



Universidad Autónoma  
de Madrid

**Biblos-e Archivo**  
Repositorio Institucional UAM

**Repositorio Institucional de la Universidad Autónoma de Madrid**

<https://repositorio.uam.es>

Esta es la **versión de autor** del artículo publicado en:  
This is an **author produced version** of a paper published in:

Babel 67.5 (2021): 646 - 672

**DOI:** <https://doi.org/10.1075/babel.00234.ort>

**Copyright:** © John Benjamins Publishing Company

El acceso a la versión del editor puede requerir la suscripción del recurso

Access to the published version may require subscription

“ALL THE PIECES MATTER”: LA TRADUCCIÓN SUBTITULADA DEL  
LENGUAJE VULGAR EN *THE WIRE*

Javier Ortiz García

Universidad Autónoma de Madrid, Spain

Resumen

Este artículo aborda el problema de la traducción del lenguaje vulgar desde una perspectiva práctica. Para ello, se emplean ejemplos de tres episodios diferentes de la aclamada serie *The Wire*, donde el uso de este tipo de lenguaje aparece en todos los estamentos sociales y profesionales de personajes. En primer lugar, se contextualiza la serie dentro del espectro televisivo del que procede, el estadounidense, y se analiza la importancia que en ella tiene el empleo del lenguaje vulgar. A continuación, se estudian las diferentes posibilidades estratégicas que el traductor puede emplear a la hora de traducir textos en los que aparece el lenguaje vulgar de manera reiterada. Por último, se examinan cualitativamente los tres ejemplos de la serie seleccionados y sus traducciones oficiales. Se concluye el estudio ofreciendo alternativas a esa traducción disponible en el mercado con el fin de ilustrar un posible visionado del programa más adecuado en el que se ha prestado especial atención al empleo del lenguaje vulgar traducido.

Palabras clave: traducción audiovisual; traducción lenguaje vulgar; subtítulo *The Wire*; recepción de la traducción; estrategias de traducción; ética de la traducción.

“ALL THE PIECES MATTER”: THE SUBTITLED TRANSLATION OF  
VULGAR LANGUAGE IN *THE WIRE*

Abstract

This essay deals, mainly from a practical perspective, with the problem of the translation of vulgar language. For that, we analyze three samples of three different

episodes of the widely acclaimed TV show *The Wire*, where the use of this type of language is found within all the social and professional ranges involved. Firstly, the series is contextualized in its original geographical spectrum, the American, paying special attention to the importance that the use of vulgar language has throughout the complete series. Next, we approach the different strategical possibilities the translator may consider in order to translate this type of language when it appears repeatedly. Lastly, the three examples mentioned and their official translations are qualitatively analyzed. The article concludes offering translation alternatives to that official translation; the aim of the alternative translations is to illustrate a tentative and more adequate visualization of the show, paying close attention to the translation of vulgar language.

Key words: audiovisual translation; vulgar language translation; *The Wire* subtitles; translation reception; translation strategies; translation ethics.

### *1. Introducción*

We're building something here ... and all the pieces matter. — Detective Lester  
Freamon (temporada 1, episodio 6).

Este artículo aborda algunos problemas de la traducción audiovisual (TAV) desde una perspectiva eminentemente práctica. Siguiendo los principios teóricos establecidos en Ortiz (2019), se continúa el análisis de la traducción audiovisual de la serie televisiva *The Wire*, en esta ocasión analizando el registro vulgar, uno de los elementos lingüísticos más difíciles de afrontar por el traductor a la hora de trasladar los diálogos de la serie al formato multimedia.

El desarrollo del estudio comienza con la ubicación televisiva, sociológica y lingüística de la serie, prestando especial atención a las múltiples peculiaridades que los

creadores de la misma —David Simon y Ed Burns— volcaron en los diálogos de todos los episodios que conforman sus cinco temporadas. Entre las muchas idiosincrasias del lenguaje con el que se encuentra el espectador desde el primer episodio, el lenguaje vulgar es una de las más llamativas porque, entre otras razones, es un elemento común de comunicación de todo el espectro de personajes que aparece (políticos, mandos policiales, detectives y policías de a pie, periodistas, delincuentes, traficantes, etc.). Se aborda, por tanto, el uso del registro vulgar y las dificultades que cualquier traductor encuentra a la hora de trasladarlo de una lengua a otra, más incluso si el formato en el que se presenta esa traducción es el subtitulado, que tiene ya de por sí unas restricciones y peculiaridades propias bien definidas. Para ilustrar el problema que este estudio plantea, se han seleccionado tres escenas de tres episodios de la primera temporada de la serie. Estos tres ejemplos, seleccionados sobre todo en función de los estamentos de personajes que en ellos intervienen, sirven, por un lado, para mostrar el uso indiscriminado del lenguaje vulgar y, por otro, para analizar la traducción subtitulada oficial de la cadena HBO. A través de estos análisis de las traducciones se comprueba que algunos elementos esenciales para la consecución de uno de los objetivos prioritarios del programa (ese uso indiscriminado del lenguaje vulgar que “democratiza” la serie) no se han trasladado a la versión en español. Este estudio entronca de manera tangencial los problemas encontrados en esta traducción con dos aspectos relacionados con el traductor y su trabajo: i) el a veces excesivo respeto por las normas establecidas; y ii) el bagaje cultural y personal de quien traduce (Simeoni 1998, 4). En este apartado se hacen propuestas de traducción con el único objetivo de ofrecer una posible mejor comprensión en el texto de llegada de los objetivos bien marcados en el texto audiovisual original.

El problema de la variedad del español no se aborda en este estudio, aunque somos perfectamente conscientes de que aquí solo se presenta una pequeña parte de las numerosas posibilidades que se podrían ofrecer como alternativas a la traducción. La variación léxica del estilo vulgar de un país a otro, no digamos si por medio hay un traslado continental, puede llegar a ser enorme. El enfoque de este estudio, sin embargo, queda centrado en el castellano peninsular.

## 2. *The Wire*, la serie y alguna de sus peculiaridades

I robs drug dealers. — Omar (temporada 4, episodio 5).

*The Wire* es una serie televisiva de cinco temporadas realizada por el canal HBO de los Estados Unidos, que se emitió entre 2002 y 2008, y que trata los problemas sociales, económicos y políticos de la ciudad de Baltimore, Maryland. Cada una de las temporadas aborda un tema en el que se revela la falta de poder de los ciudadanos ante el fracaso de las instituciones públicas del país: en la primera temporada, la policía pierde la batalla contra el narcotráfico; en la segunda, se sacrifican los derechos de la clase obrera estadounidense en beneficio del comercio globalizado; en la tercera, se pone de manifiesto que la política no sirve al ciudadano sino al dinero; en la cuarta, el sistema educativo falla a los jóvenes de clase baja; y en la quinta, los medios de comunicación no informan al público sino que lo engañan. A pesar de que cada temporada enfoca un tema diferente, hay en toda la serie un núcleo de personajes, entre ellos policías, narcotraficantes, criminales, drogadictos, políticos y funcionarios públicos, cuyas historias se desarrollan y se entrelazan a lo largo de toda la serie y que en la mayoría de los casos no acaban de manera feliz.<sup>1</sup> A lo largo de cada una de esas temporadas, que los creadores de la serie consideran como un capítulo de una novela

---

<sup>1</sup> Para una mayor contextualización televisiva, sociológica y lingüística de *The Wire*, véase Ortiz (2019).

por entregas, tratan de mostrar un dibujo *hiperrealista* de un microcosmos urbano estadounidense que tiene réplica en toda la sociedad americana y, por extensión, en buena parte del mundo occidental.

Este programa televisivo sigue la línea comenzada por HBO con *Oz* (1997-2003) y *Los Soprano* (1999-2007), donde lo más importante —quizá lo único importante— es la historia que se cuenta sin prestar tanta atención a los medios cinematográficos y televisivos (actores, directores, guionistas, productores, etc.) con los que se trabaja, como casi siempre se había hecho siempre hasta entonces. Este aspecto, la importancia de la historia que se narra, que podría parecer evidente en cualquier serie o película que se realice, cobra aquí una gran relevancia en cuanto que rompe con la tradición clásica del mercado televisivo anterior y, por tanto, el producto que se presenta al telespectador requiere de un compromiso por parte de ese espectador que de una manera u otra “dificulta” el visionado del programa. El propio David Simon, uno de los creadores de la serie, dijo unos años después del estreno sobre cómo pensaba él que el espectador debía enfrentarse al visionado de la serie:

If you laughed, you laughed. If you cried, you cried. And if you thought —and there is actually no prohibition on such merely because you had a TV remote in your hand — then you thought. And if you decided, at any point — as many an early viewer of *The Wire* did — to change the channel, then so be it. But on HBO, nothing other than the stories themselves was for sale [...] The first thing we had to do was teach folks to watch televisión in a different way, to slow themselves down and pay attention, to immerse themselves in a way that the medium had long ceased to demand (Alvarez 2009, 2-3).

