

This America, man. La traducción subtitulada de la variante AAVE en *The Wire*

Javier Ortiz García¹

Resumen. Este artículo ofrece una investigación sobre la traducción subtitulada al español de la variante dialectal African American Vernacular English (AAVE) y para su ilustración se emplean ejemplos de la serie estadounidense *The Wire*. En primer lugar, se analiza la vital importancia que cobra el AAVE (además de otras variedades dialectales como el bawlmer, propio de Baltimore) en el desarrollo de la serie, hasta el punto que, sin estas variedades lingüísticas el programa televisivo perdería buena parte de su bien construida esencia. A continuación, se trata desde una perspectiva teórica cómo afrontar los múltiples problemas de la traducción dialectal de *The Wire*; para ello, se emplea la tipología propuesta por Marco Borillo (2002), que, posteriormente, nos ayuda a analizar algunos rasgos léxicos y morfosintácticos propios del AAVE y su posterior traducción al español. Estos rasgos seleccionados se ilustran con diferentes ejemplos de diálogos de la primera temporada de la serie, en los que se coteja la versión original inglesa con la traducción oficial al español del canal televisivo HBO. Todas estas ilustraciones vienen acompañadas de unas propuestas de traducción subtitulada alternativas a la versión oficial, cuya finalidad es ayudar a obtener en la versión española un tono lingüístico similar al de la versión inglesa.

Palabras clave: Traducción audiovisual; African American Vernacular English y traducción; recepción de la traducción; traducción dialectal.

[en] *This America, man.* The subtitled translation of AAVE in *The Wire*.

Abstract. The object of study for this essay is the subtitled translation into Spanish of the African American Vernacular English (AAVE). Several examples taken from the American TV show *The Wire* are used in order to illustrate our findings. Firstly, we focus on the importance of the dialectal varieties found in the series, namely the AAVE (and the Baltimore native dialect known as Bawlmer); the relevance they have in the show is so important that the viewer needs to understand them adequately in order to grasp the essence of the program. Next, we deal theoretically with the manifold dialectal problems found in *The Wire*; to illustrate this approach, we use Marco Borillo's (2002) typology, which will be useful in this study to analyze, and later to translate into Spanish, some AAVE lexical and morphosyntactic features. These features are illustrated with examples of dialogues taken from the first season of *The Wire*, where we compare the source text with the official HBO Spanish translation. All the examples are accompanied with alternative translations, whose aim is to achieve within the translation a similar linguistic tone as the one found in the English version.

Key Words: Audiovisual translation; African American Vernacular English and translation; translation reception; dialectal translation

Cómo citar: Ortiz García, J. (2022). *This America, man.* La traducción subtitulada de la variante AAVE en *The Wire*. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 91, 173-186.

Índice. 1. Introducción. 2. El African American English (AAVE) y el bawlmer en *The Wire*. 3. La traducción del AAVE en *The Wire*: consideraciones preliminares. 4. Análisis de la traducción de ejemplos de AAVE de *The Wire*. 4.1 Rasgos léxicos. 4.2 Rasgos morfosintácticos. 5. Conclusiones. Bibliografía

1. Introducción

This shit ain't right – Poot (temporada 1, episodio 8)

Este artículo aborda el problema general de la traducción subtitulada de la variante del African American Vernacular English, AAVE según sus siglas en inglés, y en particular en la traducción de la aclamada serie *The Wire* (2002-2008). Este estudio complementa el análisis traductológico de dos anteriores en los que se analizan el estilo informal y el lenguaje vulgar en la traducción subtitulada de la misma serie (Ortiz 2019, 2021). La necesidad de la investigación aquí desarrollada surge, por una parte, por el elevado número de productos multimedia que el telespectador hispanohablante tiene a su disposición en los que los contenidos lingüísticos, ya sea en la versión subtitulada del programa o en la doblada, representan un elemento indispensable para

¹ Universidad Autónoma de Madrid.

Correo electrónico: javier.ortiz@uam.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7394-1851>

la correcta recepción de la serie; por otra parte, en estos casos en los que las peculiaridades lingüísticas son sustanciales, como en *The Wire*, la actuación del traductor para priorizar la solución de estas dificultades intrínsecas del texto audiovisual se antoja esencial.

El artículo persigue pues el análisis y la ilustración de esas dos realidades –el tejido lingüístico empleado en la serie; y el trabajo del traductor en la consecución de ese tejido en su traducción–, lo que determina la estructura del trabajo. Así, la segunda sección del estudio aborda el uso extendido de dos variantes “no estándar” del inglés, el AAVE y el a veces llamado *bawlmer*, o variante empleada por una buena parte de la población de Baltimore. En este primer apartado se introduce al lector en el uso extendido que estas dos variantes lingüísticas tienen en Baltimore, ciudad en la que se desarrolla *The Wire*, y, por extensión, en los diálogos de la serie, cuyo objetivo primordial es mostrar la autenticidad de los personajes, comenzando con la meticulosa puesta en escena de sus diferentes hablas. El análisis de dos ejemplos extraídos de episodios de la primera temporada ayuda a discernir claramente la intencionalidad de los creadores y guionistas del programa en relación al uso indiscriminado de variantes estándar y no estándar.

La sección 3 aborda directamente el problema que suscita la traducción del AAVE (y del *bawlmer*) al español en el formato subtítulado. Una vez aquilatado el empleo de la variante AAVE a lo largo de las cinco temporadas de la serie, se establecen de manera teórica las posibilidades con las que el traductor de esta serie podría encontrarse antes de acometer su trabajo, y para ello se emplea la tipología que Marco Borillo (2002) plantea para este tipo de textos dialectalmente marcados y que en la sección 4 servirá para acotar las posibles actuaciones del traductor.

El análisis de la traducción de la variante AAVE ocupa buena parte del apartado 4, que se dedica primero al tratamiento traductológico de los rasgos léxicos y después a la problemática que crea la traducción de los rasgos morfosintácticos propios del AAVE. Para ilustrar los aspectos léxicos del estudio, se analizan tres ejemplos de la serie con su traducción oficial; para los morfosintácticos, se emplea un solo ejemplo de un diálogo en el que aparecen los cuatro rasgos distintivos del AAVE que se examinan. Todos los ejemplos empleados en esta sección 4 vienen acompañados de propuestas de traducción que no pretenden sino ayudar a conseguir el objetivo primordial de los diálogos tan bien pergeñados en el original, a saber, que el telespectador sea capaz de discernir en cada momento lo que las peculiaridades lingüísticas de cada personaje de la serie aportan al escenario general propuesto por los creadores del programa televisivo.

2.El African American English (AAVE) y el *bawlmer* en *The Wire*

We not burnin' no Lemon Street chumps here. Feel me? – Bubbles (temporada 1, episodio 1)

En *The Wire*, los personajes negros o afroamericanos, términos que en este estudio se emplearán indistintamente por razones exclusivamente prácticas, ocupan todas las clases sociales de la esfera urbana que es Baltimore, ciudad en la que se desarrolla la serie: desde drogadictos (Bubbles) a narcotraficantes o atracadores (D'Angelo y Omar), pasando por policías de a pie (Bunk o Kima), mandos policiales (Burrell) y políticos (el senador Davis o el alcalde Royce). Como es natural, el habla de esos personajes no es homogénea, dado que cada personaje tiene su idiosincrasia lingüística y además pertenece a un espectro social diferente que con frecuencia le requiere ciertas variaciones estilísticas. Veamos en estos dos primeros ejemplos propuestos cómo el habla de los tres personajes que aparecen en ellos –tres hombres negros– comienza de un modo y acaba de otro bien diferente por parte de uno de ellos. En la primera escena, Burrell, subdirector de la policía de Baltimore, ha reunido al senador Clay Davis y al teniente Daniels para discutir las investigaciones sobre unas actividades políticas que está llevando a cabo el equipo de Daniels dentro del caso conocido como Barksdale. La conversación comienza de manera cortés. Se incluye en la tabla la traducción oficial disponible en el canal HBO, dueño de los derechos legales de la serie.

