ser la del formato y las estrategias propias de la traducción audiovisual.

4. CONCLUSIONES

Con el presente estudio se ha pretendido realizar un análisis comparativo de varios episodios de la versión original de "The Wire" y su versión doblada al español para constatar si en el doblaje de esta serie se conservan todas las formas de variación lingüística que presenta el texto original. Y como se ha desprendido del estudio, podemos concluir que la versión doblada muestra una tendencia general a obviar las formas de variación lingüística, al menos en su vertiente morfosintáctica. Tal y como planteábamos en nuestra primera hipótesis, la convivencia de dos canales distintos, el auditivo y el visual, lejos de ser una ventaja, ha supuesto una verdadera restricción sobre el proceso creativo del traductor. Son varios los ejemplos analizados que, por diversas razones, han visto reducida su carga semántica por la discordancia entre imagen y sonido. Por tanto, podemos afirmar que, efectivamente, se ha cumplido la primera hipótesis que planteábamos: el soporte audiovisual ha sido una problemática añadida al ya de por sí difícil proceso de traducción de las formas de variación lingüística. La segunda hipótesis, la imposibilidad de reflejar al completo los rasgos propios del texto origen, también se ha visto reflejada en el análisis del corpus. A pesar de que en la mayoría de ocasiones ha sido posible encontrar una solución que pudiera cubrir las necesidades del texto origen, hemos de ser conscientes de que algunas propuestas son meras compensaciones; fenómenos que funcionan de forma puntual en este contexto pero que, dadas las diferencias entre ambas lenguas, carecen de correspondencia plena entre ellas. Así, tras el análisis del corpus seleccionado, observamos, en primer lugar, que en el plano léxico, por lo general, la serie cumple con el cometido sociolingüístico. Sin embargo, en lo que a rasgos morfosintácticos se refiere, es decir, a las peculiaridades del inglés afroamericano, los resultados no han sido tan satisfactorios. La serie doblada carece de todos esos rasgos sociolingüísticos que tanta información aportan sobre la condición social del personaje, a pesar de que, como se ha demostrado con las distintas propuestas de traducción, sí es posible dar constancia de ello.

Referencias Bibliográfica

- AGOST, Rosa. 1999. **Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes**. Editorial Ariel. Barcelona (España).
- ALEMÁN, José. 2006. Propuesta de doblaje de un dialecto regional: Billy Elliot. **Puentes**. N° 6: 69-76. Universidad de Granada. Granada (España).
- CHAUME, Frederic. 2001. "Más allá de la lingüística textual: cohesión y coherencia en los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción". En DURO MORENO, M. (coord.). **La traducción para el doblaje y la subtitulación**. pp 65-82. Editorial Cátedra. Madrid (España).
- CHAVES, María José. 2000. **La traducción cinematográfica: el doblaje**. Ediciones Universidad de Huelva. Huelva (España).
- FASOLD, Ralph W. 1972. **Tense Marking in Black English: A Linguistic and Social Analysis**. Center for Applied Linguistics. Arlington (Estados Unidos).
- GREEN, Lisa J. 1998. "Aspect and Predicate Phrases in African American English". En MUFWERE, S.; RICKFORD, J.R.; BAILEY, G.; BAUGH, J. (coord.). **African American English: Structure, History, and Use**. pp 37-68. Routledge. Londres (Reino Unido).
- GREGORY, Michael; CARROLL, Susanne. 1981. **Language and Situation: Varieties and their Social Contexts**. Routledge & Kegan Paul. Londres (Reino Unido).
- HALLIDAY, Michael; MCINTOSH, Angus; STREVENS, Peter. 1968. "The Users and Uses of Language". En FISHMAN, J.A (coord.). **Readings in the Sociology of Language**. pp.139-169. Mouton. La Haya (Países Bajos).
- HATIM, Basil; MASON, Ian. 1991. **Discourse and the Translator**. Longman. Londres (Reino Unido).
- HOLTON, Sylvia Wallace. 1984. **Down and Uptown: The Representation of Black Speech in American Fiction**. Farleigh Dickinson University Press. Londres y Toronto (Reino Unido y Canadá).
- HUDSON, R.A. 2000. **La sociolingüística**. Anagrama. Barcelona (España).
- LABOV, William. 1972. Negative attraction and negative concord in English grammar. **Language**. N° 48: 773-818.
- LAPESA, Rafael. 1996. **Historia de la lengua española**. Gredos. Madrid (España).
- MAYORAL, Roberto. 2001. "El espectador y la traducción audiovisual". En CHAUME, F. y AGOST, R. (eds.). **La traducción en los medios audiovisuales**. pp 33-48. Universitat Jaume I. Castellón (España).

- MORENO FERNÁNDEZ, Francisco. 2009. **Principios de sociolingüística y sociología del lenguaje**. Ediciones Ariel. Barcelona (España).
- MUÑOZ CORTÉS, Manuel. 1958. **El español vulgar: descripción de sus fenómenos y métodos de corrección**. Ministerio de Educación Nacional, Sección de publicaciones de la Secretaría General Técnica. Madrid (España).
- RICKFORD, John R. 1975. "Carrying the new wave into syntax: The case of Black English BIN". En FASOLD, R. W. y SHUY, R. (coord.). **Analyzing Variation in Language**. pp 162-183. Gergetown University Press. Washington (Estados Unidos).
- RICKFORD, John R. 1999. **African American Vernacular English**. Blackwell Publishers. Oxford (Reino Unido).
- SANMARTÍN, Julia. 1998. **Lenguaje y cultura marginal: el argot de la delincuencia**. Universidad de Valencia. Valencia (España).