*The Wire*, se desprende de las palabras de su creador, no hace concesiones al espectador. Los actores de la serie, por ejemplo, eran totalmente desconocidos para el público; de hecho, un buen número de ellos ni siquiera son actores y no se habían

puesto antes nunca delante de una cámara. Otro aspecto distintivo del programa es que, a pesar de que se cataloga como una “serie policiaca”, no trata de discernir el bien del mal, ni de administrar justicia o venganza, ni de la búsqueda de la redención, como la mayoría de las series de este género habían establecido con éxito anteriormente (por ejemplo, *Homicidio* (1993-99) y *NYPD Blues* (1993-2005) o sus predecesoras *Dragnet* (1951-59) y *Police Story* (1985-1996)). Una tercera idiosincrasia de *The Wire* es que los guionistas de la serie nunca antes habían trabajado para la televisión. Todos ellos eran escritores de mayor o menor renombre (George Pelecanos, Richard Price y Dennis Lehane), pero esta fue su primera incursión en el mundo de las series televisivas.<sup>2</sup> Estas tres peculiaridades aquí esbozadas ayudan a construir de manera inequívoca el objetivo primordial de los creadores de la serie: representar la realidad urbana estadounidense, poblada por una multiplicidad de perspectivas y voces, y representarla de manera absolutamente realista. El telespectador no reconoce a los personajes como actores, porque en realidad la mayoría no lo es; desde la primera temporada de la serie el espectador se da cuenta de que las dicotomías bien/mal y policía/delincuente no siempre están tan bien asentadas como podría pensarse; el hecho de que la acción transcurra en Baltimore no es sino coyuntural, pues lo narrado podría tener lugar en cualquier urbe de los Estados Unidos si alguno de los guionistas hubiera deseado que así fuera, según la ciudad en la que sus novelas suelen transcurrir: Washington DC (Pelecanos), Boston (Lehane) o Nueva York (Price).

El realismo de la serie se construye, pues, a través del escenario, de los personajes, de la trama y de la lengua. De todos estos elementos esenciales para la

---

<sup>2</sup> A este respecto, David Simon dice sobre el elenco de guionistas que él y Ed Burns impusieron a la cadena HBO: “[...] these are professional writers, of course. It would be a pompous fraud to claim that those of us who inhabited *The Wire*’s writing room are perfectly proletarian [...] but neither would it be fair to categorize *The Wire* as a televisión show written and produced by people who were intent on writing and producing televisión. None of us is from Hollywood” (Alvarez 2009, 10).

consecución de los objetivos del programa, el lenguaje es el que nos interesa en este trabajo. Los creadores y guionistas de la serie han repetido en numerosas ocasiones que su intención era que el lenguaje empleado en la serie fuera el auténtico que se encuentra en las calles, las comisarías y los despachos de políticos y abogados de la ciudad de Baltimore. Pelecanos, por ejemplo, dice al respecto: “We wrote [the series] so audiences would have to work at it” (Akbar), mientras que el propio Simon, al ser preguntado sobre la necesidad de escribir para el lector/espectador medio tanto en su trabajo periodístico como creativo en las series, dijo: “Fuck the average reader” (*Believer*). En el Reino Unido, donde la serie goza de una popularidad indiscutible, los telespectadores dudan entre activar los subtítulos en inglés o no dadas las dificultades de comprensión con las que se encuentran en los primeros episodios, antes de familiarizarse con el lenguaje de muchos de los personajes. La complejidad y el realismo lingüístico de los diálogos de la serie se consiguen fundamentalmente alternando diferentes elementos: en primer lugar, los afro-americanos, que conforman más de la mitad de los personajes, emplean la variante del inglés afroamericano (AAVE, según sus siglas en inglés), con una fonética, sintaxis y léxico propios y distintos del inglés norteamericano estándar. En segundo lugar, todos los personajes emplean un estilo marcadamente informal, acompañado de una jerga específica del hampa y del negocio ilegal de las drogas. Por último, el espectador se encuentra con una barrera lingüística más que tiene que superar con el paso de los primeros episodios antes de familiarizarse por completo con la idiosincrasia lingüística del programa: el registro vulgar que inunda todos los diálogos, y que es el elemento que abordamos en este artículo desde una perspectiva traductológica.

### 3. *El registro vulgar en la serie y en la traducción*



—Why you gotta talk like that, man? F-this and F-that. — Omar

—I'd give it up, but I'd lose half of what I had to say. — Brandon (temporada 1,  
episodio 5)

La vulgaridad es sin duda una de las características más notables del discurso de *The Wire*. Todos los personajes emplean palabras malsonantes de manera habitual, con la excepción de Omar, el bandido con un código moral peculiar, cuya habla por lo general carece de ellas. Este recelo por parte de Omar, revelado en la cita que abre esta sección, puede denotar un problema que dificulta una discusión sobre la lengua vulgar: al hablar de ella, parece necesario definirla en términos morales, usando palabras como “vulgar”, “malsonante”, “crudo” u “ofensivo”. Sin embargo, tal como señala el lexicógrafo Carbonell Basset (1994, 4), las palabras “vulgares” no son más que signos lingüísticos que carecen de valor moral en sí mismos; la “moralidad” de las palabras, o la falta de ella, es definida por normas sociales y es impuesta por los hablantes de la lengua (1994, 4). En la traducción, las actitudes hacia la lengua, más que la lengua misma, pueden afectar el texto traducido de manera relevante. Los subtitulados, por norma casi general, suelen suprimir muchos vulgarismos, dado que, entre otras razones, se consideran más “agresivos y ofensivos en su forma impresa en pantalla” que en la lengua hablada (Díaz-Cintas 2001, 130). Además, debe tenerse en cuenta que en casi todos los casos el traductor se ve impelido a reducir el mensaje hablado para que el texto se adecue a las pautas formales del subtitulado, por lo que suele eliminar “todo tipo de elementos superfluos que no modifiquen en absoluto el sentido del mensaje”, aunque “su eliminación puede mermar parcialmente el matiz del mensaje (su carácter enfático, irónico, soez, coloquial...)” (Castro Roig). En muchos casos, las necesidades de espacio y tiempo del subtitulado afectan a ciertas actitudes sociales y morales que provocan la supresión del lenguaje soez del diálogo, a pesar de que este registro sea

parte esencial del texto original. Con la resultante falta de vulgaridad en el texto meta “da la impresión de que el subtitulador se siente en la obligación moral de atenuar el impacto” (Díaz-Cintas 2001, 130) de tal lenguaje, y esta autocensura, consciente o inconsciente, puede hacer que el espectador se sienta confundido al oír palabras malsonantes que no aparecen en los subtítulos. En la traducción de la serie *The Wire*, este es uno de los grandes desafíos a los que se enfrenta el traductor, pues este es el tipo de lenguaje que transita a lo largo de todos los episodios. Los personajes emplean las expresiones vulgares para expresar todo tipo de emociones —enfado, frustración, tristeza, asombro, alegría, sorpresa...— por lo que esos vulgarismos revelan información sobre personalidades y situaciones que de ninguna manera puede considerarse superflua. Esto quiere decir que, al igual que otras idiosincrasias de la serie, como la fotografía o la puesta en escena, el estilo vulgar de la lengua forma parte esencial de la creación y, por tanto, debería formar parte también esencial del producto multimedia traducido.