Ejemplo 1.1

Temporada 1, episodio 12, 21'':41' -21'':52'

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
Burrell	Do you know Senator Davis?	¿Conoce al Senador Davis?
Daniels	No, sir.	No, señor.
Davis	Lieutenant.	Teniente.
Burrell	Clay wanted to meet you, see if there was any help he could offer.	Clay quería verlo, ver si hay algo en lo que puede ayudar.
Daniels	Help?	¿Ayudar?

Davis	Your people are apparently pulling finance reports and checking up on some of the contributors. I wanted to reassure you on that front. I'm not involved in drugs, Lieutenant.	Supuestamente, su gente investiga informes financieros.../ revisa algunas contribuciones. / Quiero ayudarle con eso. / No estoy implicado en drogas, teniente.
-------	--	--

La situación formal en la que se encuentran los tres personajes obliga al trato respetuoso, que se refleja tanto en el texto fuente con el tratamiento de “sir” y los títulos como “Senator” y “Lieutenant”, como en el texto meta traducido, en el que se mantienen los títulos y el uso del “usted”. Además, el breve diálogo del texto fuente emplea un inglés normativo. Unos tres minutos después, sin embargo, cuando el teniente Daniels se niega a detener la investigación, el tono del senador Davis cambia radicalmente.

Ejemplo 1.2

Temporada 1, episodio 12, 24' .30' -24''

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
Davis	Motherfucker, you need to put his ass on a foot post so far out in the sticks that he gonna see the Philadelphia cops walkin' towards him. You just ain't talkin' to me now, Erv. You talking' to the Mayor, the City Caucus, the State Central Committee. And right now you got your hand in our pocket.	Necesitas poner su trasero en una patrulla tan lejos de aquí... / que vea a los policías de Filadelfia caminando hacia él. / Ahora no sólo me hablas a mí, Erv. / Le hablas al alcalde... / al comité de la ciudad, al comité central estatal. / Y ahora nos estás robando dinero.

El cambio de habla del senador es radical: i) emplea palabras malsonantes, ii) relaja la realización fonética y iii) recurre a una sintaxis “no estándar”. Estos tres elementos del cambio lingüístico suponen una dificultad añadida a la ya complicada traducción de esta serie. La traducción oficial subtitulada no aparenta haber dado solución adecuada a estos problemas específicos, como iremos analizando a lo largo de este estudio con otros ejemplos de la primera temporada de la serie. Veamos de manera breve tres resultados de la traducción, que nos servirán para introducir la problemática que vamos a analizar: 1) con “his ass”, el texto fuente no se refiere literalmente a la parte del cuerpo de Daniels que la traducción traslada como “su trasero”; 2) la simplificación fonética del original “he gonna”, además de imponer la ausencia del verbo copulativo, tiene un matiz que la traducción normativa “que vea” pierde; 3) por último, la construcción negativa “no estándar” “you just ain't talkin'...” ofrece, además de una nueva simplificación fonética, un rasgo propio del AAVE –el uso de “ain't”– que la traducción “no sólo me hablas” no refleja ni siquiera indirectamente. Estos rasgos distintivos de la intervención del senador Davis, junto al exabrupto “motherfucker” con el que comienza y que la traducción omite, señalan de manera inequívoca que ha habido un cambio de registro formal a informal, y, lo que nos interesa en este estudio, que se ha pasado de la variante de inglés “estándar” del primer ejemplo, a la “no estándar” que decide adoptar el senador en el segundo ejemplo cuando comprueba que no ha conseguido su objetivo. Esta variante que vamos a explorar en este artículo, el AAVE (también conocido como AAE, African American English, BE, Black English o BEV, Black English Vernacular), es empleada por el senador y otros personajes en situaciones informales, aunque, como se ha visto en la primera ilustración, él (igual que otros muchos personajes que recorren *The Wire*) es capaz de emplear la variante estándar si el contexto así lo requiere. Con el fin de ilustrar el objetivo lingüístico del estudio, contrastaremos ejemplos del sistema sintáctico del AAVE con el inglés “estándar” porque esta información nos servirá para después poder analizar con mayor rigor la traducción subtitulada en la que este escollo se encuentra en la mayoría de los diálogos de la serie.

Antes de abordar el AAVE con sus propias complejidades lingüísticas y las derivadas de la traducción al español de esa variante, es relevante establecer que Baltimore, territorio urbano de la serie, es una ciudad con una población afroamericana muy elevada. En 2009, un año después de la última entrega del programa televisivo, y según U.S. Census Bureau Statistics, un 30,9% de la población era de raza negra, frente al 56,5% declarado de raza blanca: casi uno de cada tres habitantes de Baltimore empleaba (emplea, pues el porcentaje actual de población afroamericana es ligeramente inferior al de entonces, alrededor del 29,5%) en menor o mayor medida el AAVE. Green (2002) establece que el AAVE es el “linguistic system of communication governed by well defined rules used by some African Americans (though not all) across different geographical regions of the USA and across a full range of age groups” (2002: 77). Los diálogos de *The Wire* se encargan, por una parte, de ratificar la definición de Green al ofrecer tanto unas reglas de habla propias de esta variante, como de demostrar al espectador que cualquier habitante afro-americano de Baltimore podría ser capaz de conducirse en AAVE sin importar clase social ni edad. Por otra parte, sin embargo, en *The Wire* nos percatamos de que los casos excepcionales son casi tantos como los que cumplen la sencilla definición de Green. En primer lugar, ya lo dice Green, no todos los afro-americanos emplean el AAVE en la vida real, y tampoco en *The*

Wire: personajes negros como el teniente Cedric Daniels, el alcalde Clarence Royce o el hermano Mouzone nunca se dirigen a sus interlocutores a través de la variante AAVE; en segundo lugar, personajes negros como Snoop, Avon Barksdale o Wee-Bey Brice es difícil que salgan del entorno lingüístico en el que sin duda se sienten más cómodos, el AAVE. Hay, sin embargo, en tercer lugar, un buen elenco de personajes que es capaz de cambiar de una a otra habla en función de las circunstancias. El ejemplo más ilustrativo es el del senador afroamericano Clay Davis, con el que hemos comenzado esta sección en los ejemplos 1.1 y 1.2. Este político muestra sus extraordinarias habilidades retóricas en un inglés casi académico si cree que su interlocutor así lo demanda o traslada casi de inmediato su discurso a un inglés afro-americano al nivel callejero con el fin de equipararse (al menos en ese aspecto) con su votante de a pie. Además, encontramos en la serie un cuarto caso, el de los personajes de raza blanca que emplean el AAVE de manera más o menos habitual. Un buen número de habitantes del sur de Baltimore, sobre todo jóvenes blancos de clase trabajadora, se expresa en lo que a veces se llama *bawlmer*, nombre tomado de la pronunciación que estos hacen de su ciudad, y que es el dialecto enmarcado en el sur de la ciudad y en buena parte de Filadelfia (Shousterman, 2012). Este dialecto aparece de manera deliberada en la serie: uno de sus personajes más carismáticos, el detective Jimmy McNulty, a pesar de ser interpretado por el actor británico Dominic West, habla *bawlmer*, con sus variaciones fonéticas (el abuso de la vocal semiabierta de la propia *bawlmer*, por ejemplo), elisiones de sonidos (*country* se convierte en algo así como *cntry*) y sus aportaciones al léxico (*hon* por *honey* o el bautismo como *natty boh* de la cerveza local, la National Bohemian). Además de McNulty y otros personajes como Tommy Carcetti, especialmente antes de convertirse en alcalde, el *bawlmer* es la herramienta lingüística de prácticamente toda la trama de la temporada dos del programa, con Frank Sobotka y su tropa de estibadores portuarios de origen polaco a la cabeza.

Estas breves consideraciones sobre el lenguaje del programa televisivo *The Wire* nos sirven para trasladarnos a la traducción de esos diálogos, tan complejos lingüísticamente. Kelly (2009) afirma que esta composición del lenguaje tiene un objetivo bien marcado desde el principio, que no es otro que encontrar la autenticidad en todos los ámbitos del programa:

[...] the use of locals within the supporting cast of *The Wire* lends an authenticity to the programme that marks it out as distinctive. The often impenetrable accents and highly specific colloquial vernacular make no concessions to the average viewer but instead demand their attention and commitment (2009).

A este respecto, David Simon, cocreador de la serie, espetó en una ocasión “Fuck the average reader” (*Believer*) cuando el novelista Nick Hornby le preguntó sobre la dificultad que el espectador encontraba en seguir el hilo de los diálogos; y George Pelecanos, novelista y guionista colaborador de la serie, dijo que “we wrote [the series] so audiences would have to work at it” (Akbar) cuando se le pidió su opinión sobre el hecho de que el telespectador estadounidense o británico tuviera que activar con cierta frecuencia los subtítulos en inglés para poder entender lo que algunos personajes decían.

En este trabajo partimos, pues, de dos bases bien delimitadas: en primer lugar, que los diálogos de *The Wire* tienen una idiosincrasia lingüística acusada y perfectamente orquestada por los creadores y guionistas de la serie; y, en segundo lugar, del hecho de que una buena parte de esa construcción dialogada tiene como sustento el empleo extendido del AAVE y, por extensión, del *bawlmer* baltimoriense. Bien es cierto que diferentes enfoques lingüísticos han puesto en entredicho el hecho de que la variante afroamericana de inglés supusiera un dialecto “estándar” (Bex et al. 1999, Crowley 2003, Parker y Riley 2009). Aquí, no obstante, aceptamos esta variante de inglés americano como un sistema lingüístico con normas y variantes diatópicas, diastráticas y diafásicas, que le otorgan el estatus de lengua autónoma (Mufwene, 23-28; Green, 76-78). El AAVE se distingue del inglés “estándar” por sus diferentes atributos fonéticos, sintácticos y léxicos. En este artículo enfocaremos únicamente las características presentes en el habla de *The Wire* que suponen problemas a la traducción subtitulada y que la literatura sobre esta variedad dialectal los considera casi exclusivos del AAVE (Labov 1972, Smitherman 1986, 2000, Bailey y Thomas 1998, Bailey, Baugh, Mufwene y Rickford 1998, Rickford 1999, Green 2002, Trotta 2010 y McClendon 2017). Dado que las peculiaridades fonéticas son prácticamente imposibles de trasladar al texto subtitulado por las restricciones propias de este tipo de traducción audiovisual, nos centraremos en los otros dos aspectos: la trasmisión del léxico propio y la morfosintaxis del AAVE. Para ello analizaremos ejemplos de la primera temporada de la serie cotejándolos con la versión oficial de la traducción subtitulada.

3. La traducción del AAVE en *The Wire*: consideraciones preliminares

Them days is gone... – Thomas “Horseface” Pakusa (temporada 2, episodio 1)

Si aceptamos las dos premisas planteadas en el apartado anterior –el fuerte efecto lingüístico que los creadores de la serie proponen y que el AAVE forma la base más sólida de ese efecto buscado–, también es necesario aceptar que la traducción del texto audiovisual, ya sea en su versión doblada o subtitulada, tiene la obligación

de trasladar en la medida de lo posible las peculiaridades lingüísticas tan cuidadosamente dispuestas por los creadores del programa. En este apartado procederemos a analizar algunos aspectos propios del AAVE empleados en *The Wire* y la traducción oficial subtitulada de esos ejemplos que el canal HBO pone a disposición de sus suscriptores para comprobar si esas dos premisas actúan igualmente en la versión dirigida al espectador hispanohablante. En los análisis de la traducción que siguen, el modo operacional acometido es el siguiente: se describen y se analizan extractos de la traducción subtitulada existente en los que aparecen problemas traductológicos relacionados con el AAVE, para después pasar a proponer y analizar unas alternativas que podrían ayudar a que el telespectador captara de una manera más adecuada las peculiaridades de los diálogos propuestos en el original.

Es conveniente, antes de abordar los análisis de los ejemplos propuestos, ofrecer unas breves consideraciones sobre la variedad subtitulada de la traducción audiovisual para ubicar de manera más coherente las propuestas que aquí se ofrecen. La traducción subtitulada tiene unas restricciones propias del formato, que casi siempre tienen que ver con el número de caracteres permitido en un subtítulo y el número de líneas por imagen. Hay otros resultados, sin embargo, que muchas veces se derivan de esta restricción innegociable y que tienen que ver con la reducción total del texto original en la versión subtitulada (un 40% aproximado, según Díaz-Cintas 2001: 124) o, lo que es más importante para este estudio, el hecho de que el cambio de formato oral a escrito suele dar como resultado en un número muy elevado de casos una reformulación lingüística más formal y rígida (Díaz-Cintas 2001: 128). Para iniciarse en el estudio de la traducción audiovisual en sus modalidades de doblaje y subtulado, véanse, entre otros, Agost (1999), Díaz-Cintas (2001) y Díaz-Cintas y Remael (2007); para profundizar en la idoneidad de uno u otro formato en *The Wire*, véase Ortiz (2019 y 2021). Veremos al analizar los ejemplos cómo estas restricciones generales y particulares tienen incidencia en los resultados de las traducciones oficiales de la HBO y, por extensión, en las propuestas de traducción alternativas ofrecidas.

Marco Borillo (2002) establece una tipología de procedimientos visibles para la traducción de textos dialectalmente marcados y que en este estudio nos puede servir para determinar qué tipo de traducción nos encontramos en el subtulado de *The Wire*. Estas son las estrategias propuestas por Marco Borillo (2002: 80-86):

- i. Traducción con marcas vs. sin marcas. La primera solución trata de mantener parcial o totalmente los rasgos dialectales del original por medio de la trasgresión de normas ortográficas, gramaticales o léxicas. La segunda, sin marcas, opta por la neutralización del uso dialectal, empleando la variedad estándar de la lengua meta.
- ii. Traducción con transgresión vs. sin transgresión. La primera actuación implica la ruptura por parte del traductor de ciertas normas de la lengua meta con el fin de conseguir un efecto parecido al texto original (por ejemplo, el uso de vocablos no aceptados en la lengua estándar). La segunda, evita la ruptura y se decanta por el uso de un estilo más informal a fin de acercarse al dialecto del texto original.
- iii. Traducción natural vs. convencional. La primera opción ofrece un dialecto particular existente ya en la lengua meta; la convencionalidad propone la creación artificial de una variedad inexistente y así evitar que un público/lector determinado pudiese molestarse.

Tello Fons (2011, 105-135) hace un repaso exhaustivo tanto de la literatura relacionada con la propuesta de Marco, como de las ventajas y posibles desventajas de la puesta en práctica de esas tres (seis) diferentes estrategias. El único denominador común a las múltiples reflexiones vertidas en la bibliografía que estudia este problema traductológico es que la traducción tiene la obligación de considerar de una manera u otra cómo abordar este aspecto fundamental del texto origen. Por otra parte, todos los estudios descriptivos que plantean la relación de la variante del AAVE de *The Wire* y su traducción oficial al español, concluyen que, i) bien por la falta de una variante dialectal similar en español; ii) bien porque los traductores optaron por obviar las variaciones dialectales por conveniencia o comodidad; o iii) bien porque la neutralización y la estandarización del lenguaje es la norma más habitual en el proceso de la traducción, sea cual sea su procedencia, el resultado de la traducción de este programa televisivo resta credibilidad y autenticidad al visionado de la serie ya sea en su versión subtitulada o doblada (Navarro Andúgar y Meseguer Cutillas 2015; Vallverdú Delgado 2015; Méndez Silvosa y Bolaños Medina, 2019). Estas dos importantes consideraciones para este estudio –cómo traducir la variante del inglés afroamericano y cómo esta se ve reflejada, si es que se ve reflejada, en la traducción disponible– tendrán incidencia directa en los análisis de los ejemplos seleccionados. De igual manera, veremos cómo actúa la tipología de Marco Borillo en las soluciones otorgadas por el traductor a los problemas dialectales que plantean los diálogos de *The Wire* y, posteriormente, en las propuestas de traducción ofrecidas.

4. Análisis de la traducción de ejemplos de AAVE de *The Wire*

Hey, I'm fluent in the Perkins Homes and Latrobe Tower dialects, but I haven't quite mastered the Franklin Terrace – Detective Thomas “Herc” Hauk (temporada 1, episodio 7)

4.1 Rasgos léxicos

Man, the nigger who invented them things... – D'Angelo (temporada 1, episodio 2)

La jerga y el argot siempre se han empleado por grupos más o menos numerosos con el fin señalar una identidad personal, grupal o cultural propia. El dialecto afroamericano no es una excepción, como Major explicita en la introducción de su diccionario:

Since the days of slavery, this secrecy has served as a form of cultural self-defense against exploitation and oppression, constructed out of a combination of language, gesture, body style, and facial expression [...] African-American slang is a kind of “home talk” in the sense that it was not originally meant for listeners beyond the nest (Major 1994: xxxix).