La traducción del lenguaje soez, sin embargo, presenta problemas concretos además de las actitudes del propio traductor, que analizaremos más adelante, o las exigencias del subtitulado. Uno de los mayores escollos se refiere a las semejanzas y diferencias entre las palabras malsonantes en inglés y español. Por lo general, aunque las dos lenguas están bien dotadas de vulgarismos relacionadas con el cuerpo, el sexo o la religión, parece que el español es más abundante en relación al número de términos que se pueden utilizar en estas situaciones (Fernández Fernández 2009, 211). En ambas lenguas encontramos, sin embargo, un buen número de verbos, intensificadores y frases hechas vulgares, pero los patrones lingüísticos pueden ser distintos, lo que sin duda dificulta la traducción, como señala Fernández Fernández:

The problem arises when English coarse language intrudes upon the Spanish patterns of swearing and English obscenities, formulas and fixed expressions are literally translated into

Spanish [...]. It is not only a matter of grammar or syntax but of differences in the way people swear in Spanish and English [...]. There is a great distinction between being grammatically correct and being socially correct (Fernández Fernández 2009, 211-12).

Este aspecto señalado por Fernández, añadido a otros propios del subtítulo (limitación de caracteres y líneas, sincronización del texto con la imagen, duración del diálogo, actitud del traductor ante el texto y frecuente eliminación de términos propios de variantes diatópicas, a fin de llevar el texto original a un público más amplio y geográficamente diverso), hacen de la traducción de *The Wire* una labor traductológica hercúlea, que, como veremos con el análisis de algunos ejemplos de la serie traducida disponible, no aparenta haber conseguido el efecto bien diseñado del texto de partida. Este estudio no pretende hacer un análisis pormenorizado de las estrategias y procedimientos llevados a cabo por el traductor, lo que el paradigma de Toury (1995/2012) denomina estudios orientados al proceso, en los que a menudo se examinan de manera detallada las estrategias empleadas por un traductor determinado ante un problema traductológico propio del texto con el que se trabaja<sup>3</sup>. Lo que se pretende es evaluar los resultados de la traducción desde una perspectiva descriptiva en la que se analiza el posible impacto que la versión subtitulada ha podido tener en la cultura de llegada, en este caso, el mundo hispanohablante; es decir, se aborda la parte del paradigma descriptivo de Toury que toca con los estudios orientados a la traducción como producto. A continuación, además de examinar y analizar las traducciones subtituladas de las tres escenas seleccionadas, se proponen unas alternativas de traducción que inciden en los problemas abordados. Estas propuestas de traducción únicamente pretenden ayudar de manera práctica a que los objetivos bien marcados del

---

<sup>3</sup> Véanse sobre este tipo de análisis descriptivos orientados al proceso de la traducción y relacionados con el tema aquí tratado los estudios de Ávila-Cabrera (2015 y 2016), de Díaz-Cintas (2001b y 2012) y de Fernández Fernández (2009).

texto audiovisual original se pudieran recibir en el sistema de llegada hispanohablante igual que en el de partida, el estadounidense. Además, como se ha explicado en el apartado 1, estas propuestas se enmarcan todas en la variante del castellano, a pesar de que somos conscientes de que las alternativas podrían ser tantas como variedades del español que quisiéramos considerar.

#### *4. Análisis de ejemplos*

Where's it all go? The money, where's it go? — D'Angelo Barksdale (temporada 1, episodio 7).

Pasemos a estudiar tres ejemplos paradigmáticos de diferentes episodios de la primera temporada de la serie en los que aparecen varios estamentos de personajes que comparten el empleo del lenguaje vulgar: detectives (4.1), mandos policiales (4.2) y delincuentes (4.3).

##### *Ejemplo 4.1*

Episodio 4, 45'55"-50'40"

Los detectives Bunk y McNulty visitan la escena de un asesinato con el fin de tratar de obtener más información sobre el crimen. Tras un exhaustivo rastreo, encuentran la bala y el cartucho, lo que sin duda les ayudará a dar con el arma e identificar, posteriormente, al asesino. La manera de hablar de ambos detectives — vulgar, sin importar las circunstancias o el contexto en el que se encuentren— ya ha calado en el telespectador a estas alturas de la serie (el ejemplo pertenece al episodio 4 de la primera temporada).

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
Bunk	Aww, fuck.	Maldita sea.
McNulty	Motherfucker.	Hijo de puta.
Bunk	Fuck, fuck, fuckin' fuck... Fuck. Fuck. Fuck, fuck, fuck.	Maldita suerte. / Maldita sea. / Maldita sea.

McNulty	What the fuck?	¿Cómo diablos?
Bunk	Fuck.	Maldita sea.
McNulty	Fuck!	Maldita sea.
Bunk, McNulty	Fuck. No. Fuck.	No, qué maldición.
McNulty	Fuckin'... the fuck.	Maldita sea.
Bunk	Motherfucker! Oh fuck. Oh fuck.	Qué hijo de puta. / Maldita sea.
McNulty	Fuckity fuck fuck fuck. Fucker. Oh fuck. Fuck fuck fuck	Remaldita suerte.
Bunk	Fuck fuck fuck... Motherfucker!	Maldita sea. / Hijo de puta.
McNulty	Fuckin' A.	Aquí nos sacamos un maldito 10.
McNulty	Fuck!	Maldita sea.
Bunk	[ininteligible].	Mira esto.
McNulty	Motherfucker.	La maldita.
Bunk	Fuck me.	Que me parta un rayo.

Lo sustancial de esta escena se encuentra en la complementación del diálogo con la acción. Los dos detectives logran encontrar la bala necesaria para resolver el caso (aunque el espectador no lo sabrá hasta el final de la temporada) y lo hacen comunicándose durante casi cinco minutos únicamente con la palabra “fuck” y sus derivaciones, lo que crea una redundancia premeditada que llega a lo cómico.<sup>4</sup> No olvidemos que esa palabra puede expresar una gama de emociones muy extensa en la lengua inglesa. Rojo y Valenzuela dicen al respecto de la traducción de la palabra “fuck”:

En la traducción correcta de esta palabra se suman consideraciones sintácticas (dependiendo de la categoría sintáctica del núcleo al que modifique: adjetivo, nombre, verbo, adverbio, etc.), semánticas (dependiendo de los rasgos semánticos del núcleo al que modifica) y pragmáticas (dependiendo de la intención comunicativa que se desee expresar: irritación, asombro, incredulidad, etc.). La mayoría de estos factores son frecuentemente ignorados, encontrándose a menudo traducciones rígidas y desnaturalizadas, que reflejan la substitución sistemática del

---

<sup>4</sup> Así explica David Simon el uso casi exclusivo en esta escena de la palabra en cuestión: “The five-minute scene offers no explanation for itself beyond the physical activities of the detectives as they address the crime scene and the almost continuous use of the word “fuck” in all its posible permutations — an insider homage to the great Terry McLarney, a veteran Baltimore murder police who once predicted that Baltimore cops, in their love of profanity, would one day achieve a new and viable language composed entirely of such” (Alvarez 2009, 20).

término inglés por el equivalente español más comúnmente proporcionado por los diccionarios (2000, 208).

De las tres consideraciones que Rojo y Valenzuela destacan, nos interesa en este estudio la tercera, la relacionada con el aspecto pragmático, ya que es la que verdaderamente debería marcar el tono y la adecuación de esta traducción de manera correcta. A este respecto, en los más de cuatro minutos que dura la escena en cuestión, McNulty enuncia “fuck” y sus derivados para expresar tristeza (cuando mira el informe forense de la víctima, de 21 años de edad); confusión (cuando no consigue seguir mentalmente la trayectoria de la bala); dolor (mientras revisa las fotos del cadáver de la víctima); frustración (cuando se pilla un dedo con el metro mientras trata de calcular la distancia entre la ventana y el centro de la habitación); y triunfo (al descubrir el agujero tapado de la nevera donde debió de impactar el proyectil). Qué hacer con todo este abanico de posibilidades es el reto al que se enfrenta el traductor, tanto en el caso de que tratara de buscar el impacto logrado en el texto origen con una sola palabra en castellano, solución adecuada, como si decidiera alternar diferentes estrategias para trasladar la efectiva redundancia del texto audiovisual en inglés, solución aceptable. Tanto si se opta por una u otra alternativa, es preciso prestar especial atención a la entonación que los dos actores vierten en cada una de sus intervenciones y al contexto en el que suceden. De este modo, sabremos la función de la enunciación de la palabra y podremos traducirla de manera correcta. Por ejemplo, en la novena intervención del ejemplo, en la que Bunk exclama “Motherfucker!”, no se está dirigiendo a ninguna persona como parece desprenderse de la traducción (“Qué hijo de puta”), sino que reacciona a algún estímulo externo con un exabrupto; de igual modo, cuando McNulty dice “Fuckin’ A”, lo hace para expresar su triunfo de manera elocuente y breve, sin tener nada que ver con el contexto en el que nos sitúa la traducción (“Aquí nos sacamos un maldito 10”).