En *The Wire*, como afirman Trotta y Blyahher (2011: 31), el uso de la jerga y el AAVE se ve apoyado por cuatro circunstancias que explican y justifican con claridad su aparición: i) la intención de mostrar solidaridad con el grupo propio; ii) de mostrar resistencia o distancia con el resto de grupos; iii) de codificar y oscurecer ciertos significados; y iv) de tratar temas incómodos o desagradables. El hecho de que la mayoría de los personajes de la serie se mueva dentro del hampa de la delincuencia y el tráfico de drogas y que tenga contacto directo o indirecto con el mundo callejero de Baltimore, hace más fácil al telespectador aceptar el uso continuado, y a veces excesivo, de la jerga propia y del dialecto AAVE, pues muchas de las incorporaciones a la jerga de *The Wire* provienen de la variante afroamericana.

Veamos algunos ejemplos de esta jerga afroamericana, todos ellos de la primera temporada, que aparecen en el programa, antes de pasar a analizar en profundidad el uso y la traducción de un vocablo (“nigger”) que se repite a lo largo de toda la serie y que en buena medida nos servirá para pulsar las dificultades traductológicas de estos rasgos léxicos que aquí presentamos.

- “High-rises” es el acortamiento de “high-rise building”, referido en *The Wire* a un complejo de edificios residenciales de muchas plantas y subvencionado por el Gobierno. Aparece traducido en el subtítulo oficial como “los rascacielos” (episodio 1), “las torres” (episodio 3); “multifamiliares” (episodio 6); y “los barrios altos” (episodio 13).
- “Low-rises” (“low-rise building”) se refiere a la versión de baja altura de los “high-rises” y lo encontramos traducido como “los edificios bajos” (episodio 1), “los bajos” (episodios 1 y 10), “el barrio” (6), “las zonas bajas” (7), “las casas” (9) y “los complejos bajos” (episodio 1).
- “Hoppers” son los muchachos más jóvenes que venden droga en la calle y que representan el eslabón más bajo del narcotráfico de Baltimore y de muchas grandes ciudades estadounidenses. Se traduce como “pandilleros” (episodio 2), “chicos que oyen hip-hop” (episodio 3), “traficantes” (6), “jóvenes” (7) y “chicos” (episodios 10 y 11).
- “Mope” es el término empleado para referirse a una persona sospechosa de haber cometido un crimen o dispuesta a hacerlo. Encontramos en el subtítulo oficial “delincuente” (episodios 1, 2, 3 y 6), “pillo” (5), “sospechoso” (episodios 4, 7 y 13) y “tipo” (11).
- “Re-up” es la entrega de provisiones de drogas para reponer el género y se traduce como “una nueva carga” (episodio 7), “reabastecimiento” (7 y 11), “un nuevo proveedor” (8) y “mercancía” (12).

Llama la atención de todos estos ejemplos el hecho de que el traductor opte por una variedad tan amplia para trasladar un mismo término. Este aspecto, sin embargo, queda fuera del ámbito de este estudio, pero sí es conveniente resaltar que, incluso considerando todas esas variaciones encontradas en la traducción de la primera temporada, ninguna de esas traducciones aparenta acertar con el objetivo del texto original: emplear términos nuevos provenientes del argot afroamericano de las esquinas de Baltimore. Incluso al telespectador estadounidense no versado en este tipo de lenguaje le cuesta al principio entender lo que se dice para ir familiarizándose progresivamente con esa jerga. El detective “Herc” subraya la importancia de los dialectos de las calles que patrulla en la cita que abre esta sección 4 (dice con ironía que domina los dialectos de Perkins Homes y Latrobe Tower, pero que todavía no se ha hecho con el de Franklin Terrace). Ese es uno de los objetivos primordiales del programa: que el espectador tenga que trasladarse hacia el lenguaje que emplean los personajes, y no al contrario, que es lo que parece perseguir la traducción oficial subtitulada.

Con el fin de ahondar en el problema de la traducción del léxico propio del dialecto AAVE en la serie, vamos a centrarnos ahora en el uso y su traducción de un término que aparece muy extendido en todos los episodios, aunque aquí analizaremos solo algunos de la primera temporada. Nos referimos a la palabra “nigga(h)” o “nigger”, de difícil solución traductológicamente hablando. El peso histórico, político y social de esta palabra es enorme en los Estados Unidos. Bryan Monroe, editor ejecutivo de la revista *Ebony*, prohibió su uso en esa publicación en 2007 y la iguala a “centuries of pain, evil and contempt” (2007: 198). La palabra “nigger” –simplificación fonética de la francesa *negre*– se empleó durante la esclavitud y muchos decenios después de su abolición hasta los Civil Right Movements de las décadas de los años 50 y 60, cuando el uso de “nigger” por parte de los blancos pasó a convertirse en tabú y a considerarse racista. Curiosamente, sin embargo, muchos hablantes de AAVE han adoptado el uso de “nigga”, sin la “r” final, para revelar entre ellos una gama de intenciones afectuosas e irónicas que a veces muestran respeto y solidaridad. Este curioso fenómeno lingüístico, que Alim bautizó como “flip of the script” (2004), queda así explicado de manera muy explícita por Monroe:

From Mark Furman using it as punctuation during the O. J. Simpson trial to Michael Richards using it as ammunition during his recent comedy club tirade, the “N-word” has been swung like a clumsy nightstick by Whites for years, trying to demean, dehumanize and destroy the dignity of Black Americans. Yet many of us now embrace it as our own, a term of honor –“mah nigga”– that indicates affection or an insider status. We use it on the basketball courts and in our hip-hop music. We ignore its acidic purpose and transpose meaning. We want to imply nothin’ but love. But in that act, we forget its origins, its roots, its deadly history (Monroe 2007: 198).

La palabra “nigger” aparece 394 veces en los sesenta episodios de los que consta la serie. En concreto, en la primera temporada se oye en 74 ocasiones, lo que computaría, a efectos estadísticos, unas 15 enunciaciones por episodio. Estos datos revelan que el empleo de la palabra no es arbitrario ni ornamental, sino que forma parte de una coherencia lingüística bien articulada por los creadores y guionistas del programa y, en consecuencia, la traducción debe tener muy presente cómo abordar el traslado del término. Veamos cinco ejemplos de la serie en los que la intención del empleo de la palabra “nigger” varía según quién y cómo la enuncie:

- Un hablante afroamericano se comunica con otro afroamericano en tono neutro: “That nigger don’t play” (Bubbles, temporada 1, episodio 4).
- Un afroamericano se refiere a sí mismo como “nigger”: “I’m just a nigger with a plan, that all” (Omar, temporada 1, episodio 5).
- Un hablante negro habla de otros afroamericanos en tono despectivo: “And you got a good heart in there, not like the rest of these niggers” (D’Angelo, 1, 9).
- Un afroamericano se dirige a un blanco, en tono apreciativo y solidario: “Sergei, my nigger” (PropJoe, 2, 6).
- Por último, un interlocutor blanco se dirige a otro también blanco en tono conciliador y amistoso: “You wanna be my nigger, you got to be with me for real” (Frog, 2, 5).

Estos breves ejemplos indican que el traductor de este texto audiovisual debe tener muy presente la importancia de verter esta marca dialectal del AAVE de la manera adecuada. Veamos a continuación otros tres ejemplos, cotejándolos esta vez con la traducción ofrecida.

Ejemplo 1.3

Temporada 1, episodio 1, 22” .26’-22” .32’.

En esta escena, el telespectador ve por primera vez al sargento mayor Rawls, jefe de la División de Homicidios. Rawls reprocha al detective McNulty lo que el espectador ya sabe, que éste le ha contado a un juez sobre la organización del traficante Avon Barksdale, que controla el tráfico de buena parte de Baltimore. Rawls resta importancia a Barksdale y está molesto porque el detective ha roto la cadena de mando.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
Rawls	I’m upstairs answering questions about some project nigger I’ve never heard of who’s supposed to have beaten my unit out of ten murders.	Estuve contestando preguntas sobre un negro del complejo del que nunca oí.../ que le ganó a mi unidad 10 casos de homicidio.

Este ejemplo nos muestra que los cinco casos de inferencia del empleo de la palabra “nigger” esbozados arriba no son todos los que nos podemos encontrar: aquí un policía blanco se dirige a otro policía de la misma raza utilizando para un supuesto delincuente el epíteto “nigger” en tono absolutamente despectivo.

La intención clara de Rawls es faltar al respeto a Barksdale: no solo porque emplea “some project nigger”, expresión de por sí peyorativa y despectiva referida a un entorno social empobrecido y de consumo y tráfico de drogas, sino porque continúa con “I’ve never heard of”, que implica que Barksdale no merece la mínima atención del sargento mayor. Si, como apuntamos arriba, esta es la primera secuencia en la que aparece Rawls, el hecho de que enuncie la palabra “nigger” le dice de manera implícita al espectador estadounidense desde el comienzo lo que más adelante corrobora: que es un personaje vulgar, injusto y racista. La traducción oficial –“un negro del complejo”– no aparenta dar respuesta a la puesta en escena en la serie del sargento Rawls. El público hispanohablante, con esta primera intervención en la serie del policía blanco, no tiene fácil catalogar a quien enuncia la frase igual que el televidente estadounidense sin duda hace. La traducción requiere en este apartado una mayor contundencia que se adecue a las exigencias del texto fuente, a riesgo de que la traducción pudiera herir las sensibilidades de algún telespectador.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Traducción propuesta
Rawls	I’m upstairs answering questions about some project nigger I’ve never heard of who’s supposed to have beaten my unit out of ten murders.	Estuve contestando preguntas sobre un negro del complejo del que nunca oí.../ que le ganó a mi unidad 10 casos de homicidio.	Me cuentan arriba que un negrata de mierda que ni conozco.../ le ha ganado a mi unidad 10 asesinatos.

Además de las adaptaciones pertinentes para conformar las restricciones del subtítulo, como es el caso de la eliminación del adjetivo “project”, que en este contexto no aporta información esencial al espectador, la propuesta ofrece i) un tono más informal con la incorporación de “asesinatos” en lugar de “casos de homicidios”; y ii) la conservación del racismo y el insulto implicados en la palabra “nigger” en esta secuencia, con la alocución “negrata de mierda”, que pretende mantener la revelación de la personalidad social de Rawls. A este respecto, Martínez Sierra (2017: 51-52), en su estudio sobre la traducción de la palabra “nigger” en la película *Django desencadenado* (*Django Unchained*), de Quentin Tarantino (2012), argumenta que la autocensura juega un papel determinante en el trabajo del traductor de este tipo de lenguaje. De hecho, Martínez Sierra dice que el traductor de la película en cuestión, Quico Rovira, ha reconocido no haber empleado la palabra “negrata” como alternativa a “nigger” por parecerle “a little excessive” y “too derogatory” (52), además de por razones diacrónicas, aunque sí que se decantó en la misma película por otras alternativas tampoco consecuentes diacrónicamente con el texto fuente, como por ejemplo “puto”.

Ejemplo 1.4

Temporada 1, episodio 12, 17’’.20’-17’’.24

En esta otra escena, el narcotraficante Wallace está de vuelta a The Pit (el patio donde él y sus amigos Bodie, Poot y D’Angelo venden drogas) tras una visita a su abuela en el campo. El breve diálogo, apoyado por las risas y los abrazos, muestra el cálido recibimiento que le hacen.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
Bodie	Ohhh, look at this country nigga!	Mira a este negro campesino.
D’Angelo	Damn Wallace!	Maldición, Wallace
[OFF]	Wally!	¡Wally!

El visionado de la escena deja clara la alegría que muestran Bodie y D’Angelo al reencontrarse con Wallace. El empleo de la palabra “nigga” nada tiene que ver aquí con el color de la piel ni con las connotaciones peyorativas del ejemplo 1.3. No parece tener mucho sentido traducir la palabra “nigga” por “negro” ni buscar variaciones de ese término, porque la referencia que busca Bodie en este caso no es sino la de camaradería. El telespectador hispanohablante no podrá captar esta intención amistosa en la traducción oficial propuesta en la escena. Es cierto que al espectador se le hurta el empleo explícito de la palabra si no se traduce directamente, pero esa eliminación se puede compensar enfatizando el mensaje implícito e irónico de Bodie con una alternativa como “pueblerino”, que da a entender en lenguaje coloquial lo que el texto fuente quiere comunicar; esta intención, que viene ratificada por el enfático y paródico “¡Wally!” puede intensificarse en el diálogo con el uso de “coño” en lugar del “maldición” de la traducción y que corresponde al “Damn” de D’Angelo.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Traducción propuesta
Bodie	Ohhh, look at this country nigga!	Mira a este negro campesino.	¡Mira al pueblerino!
D’Angelo	Damn Wallace!	Maldición, Wallace	¡Coño, Wallace!
[OFF]	Wally!	¡Wally!	¡Wally!

Ejemplo 1.5

Temporada 1, episodio 12, 4".08'-4".012'

En el episodio anterior al que sucede esta secuencia aquí analizada, Wee-Bey se está preparando para huir de la policía, que lo quiere arrestar por el asesinato de Brandon, y le encarga a D'Angelo que dé de comer a sus peces mientras se ausenta de Baltimore. Al día siguiente, en el episodio 12, en The Pit, Bodie encuentra el bote de comida para los peces y pregunta a D'Angelo.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
Bodie	What the fuck is this?	¿Qué diablos es esto?
D'Angelo	What the fuck you think, nigga? Fish food. Yo, gimme my shit.	¿Qué diablos piensas, negro? Comida para peces. Dame mi droga.

En este brevísimo intercambio de palabras aparecen no menos de cinco rasgos propios del lenguaje eminentemente coloquial de *The Wire*, y al menos dos casi exclusivos del AAVE (“Yo” y “nigga”), aunque aquí nos centramos en el empleo de “nigga” por parte de D'Angelo. Este uso sí que lo habíamos recogido en los cinco posibles empleos de “nigger” examinados arriba: es el tercer caso que veíamos en el que un hablante negro habla de otros afroamericanos en tono despectivo o se dirige a ellos en ese mismo tono. Independientemente de que la traducción oficial ofrecida incurra en una incorrección clara (“gimme my shit” no se refiere a “dame mi droga”, sino que D'Angelo le pide que le devuelva el bote de la comida para peces y así poder hacer el encargo que su colega Bodie le ha encomendado), la traducción del término “nigga” (“negro” en la traducción oficial) no parece obtener el resultado perseguido en el texto fuente. Igual que en el ejemplo 1.4, aquí el emisor no pretende referirse al color de la piel de su interlocutor, sino que quiere enfatizar con “nigga”, dirigido a un afroamericano, lo estúpido e inexperto que es. Es cierto que la traducción de este término, bien por falta de alternativas adecuadas en español, bien por la autocensura que a veces los traductores ejercen sobre su propio trabajo, casi siempre se traduce por el correspondiente “negro”. Al igual que en el ejemplo 1.4 analizado arriba, aquí la palabra “negro” no aporta los matices del término en el texto fuente en este contexto específico. Si lo que D'Angelo quiere es mofarse coloquialmente de Bodie, por una parte, el término “chaval” ayuda a mantener el tono informal y, por la otra, una alternativa como “atontao” añadida en la siguiente línea del subtítulo compensa la posible pérdida de la intención real de la palabra “nigger” en el diálogo.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Traducción propuesta
Bodie	What the fuck is this?	¿Qué diablos es esto?	¿Qué cojones es eso?
D'Angelo	What the fuck you think, nigga? Fish food. Yo, gimme my shit.	¿Qué diablos piensas, negro? Comida para peces. / Dame mi droga.	¿Qué cojones te crees que es, chaval? / Comida para peces, atontao. Venga dámele.