Otro de los retos de la traducción al que también hacen referencia Rojo y Valenzuela indirectamente, y que el traductor tiene que abordar de manera inexorable, es la estrategia que se ha de tomar a la hora de traducir la palabra “fuck”, bien con un solo término en castellano y seguir así el recurso creado por los guionista en el original, o bien decantarse por una variedad de vulgarismos, que es lo que parecen proponer Rojo y Valenzuela, y que es lo que encontramos en la traducción subtitulada disponible. Veamos a través del análisis de la traducción, y algunas posibles alternativas a esa traducción, cómo esta dicotomía estratégica puede afectar no sólo a la buena comprensión del texto audiovisual de esta escena, sino también a la consecución (o no) en la traducción de la integridad estilística premeditada del texto de partida.

Es fácil inferir que la traducción subtitulada disponible trata de conservar, aunque sea de manera menos intensa, la redundancia del original con el uso de la palabra “maldita” y sus derivaciones (14 usos frente a los 38 de “fuck” y derivados en la versión inglesa). No se consigue, sin embargo, el objetivo por tres razones de peso desde el punto de vista comparativo con el original: por una parte, ya hemos visto arriba que buscando la alternancia del término tabú la traducción quizá pierda el verdadero significado de lo que se dice (“Aquí nos sacamos un maldito 10”); en segundo lugar, el empleo de expresiones como “qué maldición”, “diablos” o “que me parta un rayo”, quizá también tratando de buscar esa alternancia, carecen de la intensidad del vulgarismo original; por último, la elección del término que hila el diálogo —maldición y sus derivados— no aparenta adecuarse a la situación narrada ni desde la perspectiva lingüística ni desde la audiovisual<sup>5</sup>. (En realidad, “maldita sea” y buena parte de sus derivaciones parece ser una traducción literal de “damn it” que tuvo su origen en

---

<sup>5</sup> Todos los estamentos sociales protagonistas de la serie —policía, traficantes, delincuentes menores y políticos— tienen un rasgo en común: el empleo de la lengua vulgar callejera que, de alguna manera, trata de situarlos en el mismo plano sociológico (Ortiz García 2019).

películas dobladas de otras épocas y que no refleja el uso verdadero del español vulgar (Fernández Fernández 2009, 212).) En este caso parece pues relevante girar la estrategia y acercarse a la búsqueda de una palabra tabú o malsonante con las suficientes derivaciones que sirvan para expresar todo el rango de intenciones del diálogo y que al tiempo se aproxime a la intensidad del vulgarismo de la versión original. La elección, quizá obvia, es la de la palabra “joder” porque en su uso peninsular, especialmente, goza de innumerables variaciones, se aproxima a la intensidad vulgar de la empleada en el original y permite aquilatar los significados correctos del original. Veamos algunos ejemplos comparativos que ilustran la propuesta.

i). Es válida para expresar la tristeza y la decepción de Bunk y McNulty al ver por primera vez las fotos de la mujer asesinada:

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Propuesta
Bunk	Aww, fuck.	Maldita sea.	¡Puff!! Joder.
McNulty	Motherfucker.	Hijo de puta.	Hay que joderse.

ii). Un poco más adelante, McNulty expresa confusión ante lo que todavía no ve cómo ha podido suceder; la pregunta del detective está sin completar, lo que parece importante que aparezca reflejado en la traducción:

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Propuesta
McNulty	What the fuck?	¿Cómo diablos?	Jo... ¿cómo?

iii). Cuando Bunk se da cuenta de que la bala ha entrado por la ventana, expresa asombro:

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Propuesta
Bunk	Motherfuck! Oh fuck. Oh fuck.	Qué hijo de puta. Maldita sea.	No me jodas. Joooder.

iv). El siguiente sentimiento que muestran los dos detectives mientras buscan el agujero del proyectil es el de frustración, lo que hacen de manera un tanto distraída tal como muestra la imagen:



	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Propuesta
McNulty	Fuckity fuck fuck fuck. Fucker. Oh fuck. Fuck, fuck, fuck.	Remaldita suerte.	Joder. Hay que joderse. Estamos bien jodidos. Bien jodidos.
Bunk	Fuck, fuck, fuck... Motherfucker!	Maldita sea. Hijo de puta	Jodó. Hay que entrejoderse.

v). Por último, McNulty saca la bala aplastada de la puerta de la nevera y, claro, lo expresa de la misma manera:

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Propuesta
McNulty	Fuckin' A.	Aquí nos sacamos un maldito 10.	Te jodes, que ya la tengo.

Veamos cómo quedaría la tabla completa de este primer ejemplo analizado en cuya tercera columna se tratan de aunar las soluciones a los tres problemas importantes con los que se enfrenta la traducción: la adecuación del significado; la intensidad del empleo de los vulgarismos en el texto original; y la consecución del objetivo reiterativo de un término tabú en el texto de llegada.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Propuesta
Bunk	Aww, fuck.	Maldita sea.	¡Puff!! Joder.
McNulty	Motherfucker.	Hijo de puta.	Hay que joderse.
Bunk	Fuck, fuck, fuckin' fuck... Fuck. Fuck. Fuck, fuck, fuck	Maldita suerte. / Maldita sea. Maldita sea.	Joder, joder, joder...
McNulty	What the fuck?	¿Cómo diablos?	Jo... ¿cómo?
Bunk	Fuck.	Maldita sea.	Joder.
McNulty	Fuck!	Maldita sea.	¡Joder!
Bunk, McNulty	Fuck. No. Fuck.	No, qué maldición.	Que no, joder.
McNulty	Fuckin'... the fuck.	Maldita sea.	Menuda jodienda.
Bunk	Motherfucker! Oh fuck. Oh fuck.	Qué hijo de puta. / Maldita sea.	No me jodas. Joooder.
McNulty	Fuckity fuck fuck fuck. Fucker. Oh fuck. Fuck fuck fuck	Remaldita suerte.	Joder. Hay que joderse. Estamos bien jodidos. Bien jodidos.
Bunk	Fuck fuck fuck... Motherfucker!	Maldita sea. / Hijo de puta.	Jodó. Hay que entrejoderse.
McNulty	Fuckin' A.	Aquí nos sacamos un maldito 10.	Te jodes, que ya la tengo.
McNulty	Fuck!	Maldita sea.	Que os jodan.
Bunk	[ininteligible].	Mira esto.	[sin traducir]
McNulty	Motherfucker.	La maldita.	¡Qué jodido!
Bunk	Fuck me.	Que me parta un rayo.	Estamos jodidos.

## Ejemplo 4.2

Episodio 8: 23'19"-23'56"

En esta escena, el detective McNulty y su inmediato superior, el teniente Daniels, discuten sobre el politiquero de la policía de Baltimore. Los detectives Kirma y Carver han arrestado al ayudante de un senador por aceptar una bolsa de dinero que probablemente proviene del narcotráfico. Cuando Daniels avisa a Burrell, subdirector de la policía, éste le ordena que le devuelva el dinero al ayudante y le obliga a dejarlo en libertad sin cargos. McNulty, enfadado, culpa a Daniels de lo sucedido y, tras devolver el dinero al ayudante, el detective tiene este intercambio con su superior mientras este espera el ascensor del edificio de la comisaría.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
McNulty	What the fuck? Let me guess, the Deputy? How's he get on to this so quick?	¿Qué diablos pasó? / Déjeme adivinar, ¿el Subdirector? ¿Cómo se enteró tan rápido?
Daniels	I told him.	Yo se lo dije.
McNulty	You told him? Why would you be fuckin' tellin' him?	¿Se lo dijo? / ¿Por qué?
Daniels	He's the Deputy of Operations, and I just jacked up an aide to a State Senator: How do I not tell him?	Es el subdirector de operaciones, arresté al ayudante de un senador. ¿Cómo no decírselo?
McNulty	Yeah, Lieutenant, have you noticed there hasn't been a complaint so far from the Senator? And you know why? 'Cause what the fuck is his driver doin' comin' out of the high rises carrying that kind of money?	¿Notó que no hay quejas del senador? / ¿Sabe por qué? / ¿Qué hace su chófer saliendo de esa zona con tanto dinero?
Daniels	That's what I told the Deputy.	Se lo dije al Subdirector.
McNulty	Yeah, and what did he say, we should mind our own business? Fuckin' give the man back his money and go the fuck away?	¿Y qué dijo? / ¿Qué no nos involucráramos? / Devuélvanle el dinero y que se vaya?
Daniels	Pretty much. Except he said a few things for my benefit too. Like how I had shit all over him. And how he was shuttin' us down the end of this week.	Más o menos. Excepto que agregé algunas cosas por mi bien. / Que lo ensucié. / Y que va a cerrar la operación esta semana.
McNulty	The fuck he is.	Claro que no.