Hemos visto en estos tres ejemplos (1.3, 1.4 y 1.5) que la palabra “nigger”, tan frecuente en el habla de *The Wire* y tan propia del AAVE, requiere de una traducción diferente en cada ocasión que se enuncia, según quién, cómo y por qué la emita. Este hecho dificulta sin duda la labor del traductor, que en este tipo de textos con mucha frecuencia opta por la estrategia generalizada (traducirlo como “negro” en todas o casi todas las ocasiones) o evitarla, ya sea por la autocensura o por cualquier otro tipo de razón más relacionada con aspectos socioculturales que traductológicos.

4.2 Rasgos morfosintácticos

Ayo, lesson here, Bey. Come at the King, you best not miss – Omar (temporada 1, episodio 8).

No todos los casos gramaticales de inglés “no estándar” que aparecen en *The Wire* son típicos de la variante AAVE. Algunas de las peculiaridades lingüísticas que se oyen en sus diálogos pertenecen a otras variantes, incluida la propia de Baltimore. Sin embargo, basándonos en los estudios y análisis de Labov (1972), Spears (1998), Rickford (1999) y Green (2002), hemos seleccionado cuatro aspectos que ofrecen pocas dudas en cuanto a su inclusión casi exclusiva en la variante AAVE: i) la llamada “cópula cero”; ii) el verbo “be” como marcador de aspecto que indica acción habitual o continuada; iii) la negación múltiple; y iv) construcciones de camuflaje con la palabra “ass”. La variante AAVE ofrece otros muchos aspectos propios que la diferencian claramente de la que se pueda considerar más estándar (la (no)concordancia sujeto-verbo; el uso del “done” perfecto; los dobles modales; el empleo de pronombres no estándar, como “y’all”, etc.) y que también se encuentran en diferentes episodios de la serie. En este estudio, sin embargo, vamos a analizar los cuatro mencionados arriba que aparecen reflejados en el ejemplo 1.6. En esta escena, Poot y D'Angelo hablan sobre su colega Wallace, que parece haber caído en una depresión tras haber facilitado a Stringer Bell, narcotraficante

a cargo del negocio callejero, el paradero de Brandon, quien les había robado droga y cuyo cadáver aparece poco después mutilado.

Ejemplo 1.6

Temporada 1, episodio 8, 11".25'-12".05'

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
Poot	Wallace, man, he buggin'.	Wallace, hermano, está mal.
D'Angelo	Where he be at?	¿Dónde está?
Poot	Nowhere. He just lay around all day, you know? Beg my ass off for sandwich money.	En ningún lado. / Sólo se queda tirado todo el día, ¿sabes? / Me rogó que le diera unos dólares.
D'Angelo	You worried about him?	¿Te preocupas por él?
Poot	I mean, this shit ain't right, D. Might could talk with him some.	Esto no está bien Dee. / Quizá debas hablar con él.
D'Angelo	What the fuck, man. If he don't wanna be down here, that's on him. I mean, ain't like nobody holdin' no gun to his head or nothin'.	Maldición, hermano. Si no quiere bajar, es su problema. / Quiero decir que nadie lo está amenazando con un arma o algo así.
Poot	Yeah, but he ain't about nothin' else. He up in his room an' shit all the damn day.	Sí, pero no tiene nada más. / se pasa todo el maldito día en su habitación.
D'Angelo	Aight. Tell Wallace to come see me.	Está bien, dile a Wallace que venga a verme.
Poot	Aight.	Está bien.

La riqueza y el colorido que este intercambio verbal ofrecen en inglés queda absolutamente difuminados en el texto traducido. Si buena parte de esa riqueza es esencial para poder entender a los dos personajes que participan en el diálogo, eso quiere decir que la traducción tiene que establecer como objetivo prioritario tratar de alcanzarla en mayor o menor medida, con el fin de que el espectador capte, al menos, parte de esas caracterizaciones sociolingüísticas.

En primer lugar, la “cópula cero” (Mateo Martínez-Bartolomé 1990: 98) o ausencia de verbo copulativo o progresivo es la expresión propia de la variante AAVE que más aparece en *The Wire*. En este ejemplo lo encontramos en tres ocasiones: “he [*is*] buggin'”, “he [*is*] up in his room” y “You [*are*] worried about him?” Es cierto que en algunas ocasiones el hablante de AAVE no suprime el verbo “be” (por ejemplo, en la primera persona de singular (“I'm in town”, no “I in town”) o en las formas de pasado (“He was with me”, no “He with me”), pero este rasgo es tan distintivo del habla de los afroamericanos que sin él este texto fuente –buena parte de los diálogos de *The Wire*– quedaría un tanto desequilibrado. En la traducción convendría, por tanto, compensarlo con otros recursos, tal como proponemos abajo.

En segundo lugar, en “Where he be at?”, “be” actúa como marcador verbal de aspecto que suele indicar acción habitual o continuada en AAVE (Green 47-54); es decir, en este ejemplo D'Angelo pregunta a Poot no solo dónde está Wallace en ese momento, sino dónde ha estado últimamente. Este uso de “be” en la variante AAVE también puede expresar estado permanente (“Money be green”, Bubbles, temporada 1, episodio 1) o repetición (“You be asking for me?”, Omar, temporada 2, episodio 4). En otras ocasiones en *The Wire*, el uso de “be” es difícil de catalogar según la habitualidad o la repetición de los casos anteriores, como en el ejemplo “Yellow tops, shit be the bomb” (traficante callejero, temporada 1, episodio 9) en el que se anuncia la venta de una droga nueva (cambian continuamente la oferta, luego no caben la habitualidad ni la repetición). Estos ejemplos denotan que el uso de “be” es otro de los aspectos diferenciadores del AAVE, como Green argumenta: “The marker aspectual be, which is often considered to be one of the unique features of AA[V]E, alone suggests something about black images” (Green 2002: 214).

En tercer lugar, encontramos, por una parte, la múltiple negación en “I mean, ain't like nobody holdin' no gun to his head or nothin'”, que el inglés estándar no admite y, por otra, el verbo negativo “ain't”. En *The Wire*, este último uso del verbo negativo aparece enunciado en más de 1500 ocasiones, y es empleado por todo el espectro social y racial de personajes; esa cifra habla por sí misma de la importancia que merece su consideración a la hora de la traducción y que sin duda requiere de estudios exhaustivos que se ocupen de este problema particular, teniendo además en cuenta que es un uso no exclusivo de la variante AAVE. La doble (múltiple) negación, habitual en muchas lenguas como el español y el francés, no ofrece grandes dificultades formales desde la perspectiva traductológica, y la traducción debería tener en cuenta que es una variación no estándar del inglés que emplean los personajes y reflejarlo en los subtítulos.

Por último, la palabra “ass”, bien como término independiente, bien como afijo, se emplea muchas veces en la variante AAVE como construcción de camuflaje, de la que dicen Collins et. al. que “the truth-functionally relevant meaning [of a camouflage structure] is simply that of its possessor” (Collins et al. 2008: 30). Es decir,

en este ejemplo 1.6, “beg my ass off for sandwich money”, “my ass” iguala funcionalmente a “me”. Lo que Poot enuncia de manera colorida (“beg my ass”), podría trasladarse intralingüísticamente por el más prosaico “beg me”. Sin embargo, si el texto audiovisual otorga al telespectador ese colorido y esa riqueza, en este caso ofrecida por la variante AAVE, la traducción debe tratar de mantener al menos la tonalidad del texto fuente.

Tras este breve repaso de cuatro de las peculiaridades morfosintácticas casi propias en exclusividad de la variante AAVE, nos enfrentamos ahora al problema de trasladar esa idiosincrasia lingüística a la traducción subtitulada. El análisis de la sección 4.1, cuando abordamos los aspectos léxicos, centrándonos fundamentalmente en el tratamiento de la palabra “nigger”, implicaba que el traductor casi siempre tiene alternativas directas para solucionar el problema léxico que el AAVE presenta; es decir, a pesar de que la palabra “nigger” puede tener unas connotaciones muy diferentes en el texto fuente que las que su traducción podría representar en el meta, el traductor casi siempre tiene una alternativa que se corresponde directamente con el término inglés. En el caso de los rasgos morfosintácticos, sin embargo, el traductor muy pocas veces tiene a su disposición esas alternativas directas. Y no parece que la opción por la que se ha decantado el traductor de los subtítulos oficiales de esta serie –lo que Marco Borillo denominaría procedimiento “sin marcas”, no trasladar todas estas particularidades lingüísticas, dispuestas en este caso premeditadamente por los creadores y guionistas– sea la más adecuada. Otra opción apuntada por Marco Borrillo, la “naturalidad”, ofrecería una variedad particular ya existente en la lengua meta, pero el resultado sería sin duda artificial y tampoco solucionaría las singularidades morfosintácticas específicas que la variante AAVE posee. Por último, se podría reflejar la sintaxis de esta variante del inglés por otra no normativa en español (la “transgresión” de Marco Borillo), pero el presunto resultado sería, con toda seguridad, lo que Mateo define hablando de esta posibilidad como “una lengua amorfa y, sobre todo, inexistente” (1990: 100); además, esta posible alternativa, con soluciones “erróneas” buscadas a propósito, podría llegar a transmitir ciertos prejuicios lingüísticos contra la variante que traslada del texto fuente, en este caso el AAVE. Casi por eliminación, vemos que la opción adecuada que nos queda para la traducción de esta variante AAVE en *The Wire* es la que Marco denomina “sin transgresión”, donde evitamos la ruptura y nos decantamos por el uso de un estilo más informal a fin de acercar al espectador al dialecto del texto original. Poner en práctica este procedimiento dicta que mantengamos una morfosintaxis estándar en español y que compensemos el colorido y la riqueza propios del texto fuente donde la traducción lo permita. Veamos, ofreciendo propuestas compensatorias a la traducción oficial de la HBO, cómo podría ponerse en práctica este procedimiento traductológico en la escena que nos ha servido para ilustrar este apartado.

En la traducción que se propone, se trata de compensar el uso del AAVE del texto fuente con un aumento del léxico informal y callejero –ya de por sí amplio en toda la serie– y, en una ocasión, acudiendo a una cuádruple negación, que imita el recurso propio de la variante del inglés empleada. El procedimiento “no transgresor” que se propone no pretende sustituir el léxico propio del AAVE del texto fuente en cada una de las ocasiones que así sucede.

Cuando Poot dice de Wallace que “he buggin’”, locución en la que, además del uso vulgar del término “bug”, encontramos la omisión del verbo copulativo, la traducción que proponemos intenta adecuar el tono con el término también vulgar y su uso enfático “que flipa”, obviando esa omisión verbal del inglés AAVE; además, acentuamos el tono informal con el añadido del artículo al nombre propio Wallace y del marcador informal “tío”. Como se ha apuntado arriba, en este ejemplo hay expresiones propias del habla AAVE como “where he be at?”, “beg my ass off” o el empleo del doble modal en “might could talk” que son prácticamente imposibles de trasladar manteniendo el peso lingüístico, cultural y sociológico que poseen en el texto fuente. La traducción propuesta para esta escena se olvida de esos problemas propios de la variante inglesa en esos lugares concretos y actúa en otros con el fin de ayudar a que el telespectador enmarque lingüísticamente el ambiente informal y callejero de la escena que el soporte filmico le proporciona. Se usa un lenguaje muy coloquial, incluso cuando en el diálogo original no es así (“tío” en dos ocasiones, “pasta” y el mencionado “flipa”); se emplean más palabras malsonantes (“hostias”, “puto”, “jodida”) que en el original con el objetivo de compensar el registro de las locuciones en las que el AAVE es intraducible; por último, se trata de mantener el recurso propio de la variante AAVE cuando emplea una triple negación, utilizando en español una exagerada cuádruple negación, menos efectiva coloquialmente que la del texto fuente (“no es que nadie le obligue con ningún arma ni nada”). Así quedaría el cuadro de la traducción oficial y la propuesta en este estudio, siguiendo un procedimiento “no transgresor”.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Traducción propuesta
Poot	Wallace, man, he buggin’.	Wallace, hermano, está mal.	El Wallace, tío, está que flipa.
D’Angelo	Where he be at?	¿Dónde está?	¿Dónde se mete últimamente?
Poot	Nowhere. He just lay around all day, you know? Beg my ass off for sandwich money.	En ningún lado. / Sólo se queda tirado todo el día, ¿sabes? / Me rogó que le diera unos dólares.	En ningún lado. / Está tirado todo el puto día. / Y me ha pedido pasta para ir tirando.
D’Angelo	You worried about him?	¿Te preocupas por él?	¿Estás preocupado?

Poot	I mean, this shit ain't right, D. Might could talk with him some.	Esto no está bien Dee. / Quizá debas hablar con él.	La cosa está jodida, D. Tendrías que hablar con él.
D'Angelo	What the fuck, man. If he don't wanna be down here, that's on him. I mean, ain't like nobody holdin' no gun to his head or nothin'.	Maldición, hermano. Si no quiere bajar, es su problema. / Quiero decir que nadie lo está amenazando con un arma o algo así.	¡Qué hostias, tío! Si no quiere bajar, que no baje. / No es que nadie le obligue con ningún arma ni nada.
Poot	Yeah, but he ain't about nothin' else. He up in his room an' shit all the damn day.	Sí, pero no tiene nada más. / se pasa todo el maldito día en su habitación.	Sí, pero es que no hace nada. / Está todo el puto día en su cuarto.
D'Angelo	Aight. Tell Wallace to come see me.	Está bien, dile a Wallace que venga a verme.	Vale, pues dile que venga a verme.
Poot	Aight.	Está bien.	Vale.

La búsqueda compensatoria de la traducción del AAVE en la versión propuesta a través de la “no transgresión” encuentra también una fluidez en los diálogos que evita la artificialidad tan frecuente de las traducciones audiovisuales, ya sean en el formato de doblaje o subtulado.

5. Conclusiones

It don't matter that some fool say he different... – D'Angelo (temporada 2, episodio 6)

	Diálogo en inglés
McNulty	This kid, whose mama went to the trouble of christenin' him Omar Isaiah Betts? You know, he forgets his jacket, so his nose starts runnin', and some asshole, instead of givin' him a Kleenex, calls him Snot. So he's Snot forever. Doesn't seem fair.
Witness	Life just be that way, I guess.
McNulty	So, who shot Snot?
Witness	I ain't goin' to no court!

Este breve diálogo abre el primer episodio de la primera temporada de *The Wire*. En esta escena, el detective McNulty, sentado en las escaleras que dan al portal de una vivienda del sur de Baltimore, habla con un testigo afroamericano sobre un asesinato que acaba de suceder en la calle. McNulty es policía, es blanco y habla bawmler. El testigo, del que no se da el nombre, es joven, negro y habla AAVE. No es difícil inferir tras el visionado de los primeros episodios de la serie que la puesta en escena lingüística de este capítulo inicial es toda una declaración de intenciones que el espectador no debe pasar por alto. Las hablas del policía y del testigo son aquí tan importantes para la buena recepción del programa como lo pueda ser la trama, la fotografía o las actuaciones de los actores. Esto quiere decir que el profesional que se enfrenta a la traducción de este texto está en la obligación de trasladar esa peculiaridad si no quiere hurtar al espectador de un elemento diferenciador del producto del que es mediador. A la hora de cumplir con esa obligación, el traductor debe considerar las opciones que obran en su poder y decantarse por las que sean más pertinentes en cada caso, como se ha ilustrado y desarrollado en este estudio a partir de los procedimientos propuestos por Marco Borillo (2002). La traducción oficial de la HBO opta en la mayoría de los casos que hemos analizado (y en el resto de los 60 episodios de la serie) por unas estrategias que buscan muchas veces dejar sin marca el texto traducido, quizá por la propia autocensura del traductor, quizá por la búsqueda de una corrección social y lingüística que no se encuentra en *The Wire*, pero que, sin lugar a dudas, repercute negativamente en la recepción del producto multimedia con el que ese profesional de la traducción ha trabajado.

El caso de la traducción al español de la variante African American Vernacular English ofrece todas las dificultades propias de cualquier variedad dialectal, ya sea regional o social, a las que hay que añadir el fuerte componente racial connatural a esta variante y que no tiene correspondencia similar en el sistema de llegada hispánico. Esta es la razón por la que en este tipo de traducciones la búsqueda de alternativas diferentes a las que aparecen en el texto fuente es indispensable. Tal como muestran las traducciones alternativas ofrecidas, el tono propio del texto meta no tiene por qué corresponder directamente con el problema que plantea el original, aunque en el caso de los rasgos léxicos es más factible que así se consiga por parte del traductor. En el caso de las peculiaridades morfosintácticas del AAVE, algunas de las cuales se han repasado en este estudio, el español carece de recursos ni siquiera parecidos, por lo que las alternativas de la traducción deben buscarse (y encontrarse) fuera del ámbito morfosintáctico de esta variedad del inglés. Este es el trabajo hercúleo del traductor de textos marcados dialectalmente.