El registro vulgar queda bien patente en el texto original desde el comienzo del diálogo en este ejemplo con las intervenciones de McNulty, quien emplea seis exabruptos con su superior en menos de un minuto. Ayuda a ratificar el tono del intercambio tanto la simplificación fonética (“doin’”, “comin’”, etc.) como el léxico

empleado (“get on to this so quick”, “that kind of money”). Los subtítulos, sin embargo, suprimen todos los exabruptos excepto uno de ellos, e incluso emplean el tratamiento de usted, lo que eleva el registro de manera artificiosa en el español peninsular. A diferencia del ejemplo 4.1 analizado anteriormente, en este otro los creadores del guion no han enfatizado el tono con la repetición de un solo término, por lo que a la traducción se le abren aquí más posibilidades a la hora de tratar de conseguir un efecto parecido al obtenido por el original. Ávila-Cabrera (2016, 27-28) establece siete estrategias de subtitulado, a su vez basadas en Vinay y Darbelnet (2000) y Díaz Cintas y Remael (2007), que pueden servir como indicador de la traducción de esta escena —y por extensión a la traducción del resto de la serie— en cuanto que son, por una parte, perfectamente trasladables al problema con el que nos enfrentamos aquí (la traslación del tono vulgar de la escena) y por otro lado nos sirven para analizar con mayor precisión la traducción disponible y pueden guiarnos, aunque sea de manera indirecta, en algunas propuestas de mejora.<sup>6</sup>

La primera intervención que analizamos de esta escena corresponde con el comienzo del diálogo seleccionado. El “what the fuck” original, se convierte en la traducción, por medio de una compensación (COM), en “qué diablos”. Esta expresión es un calco del inglés “what the devil?”, que se ha trasladado al español popular (Fernández Fernández 2009, 212); además, se ha sugerido en numerosas ocasiones que, a pesar de que esta alocución forma parte del español normativo, posee una fuerza contextual “mild” (Steel 1985, 53). Dado que la locución empleada en el original — what the fuck— goza de una intensidad pronunciada, sería preciso buscar una

---

<sup>6</sup> Ávila-Cabrera (2016, 27-28) establece siete posibles estrategias traductológicas en el subtitulado: traducción literal (LT); calco (CAL); explicitación (EXP); substitución (SUBS); transposición (TRAN); compensación (COM); omisión (OMS); y reformulación (REF).

alternativa concordante, como veremos al final de este análisis con la tabla completa del ejemplo.

Si avanzamos en el diálogo, vemos que aparece de nuevo en boca de McNulty su manido “what the fuck is his driver...” y tras la intervención del teniente en un tono neutro, el detective vuelve a bajarlo (¿elevantarlo?): “Fuckin’ give the man back his money and go the fuck away?”. La traducción subtitulada disponible opta en estas dos instancias por la omisión (OMS), lo que distorsiona de manera directa uno de los propósitos del diálogo, a saber, que el subordinado McNulty no tiene ningún reparo en dirigirse a su superior de manera directa y vulgar sin importarle la circunstancia en la que ese diálogo tenga lugar. Por otra parte, la única instancia en la que el teniente se dirige a McNulty en tono grueso —“Like how I had shit all over him”—, la traducción opta por la substitución (SUBS), recurso cuya intención inicial casi siempre es mantener el tono del texto origen, aunque en esta ocasión apenas se percibe (“Que lo ensucié”).

Queda claro de estos apuntes del ejemplo analizado que, independientemente de la estrategia seguida por este subtitulador para solucionar los escollos con los que se enfrenta, el tono y el estilo del diálogo quedan distorsionados. Es cierto que el espectador meta podría adivinar parte de la intención original de los creadores a través de signos visuales e incluso auditivos, pero la falta de concordancia entre esos signos y el texto subtitulado propuesto modifica de manera casi irremediable la comprensión correcta y adecuada del texto audiovisual completo.

Veamos de manera explícita cómo podría quedar el diálogo completo y cotejarlo con la traducción disponible con el fin de acercarnos al texto en inglés, cuyos propósitos e intenciones ya se han explicado. En las propuestas se han respetado las constricciones propias del subtitulado, como el número de líneas y caracteres.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Propuesta
--	-------------------	-----------------------	-----------

McNulty	What the fuck? Let me guess, the Deputy? How's he get on to this so quick?	¿Qué diablos pasó? / Déjeme adivinar, ¿el Subdirector? ¿Cómo se enteró tan rápido?	¿Qué cojones? / A ver: ¿el subdirector? / ¿Cómo se ha enterado tan rápido?
Daniels	I told him.	Yo se lo dije.	Se lo he dicho yo.
McNulty	You told him? Why would you be fuckin' tellin' him?	¿Se lo dijo? / ¿Por qué?	Ah, ¿sí? ¿Y por qué coño se lo has dicho?
Daniels	He's the Deputy of Operations, and I just jacked up an aide to a state senator. How do I not tell him?	Es el subdirector de operaciones, arresté al ayudante de un senador. ¿Cómo no decírselo?	Acabo de arrestar al ayudante de un senador. / ¿Cómo no decírselo al subdirector de operaciones?
McNulty	Yeah, Lieutenant, have you noticed there hasn't been a complaint so far from the senator? And you know why? 'Cause what the fuck is his driver doin' comin' out of the high rises carrying that kind of money?	¿Notó que no hay quejas del senador? / ¿Sabe por qué? / ¿Qué hace su chófer saliendo de esa zona con tanto dinero?	¿Te has dado cuenta de que el senador no se ha quejado? / ¿Sabes por qué? / ¿Por qué saca su puto chófer tanto dinero de allí arriba?
Daniels	That's what I told the Deputy.	Se lo dije al Subdirector.	Es lo que le he dicho al subdirector.
McNulty	Yeah, and what did he say, we should mind our own business? Fuckin' give the man back his money and go the fuck away?	¿Y qué dijo? / ¿Qué no nos involucrábamos? / Devuélvanle el dinero y que se vaya?	¿Y ha dicho que no nos metamos? / ¿Que le devolvamos el puto dinero y que nos vayamos a la mierda?
Daniels	Pretty much. Except he said a few things for my benefit too. Like how I had shit all over him. And how he was shuttin' us down the end of this week.	Más o menos. Excepto que agregó algunas cosas por mi bien. / Que lo ensucié. / Y que va a cerrar la operación esta semana.	Más o menos. También me ha dicho otras cosas / como que la he cagado y que va a cerrar la operación a finales de esta semana.
McNulty	The fuck he is.	Claro que no.	Y una mierda.

### ***Ejemplo 4.3***

Episodio 7: 49'51"-51'19"

En esta escena, los detectives Landsman y Kima pasan uno después de otro por la sala de interrogatorios, donde se encuentra Bird, sospechoso de haber asesinado a William Gant, testigo en otro caso de homicidio. Fuera de la sala se encuentran el teniente Daniels y el detective Bunks, que aparecen en las imágenes, escuchando, pero sin intervenir.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
Landsman	Hey, so, um, we wanted to hang the velvet backdrop with the Lexus and the pit bulls, but it's still out at the dry cleaners'. But seriously, folks we really wanted to show all the jurors that you left our little interrogation here without	Queríamos colgar / la cortina de terciopelo / con el Lexus y los pitbuls / pero sigue en la tintorería. Hablando en serio, queríamos mostrarle al jurado / que dejaste la sala de interrogatorios

	any more scuff marks than you brought in.	sin más marcas de esposas / que las que ya tenías.
Bird	Fuck you, fat man.	Vete al diablo, gordo.
Landsman	Oh, “fuck you, fat man.” I thought we were friends.	“Vete al diablo, gordo”. Pensé que éramos amigos.
Kima	That gun is downstairs now in the ballistics lab. It comes back on a dead state’s witness and you gonna see death row. You up for that?	La pistola está abajo en el laboratorio balístico. / Si es la misma con la que se mató a un testigo del estado, serás ejecutado. / ¿Estás listo?
Bird	Suck my dick, dyke cunt. Where’s my lawyer at? Freak. Cunt-eater.	Chúpame el pene, lesbiana. / ¿Dónde está mi abogado? / Imbécil. Chupa vaginas.
Kima	You got one chance, you stupid motherfucker. You rolled back on the people you killed William Gant for or you gonna eat the whole meal.	Tienes una oportunidad, idiota estúpido. / Dinos quién te mandó matar a William Gant / o pasarás a mejor vida.
Bird	Tell you what. Gimme this hand back, step to me and I’ll fuck you all three holes.	Te diré algo / suéltame la mano y acércate, y te cogeré en los tres agujeros.
Landsman	Fuckin’ charmer, this one.	Este sí que es encantador.
Bird	Bitch. Beeyatch. Ain’t got shit on me.	Perra. No tienen nada sobre mí.