Hemos comenzado este estudio con una alocución de la primera escena de la serie incluida en el título (“This America, man”) y hemos terminado con un diálogo de esa misma escena que cierra esta sección de conclusiones. La creación de *The Wire* no gira tanto en torno a lo que sucede, y sí en torno a cómo lo que sucede es narrado por los personajes que aparecen en el programa. McNulty y el testigo del asesinato hablan la misma lengua inglesa que, al tiempo, es diferente según el prisma de sus dos universos sociales, personales y quizá profesionales. Esa distante similitud en la manera de hablar de los dos personajes que abren la serie debe trasladarse a la traducción, porque además de los rasgos lingüísticos explícitos, se encuentran otros muchos implícitos que el espectador estadounidense capta desde el comienzo. Cuando en esta escena el policía le comenta al testigo que no comprende la actitud inconsciente y descuidada de los chicos de la calle que venden droga, este le contesta: “This America, man”. McNulty comprende a la perfección la respuesta (en el fondo y en la forma) que le da un compatriota afroamericano, aunque él, blanco y policía, nunca la habría formulado de esa manera.

Bibliografía

- Agost, Rosa (1999). *Traducción y doblaje palabras, voces, imagen*. Madrid: Ariel.
- Akbar, Arifa (2009). Used subtitles to watch *The Wire*? The writer says that’s just criminal. *Independent* [London] 17 agosto 2009.
- Alim, H. Samy (2009). Hip Hop Nation Language. In Duranti, Alessandro, ed., *Linguistic Anthropology: A Reader*. 272-289. Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell.
- Bailey, Guy, John Baugh, Salikoko Mufwene y John Rickford, eds. (1998). *African American English. Structure, History and Use*. Londres: Routledge.
- Bex, Tony y Richard J. Watts, eds. (1999). *Standard English: The Widening Debate*. Londres: Routledge.
- Collins, Chris, Simianique Moody y Paul Postal (2008). An AAE Camouflage Construction. *Language*, 84(1), 29-68.
- Crowley, Tony (2003). *Standard English and the Politics of Language*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Díaz. Cintas, Jorge (2001). *La traducción audiovisual: el subtítulo*. Salamanca: Ediciones Almar.
- Díaz Cintas, Jorge y Aline Remael (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- Green, Lisa (2002). *African-American English: A Linguistic Introduction*. Cambridge: Cambridge UP.
- Kelly, Lisa W (2009). Casting *The Wire*: Complicating Notions of Performance, Authenticity, and “Otherness”, In *The Wire Files* [Issue-4], Darkmatter Journal, mayo de 2009. <http://www.darkmatter101.org/site/2009/05/29/casting-the-wire-complicatingnotions-of-performance-authenticity-and-otherness>.
- Labov, William (1972). *Language in the Inner City: Studies in Black English Vernacular*. Filadelfia: University of Pennsylvania Press.
- Major, Clarence (1994). *Juba to Jive: A Dictionary of African-American Slang*. Nueva York/Londres: Penguin Books.
- Marco Borillo, Josep (2002). *El fil d’Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*. Vic: Eumo Editorial.
- Martínez Sierra, Juan José (2017). Dealing with the N-word in Dubbing and Subtitling *Django Desencadenado*: A Case of Self-Censorship? *Ideas*, III, 3: 39-56. <https://p3.usal.edu.ar/index.php/ideas/article/view/4280/5306>
- Mateo Martínez-Bartolomé, Marta (1990). La traducción del *Black English* y el argot negro norteamericano. *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 3, 97-106. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5514/1/RAEI_03_10.pdf
- McClendon, Garrard (2017). *Ax or Ask? The African American Guide to Better English*. Chicago: Duthga Press.
- Méndez Silvosa, Natalia y Alicia Bolaños Medina (2019). La traducción al español del inglés afroamericano para doblaje: el caso de la serie *Insecure*. *Parallèles* 31(2), 33-46. https://www.paralleles.unige.ch/files/5415/7151/4524/Paralleles_31-2_2019_Mendez-Silvosa-Bolanos-Medina.pdf
- Monroe, Bryan (2007). Enough! Why Blacks –and Whites– Should Never Use the ‘N-WORD’ Again. *Ebony*, 62:4: 198-204.
- Mufwene, Salikoko S. (2001). What is African American English? In Lanehart, Soja ed. *Sociocultural and Historical Context of African American English*, 21-51. Amsterdam: John Benjamins.
- Naranjo Sánchez, Beatriz (2015). Translating blackness in Spanish dubbing. *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 28(2), 416-441.
- DOI: 10.1075/resla.28.2.03nar
- Navarro Andúgar, Juan y Purificación Meseguer Cutillas (2015). La identidad social a través del lenguaje: estudio del doblaje de *The Wire* al español. *Opción*, 31(5): 642-665. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/opcion/article/view/20680/20578>
- Ortiz García, Javier (2019). La paradoja descriptiva de la traducción y su ilustración a través de un análisis de la subtitulación de *The Wire*. *Babel. International Journal of Translation*. 65:3, 424-444. <https://doi.org/10.1075/babel.00095.ort>
- Ortiz García, Javier (2021). “‘All the pieces matter’”. La traducción subtitulada del lenguaje vulgar en *The Wire*. *Babel. International Journal of Translation*. 67:5, 646-672. <https://doi.org/10.1075/babel.00234.ort>
- Parker, Frank y Kathryn Riley (2009). *Linguistics for Non-Linguists*. Boston: Allyn and Bacon.
- Rickford, John (1999). *African American Vernacular English*. Malden, MA: Blackwell.

- Shousterman, Cara (2012). Dew as you dew: Baltimore Accent and The Wire. *The Online Journal on African American English*. <http://africanamericanenglish.com/2012/08/15/dew-as-you-dew-baltimore-accent-and-the-wire/>
- Simon, David (2007). Interview by Nick Hornby. *The Believer* 5.6.
- Smitherman, Geneva (1986). *Talkin and testifyin: The language of Black America*. Detroit: Wayne State University Press.
- Smitherman, Geneva (2000). *Black Talk: Words and Phrases from the Hood to the Amen Corner*. Boston: Houghton Mifflin.
- Spears, Arthur (1998). African-American Language Use: Ideology and So-called Obscenity. In Mufwene, Salikoko, Rickford, John, Bailey Guy y Baugh, John eds., *African-American English: Structure, History and Use*. 226-250. Londres: Routledge.
- Tello Fons, Isabel (2011). *La traducción del dialecto: análisis descriptivo del dialecto geográfico y social en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al español*. Tesis doctoral. Universitat Jaume I: Castellón. <https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/90249/itello.pdf;jsessionid=>
- Thomas, Erik (2007). Phonological and Phonetic Characteristics of AAVE. *Language and Linguistics Compass* 1:450-75.
- Trotta, Joseph (2010). Whose Rules Rule?: Grammar Controversies, Popular Culture and the Fear of English from below. *Nordic Journal of English Studies*, 9(3): 41-65. <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/njes/article/view/449/429>
- Trotta, Joseph (2016). Dealers and discourse: Sociolinguistic variation in *The Wire*. In Fägersten, Kristy Beers ed. *Watching TV with a Linguist*. 40-65. Nueva York: Syracuse University Press.
- Trotta, Joseph y Oleg Blyahher (2011). Game Done Change: A Look at Selected AAVE Features in the TV Series *The Wire*. *Modern Språk*, 105(1): 15-42. <http://ojs.ub.gu.se/ojs/index.php/modernasprak/article/viewFile/677/629>
- Vallverdú Delgado, Oriol (2015). *Dubbing The Wire. Standardization through translation. A critical analysis* (trabajo de fin de grado). Facultad de Traducción e Interpretación, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona. https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2015/tfg_26213/VALLVERDU_DELGADO_ORIOL_1304342_TFGTH14-15.pdf