El problema traductológico al que nos enfrentamos en este ejemplo es diferente a los de las dos ilustraciones anteriores, en cuanto que en los dos primeros hemos tratado sobre la traducción de palabras “tabú”, mientras que en este tercer ejemplo seleccionado entramos de lleno en lo que suelen denominarse “palabras ofensivas”.<sup>7</sup> En esta escena se pone de manifiesto una absoluta falta de respeto del acusado hacia los policías: en primer lugar con el comentario denigrante sobre la apariencia física de Landsman (“fat man”); y después, demostrando su homofobia frente a la detective Kirma (“dyke cunt”), de quien el espectador sabe de su homosexualidad desde el comienzo de la serie. En esta instancia traductológica, por tanto, no sólo aparecen los elementos lingüísticos propios del trasvase de este tipo de lenguaje, como vimos en los ejemplos previos, sino que además entran en juego las disquisiciones ideológicas, sociales y culturales con las que tiene que lidiar el traductor en múltiples ocasiones

---

<sup>7</sup> A este respecto, se puede encontrar una gran variedad de nomenclaturas y tipificación sobre este tipo de lenguaje vulgar: Ávila-Cabrera (2015) las divide en palabras *taboo* y *offensive*; Azzaro (2005) y McEnery (2006) lo llaman *bad language*; Wajnryb (2005), *foul language*; Díaz-Cintas y Remael (2007) optan por *emotionally charged language*; y Hughes (1998), Díaz-Cintas (2012) y Filmer (2012) por *offensive language*.

(Díaz-Cintas 2012, 292). Simeoni dice sobre la solución de estos problemas en la traducción:

We are responsible as translators for the conservative decisions we make, not only because we want to avoid ‘negative sanctions’ (Toury 1995: 163) but also because those choices are the ones we know and fully assimilate during our training periods and our practice, given also the relational character of our highly personalised backgrounds (Simeoni 1998, 23).

Simeoni apunta en esta breve cita tres aspectos esenciales en la labor del traductor en general y del de este tipo de lenguaje en particular: por un lado, el (a veces excesivo) respeto por las normas establecidas en un sistema de llegada determinado; por otro lado, la enorme importancia, a veces olvidada, de la formación teórica y práctica recibida por los traductores; por último, el gran peso que siempre tiene en el proceso de la traducción el bagaje cultural y personal de quien traduce.

Pasemos a analizar cómo dos de estos aspectos —dejamos el segundo por alejarse del enfoque de este estudio— aparecen reflejados en la traducción disponible de este ejemplo concreto de *The Wire*.

En primer lugar, el lenguaje empleado aquí por Bird y su intensidad superan incluso los estándares de la serie: Landsman, conocido en el equipo policial por su vulgar locuacidad, se sorprende ante lo excesivo del tono de Bird en la sala de interrogatorios, quedándose incluso sin palabras, como se demuestra en las imágenes de la escena y en el hecho de que sólo es capaz de repetir lo que el delincuente le ha espetado (“Oh, ‘fuck you, fat man’”). Las palabras en la traducción, sin embargo, suenan casi neutras: “Vete al diablo, gordo”. Un poco más adelante, Bird le dice a Kima: “Suck my dick, dyke cunt”, que aparece traducido como “Chúpame el pene, lesbiana”, donde el matiz ofensivo casi desaparece: incluso el *DLE* no contempla como acepciones despectivas ninguno de los tres términos empleados en la traducción. La

pérdida de la intensidad del lenguaje empleado en el texto término neutraliza en gran medida la homofobia de Bird, aumentada incluso en esta breve escena por el empleo de “freak”, trasladado por “imbécil”. Quizá de manera menos llamativa, la traducción también neutraliza el resto de palabras malsonantes de la escena: el “stupid motherfucker” de la detective Kim, por ejemplo, se convierte en “idiota estúpido”, locución que carece del profundo desprecio que marca el original.

Kim amenaza al delincuente: si no les da los nombres de quienes están por encima de él “you gonna eat the whole meal”. La traducción subtitulada dice “pasarás a mejor vida”, afirmación un tanto prosaica si la comparamos con lo que en realidad afirma la detective, que es que, de no confesar, él será el único responsable de todo lo descubierto hasta ese momento en la investigación. Por último, la traducción de este extracto incurre en otra inadecuación, no provocada por el desequilibrio del tono de ambos textos y sí por una inexactitud de la información lingüística provista en el texto origen: Landsman hace referencia en su intervención a que su intención es no tener que intervenir físicamente con el acusado y cuando llegue hasta el jurado sea “without any more scuff marks than what you brought in”. La traducción parece haber confundido *scuff* (marca) por *cuffs* (esposas), lo que sin duda puede despistar al espectador en cuanto que no hay ninguna referencia visual en la escena a las esposas de la traducción.

Buena parte de estos ejemplos parece evidenciar que el traductor de esta serie, de manera consciente o inconsciente, trata de evitar las “negative sanctions” de las que habla Simeoni en referencia a Toury.<sup>8</sup> En cuanto al respeto por las normas establecidas, Allan y Burridge definen la censura desde una perspectiva lingüística como “the supression or prohibition of speech or writing that is condemned as subversive of the

---

<sup>8</sup> Para un desarrollo del componente ético del traductor en su trabajo, véase Ortiz García 2018, además de Chesterman, 2001 y 2017.



common good” (2006, 13). Sin embargo, tal como ya apuntó Lefevere (1992), alrededor de la traducción siempre hay otros elementos que de una u otra manera manipulan o mediatizan la traducción;<sup>9</sup> lo que quizá sea más relevante para nuestro estudio es que Lefevere enfatiza que esos elementos pueden ser inducidos o autoinducidos. En el caso que nos ocupa, la traducción de *The Wire* al castellano, parece casi inevitable llegar a la conclusión de que los elementos ideológicos que afloran en el texto subtitulado no son una imposición de la distribuidora y sí autoimposiciones del traductor. La HBO, cadena responsable de la creación de la serie, siempre se ha caracterizado por su atrevimiento y valentía temática y lingüística en la composición de sus series, amparada en su condición de canal emitido por cable, donde tiene cabida una programación que no tiene por qué atenerse a las convenciones y regulaciones temáticas ni lingüísticas de las cadenas más generalistas. No hay más que echar un vistazo al elenco de series de la cadena —*Los Soprano*, *Oz*, *Deadwood* o cualquiera de las otras creadas por David Simon, padre de *The Wire* (como *The Corner*, *Generation Kill* o *The Deuce*)— para darse cuenta de que el tratamiento que hacen de todo aquello que cuentan es directo, real y, en muchas ocasiones, casi hiriente. Esta estrategia, bien definida y publicitada, no tendría razón de ser si en la exportación de ese producto, el “patronazgo”, por mantener la terminología de Lefevere, decidiera cambiar por completo su modo de trabajo e impusiera al traductor una manera de traducir contraria al producto que le pone en sus manos.

Ya sea de manera impuesta o no, no obstante, el traductor puede llegar a tener un papel importante a la hora de diseminar o restringir el discurso ideológico en su cultura (Díaz-Cintas 2012); en este caso es más factible defender que es el propio traductor el

---

<sup>9</sup> Lefevere (1992, 92-96) establece que una traducción siempre se produce bajo el auspicio de uno de tres patronazgos: individual, grupal o institucional; a su vez, independientemente del patronazgo con el que se trabaje, pueden aparecer tres elementos condicionantes: ideológico, económico o de estatus.

que decide atenuar el tono de esta escena del texto audiovisual examinado: la actitud y el lenguaje de Bird ante los detectives y más en concreto hacia Kirma, homosexual, es denigrante y políticamente incorrecta, y la crudeza del lenguaje empleado podría herir a determinados colectivos (o al público en general). De ahí que las opciones por las que el traductor se decanta atenúan de manera considerable el tono del original: no es lo mismo oír o leer “dick” que “pene”, “dyke cunt” que “lesbiana” o “cunt-eater” que “chupa vaginas”, y así evitar lo que Ávila-Cabrera, de manera acertada, subraya al respecto de la traducción subtitulada de este tipo de lenguaje: “The way texts are transferred may give place to the transmission of the values of the source culture or to ideological manipulation, leading to linguistic choices which come into conflict with ideological considerations” (2016, 31-32). Es decir, a través de la manipulación y la atenuación del lenguaje, el traductor parece que trata de evitar que su texto pudiera considerarse ofensivo por el telespectador.

El tercer aspecto que Simeoni menciona arriba y que aquí nos interesa —el bagaje cultural y personal de quien traduce— cobra especial importancia para tratar de explicar la traducción subtitulada del texto audiovisual que estamos examinando en general y de este último ejemplo analizado en particular. Después del conocido giro cultural de los estudios de traducción de los años 1980, es casi necesario analizar cualquier traducción desde una perspectiva que vaya más allá de los meros escollos lingüísticos que el texto original contenga. A este respecto, Leppihelme ilustra de manera condensada esta aproximación general tanto del trabajo del traductor como de quien se dedica al análisis de traducciones:

Quite often intralinguistic problems involve indirect or implicit messages or connotations, the question being how the meaning of the source text can be made accessible to TL receivers, if “just translating it” turns out to be inadequate. The emphasis tends to be on how well a translation functions in the receiving language culture [...]. Culturally oriented translation studies, then, do

not see the source text and the target text simply as samples of linguistic material. The texts occur in a given situation in a given culture in the world, and each has a specific function and an audience of its own. Instead of studying specimens of language under laboratory conditions as it were, the modern scholar —and the translator— thus approaches a text as if from a helicopter: seeing first the cultural context, then the situational context, and finally the text itself (Leppihalme 1997, 3).

Leppihalme subraya el enfoque que se debe otorgar tanto al desarrollo de la profesión como a los estudios de la disciplina: debemos movemos de una perspectiva general (el contexto cultural) a otra particular (el texto), pasando por el contexto específico en el que se produce ese trasvase. Es en este continuo en el que se mueve el traductor donde debemos ubicar el bagaje cultural y personal del profesional de la traducción: el papel que desempeña la responsabilidad del traductor en relación con su formación y su ética profesional es fundamental para poder después valorar el resultado de su trabajo, ya sea desde el ámbito profesional o desde el académico. Chesterman (2017, 363-364) ilustra este aspecto con lo sucedido con la traducción del finés al alemán de una obra del novelista finlandés Arto Paasilinna (*Ukkosenjumalan poika*, 1984 sin traducción al español, que sería literalmente “Hijo del dios del trueno”). En la versión alemana de Stefan Moster de 1999, *Der Sohn des Donnergottes*, encontramos un detalle al final de la novela que se podría considerar un error inocuo. Se cambia el día del nacimiento del hijo del dios del trueno, que pasa del 20 de abril en finés al 19 del mismo mes en alemán. Este detalle resulta tener una intrahistoria más relacionada con el aspecto que aquí estamos analizando —la ética del profesional de la traducción en relación con su bagaje cultural, social, político, etc.— que con un desliz del traductor y de los revisores. En un artículo publicado en 1993, Moster reconoce que cambió esa fecha deliberadamente y explica que la razón fue que al ser el 20 de abril el día del nacimiento de Hitler, la mayoría de lectores alemanes y austriacos reconocería la

efeméride y emparejaría la figura del dictador alemán con el hijo del dios del trueno recién nacido, lo que llevaría a una interpretación de la novela equivocada. De ahí que en la traducción el nacimiento se adelantara un día, al 19 de abril.<sup>10</sup> Lo interesante de esta ilustración es que el traductor acepta que ha trasladado sin miramientos sus inquietudes culturales, políticas y sociológicas a su trabajo, que es lo que Simeoni subraya como el tercer pilar de las decisiones conservadoras que el traductor lleva a cabo en su trabajo.<sup>11</sup>

En el ejemplo 3 que hemos visto arriba, es fácil inferir que el traductor tuvo que tomar una decisión ética respecto al crudo lenguaje que el original muestra; el resultado en forma de traducción de esa decisión muestra que ese profesional no aparentaba mostrarse cómodo con el lenguaje grosero e hiriente empleado en la versión en inglés y prefirió suavizar la versión en español, quizá más políticamente correcta, pero con seguridad muy alejada de la intención del original.

Vemos ahora la tabla completa de la traducción de esta escena con las propuestas para después pasar a analizar brevemente y de manera cualitativa las posibles consecuencias de poder visionar el texto audiovisual con una u otra versión.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Propuesta
Landsman	Hey, so, um, we wanted to hang the velvet backdrop with the Lexus and the pit bulls, but it's still out at the dry cleaners'. But seriously, folks we really wanted to show all the jurors that you left our little interrogation here without any more scuff marks than you brought in.	Queríamos colgar / la cortina de terciopelo / con el Lexus y los pit bulls / pero sigue en la tintorería. Hablando en serio, queríamos mostrarle al jurado / que dejaste la sala de interrogatorios sin más marcas de esposas / que las que ya tenías.	Queríamos colgar / la cortina de terciopelo / con el Lexus y los pit bulls /pero sigue en la tintorería. / No, en serio, queremos que el jurado vea / que te fuiste de este interrogatorio / sin más marcas que las que ya tenías.

<sup>10</sup> La realidad probada de este ejemplo es que el 20 de abril era el cumpleaños de Arto Paasilinna, autor de la novela. Moster informó a la editora de que había realizado ese cambio de fechas, aunque en ningún momento pidió permiso para hacerlo.

<sup>11</sup> Otra cuestión es que al lector le pareciera adecuada o no esa decisión si estuviera en disposición de conocer qué ha sucedido en el trasvase. Ese es un tema abierto a múltiples discusiones, tal como plantea Chesterman, quien dice estar de acuerdo con la decisión tomada por Moster en su traducción, aunque admite lo arriesgado de esa decisión ética (2017, 365).

Bird	Fuck you, fat man.	Vete al diablo, gordo.	Que te den por el culo, puto gordo.
Landsman	Oh, “fuck you, fat man.” I thought we were friends.	“Vete al diablo, gordo”. Pensé que éramos amigos.	“Que te den por el culo, puto gordo”. / Y yo que pensaba que éramos amigos.
Kima	That gun is downstairs now in the ballistics lab. It comes back on a dead state’s witness and you gonna see death row. You up for that?	La pistola está abajo en el laboratorio balístico. / Si es la misma con la que se mató a un testigo del estado, serás ejecutado. / ¿Estás listo?	La pistola está abajo en el laboratorio balístico / Si es la misma con la que se mató al testigo del Estado / te vas derecho al corredor / ¿Es eso lo que quieres?
Bird	Suck my dick, dyke cunt. Where’s my lawyer at? Freak. Cunt-eater.	Chúpame el pene, lesbiana. / ¿Dónde está mi abogado? / Imbécil. Chupa vaginas.	Chúpame la polla, bollera. / ¿Dónde está mi abogado? / Friki. Comecoños.
Kima	You got one chance, you stupid motherfucker. You rolled back on the people you killed William Gant for or you gonna eat the whole meal.	Tienes una oportunidad, idiota estúpido. / Dinos quién te mandó matar a William Gant / o pasarás a mejor vida.	Tienes una oportunidad, capullo. / Dinos quién te mandó matar a William Gant / o te comes tú solo el marrón.
Bird	Tell you what. Gimme this hand back, step to me and I’ll fuck you all three holes.	Te diré algo / suéltame la mano y acércate, y te cogeré en los tres agujeros.	Mira / suéltame la mano y acércate y te la meto por los tres agujeros.
Landsman	Fuckin’ charmer, this one.	Éste sí que es encantador.	Joder, menudo encanto.
Bird	Bitch. Beeyatch. Ain’t got shit on me.	Perra. No tienen nada sobre mí.	Perra, que eres una perra. No tenéis ni una mierda.

Es posible que al espectador que se enfrenta al visionado de esta escena en su versión subtitulada le quede una sensación desconcertante por lo diferente del tono empleado por los actores y el traslado en los subtítulos de las palabras que se deben insertar en ese tono. Como se ha dicho a lo largo de todo este artículo, uno de los objetivos primordiales de *The Wire* es mostrar el microcosmos de Baltimore en toda su cruda realidad, en la que hay que incluir el sobre empleo del lenguaje vulgar, que desdeña el hecho de herir u ofender a ciertos segmentos sociales. La traducción debe aquí cumplir el mismo cometido que Simon y Burns encomendaron a los diálogos en inglés, y que es lo que en última instancia tratan de conseguir las propuestas de traducción que aparecen en la tercera columna de los ejemplos analizados.

## 5. Conclusiones

The same fuck-ups in the same shit detail working out the same shithouse kinda office — Detective Lester Freamon (temporada 2, episodio 5).

La traducción de textos audiovisuales tiene unas peculiaridades propias y bien delimitadas, como queda constatado en la copiosa literatura disponible. Si a esta idiosincrasia añadimos que el producto multimedia concreto con el que el traductor ha de enfrentarse tiene como uno de sus rasgos más definitorios el abundante empleo del lenguaje vulgar, nos encontramos con que la tarea del traductor requiere de unas consideraciones y atenciones especiales (además de las habituales) que con cierta frecuencia se pasan por alto, bien de manera consciente o inconsciente. El lenguaje vulgar en su forma escrita puede llegar a perturbar en mayor o en menor medida al telespectador, independientemente de que su aparición en el texto origen sea evidente para ese mismo telespectador. Quizá sea esta una de las razones por las que la traducción de este tipo de lenguaje aparezca edulcorada en muchas versiones subtituladas.

La serie televisiva *The Wire* es un ejemplo paradigmático de los resultados de esta práctica traductológica. El programa, en su versión original, además, cumple con dos premisas que parecen necesarias para la consecución del objetivo que pretende de manera explícita: el abundante empleo del lenguaje vulgar no es gratuito, en cuanto que los creadores de la serie lo usan como un recurso cinematográfico y lo extienden a todos los niveles de personajes del programa; después, el resultado del recurso que se propone en la serie es óptimo, porque el telespectador al que se dirige acepta el procedimiento lingüístico con el que se encuentra, a pesar de las dificultades que puede encontrar.

Las afirmaciones de los dos párrafos anteriores deberían confluir en el resultado que hemos estudiado en este artículo, a saber, la traducción subtitulada del programa. Esa confluencia debería llevar tanto al espectador como al estudioso de la traducción a

la conclusión de que el resultado en forma de traducción ha conseguido los objetivos marcados en el texto original, en este caso, como ya se ha afirmado, la sobre exposición a la que se somete al telespectador del lenguaje vulgar de manera absolutamente deliberada por parte de los creadores. Lo que cabe preguntarse, dadas las circunstancias que se dan en este ejemplo, es si la traducción oficial que el canal televisivo que posee los derechos de la serie pone a disposición del telespectador consigue que el programa en su versión en castellano alcance los objetivos lingüísticos que los guionistas trabajaron con tanto denuedo. No es difícil inferir de los ejemplos examinados en este estudio y de las propuestas de traducción ofrecidas que buena parte de los recursos del texto original en este sentido no se trasladan en la misma medida en el texto meta.

### **Bibliografía**

- Akbar, Arifa. 2009. "Used subtitles to watch *The Wire*? The writer says that's just criminal." *Independent*, 17 agosto.
- Allan, Keith y Kate Burridge. 2006. *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*. Oxford: Oxford University Press.
- Alvarez, Rafael. 2009. *The Wire. Truth Be told*. London-New York: Canongate.
- Ávila-Cabrera, José Javier. 2015. "An Account of the Subtitling of Offensive and Taboo Language in Tarantino's Screenplays." *Sendebare* 26: 37-56.
- . 2016. "[The treatment of offensive and taboo terms in the subtitling of \*Reservoir Dogs\* into Spanish](#)." *TRANS. Revista de Traductología* 20: 25-40.
- Azzaro, Gabriele. 2005. *Four-Letter Films: Taboo Language in Movies*. Roma: Aracne.
- Carbonell Basset, Delfin. 2004. *Breve diccionario coloquial español e inglés*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

- Castro Roig, Xose. 2004. "Solo ante el subtítulo. Experiencias de un subtitulador." *La linterna del traductor* 9. Web.
- Chesterman, Andrew. 2001. "Proposal for a Hieronymic Oath." *The Translator*, 7, 2: 139-154.
- . 2017. "An Ethical Decision." In *Reflections on Translation Theory. Selected Papers 1993-2014*, ed. por Andrew Chesterman, 363-368. Ámsterdam: John Benjamins.
- Díaz Cintas, Jorge y Aline Remael. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- Díaz. Cintas, Jorge. 2001. *La traducción audiovisual: el subtitulado*. Salamanca: Ediciones Almar.
- . 2001b. "Sex, (sub)titles and videotapes." En *Traducción subordinada II: el subtitulado (inglés-español/galego)*, ed. por Lourdes Lorenzo García y Ana María Pereira Rodríguez 47-67. Vigo: Universidad de Vigo.
- . 2012. "Clearing the smoke to the screen: ideological manipulation in audiovisual translation." *META*, 57/2: 279-293. [Acceso: 22 de febrero de 2019].
- Fernández Fernández, María Jesús. 2009. "The Translation of Swearing in the Dubbing of the Film *South Park* in Spanish." En *New Trends in Audiovisual Translation*, ed. por Jorge Díaz-Cintas, 210-225. Bristol: Multilingual Matters.
- Filmer, Denise Anne. 2012. "The 'gook' goes 'gay.'" Cultural interference in translating offensive language. *Intralinea* 14.
- [www.intralinea.org/archive/article/article/the\\_gook\\_goes\\_gay](http://www.intralinea.org/archive/article/article/the_gook_goes_gay) [acceso 26 de enero de 2020].
- Hughes, Geoffrey. 1991/1998. *Searing: A Social History of of Foul Language, Oaths and Profanity in English*. Harmondsworth: Penguin.



- Lefevere, Andre. 1992. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. Londres: Routledge.
- Leppihalme, Rita. 1997. *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon: Multilingual Matters.
- McEnery, Tony. 2006. *Swearing in English. Bad Language, Purity and Power from 1586 to the Present*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Ortiz García, Javier. 2018. “La ética del traductor: visible o invisible; culpable o inocente; consciente o inconsciente.” *Babel. International Journal of Translation*. 64:3: 405-415.
- . 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.
- Paasilinna, Arto. 1984. *Ukkosenjumalan poika*. Helsinki: WSOY.
- . 1999. *Der Sohn des Donnergottes*. Trad. de Stefan Moster. München: Ehrenwirth.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. [versión 23.4 en línea] <https://dle.rae.es> [acceso 26 de abril de 2020].
- Rojo López, Ana María y Javier Valenzuela Manzanares. 2000. “Sobre la traducción de las palabras tabú.” *Revista de Investigación Lingüística* 1: 207-220.
- Simeoni, Daniel. 1998. “The Pivotal Status of the Translator’s Habitus”. *Target* 10(1): 1-39.
- Simon, David. 2007. “Interview by Nick Hornby.” *The Believer* 5.6. 29 marzo.
- . 2008. “Unspooling *The Wire*.” Interview by Terry Gross. *Fresh Air*. National. Public Radio.
- . 2009. “Introduction.” En *The Wire. Truth Be Told*, ed. por Rafael Alvarez, 1-32. Londres y Nueva York: Canongate.

- Steel, Brian. 1985. *A Textbook of Colloquial Spanish*. Madrid: Sociedad General Española de Librería.
- Toury, Gideon. 1995/2012. *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam: Benjamins.
- Vinay, Jean Paul y Jean Darbelnet. 1958. "A methodology for translation." En *The Translation Studies Reader*, ed. por Lawrence Venuti. 2000, 84-93. Londres/Nueva York: Routledge.
- Wajnryb, Ruth. 2005. *Expletive Deleted: A Good Look at Bad Language*. Nueva York: Free Press.