



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 65.3 (2019): 424 - 444

DOI: <https://doi.org/10.1075/babel.00095.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

LA PARADOJA DESCRIPTIVA DE LA TRADUCCIÓN Y SU ILUSTRACIÓN: UN ANÁLISIS DE LA SUBTITULACIÓN DE *THE WIRE*

Resumen

Los Estudios de Traducción han sido testigos de un auge de los estudios descriptivos en detrimento de los prescriptivos. Este ensayo propone que en realidad tales perspectivas no están tan alejadas como en un principio podría parecer y sí que, paradójicamente, se pueden interpretar de manera parecida en cuanto a sus objetivos finales. Para ello, se establece una tipología de hipótesis que un estudio descriptivo debería tener presente como punto de partida para, después, constatar que el cumplimiento o no de la hipótesis formulada en el estudio propuesto lleva a la puesta en marcha de las mismas acciones que un estudio prescriptivo habría desarrollado. Para ilustrar esta aparente paradoja, se analizan algunos ejemplos de la traducción subtitulada de la primera temporada de la serie televisiva *The Wire*, prestando atención al acusado estilo informal de los diálogos. Siguiendo las pautas marcadas en la primera parte del estudio, se analiza y estudia la traducción disponible de los subtítulos para después hacer algunas precisiones de esa traducción que probablemente habrían ayudado a un mayor impacto de la serie en la cultura de llegada, a saber, el público español.

Palabras clave: Estudios de Traducción; descriptivo vs. prescriptivo; traducción audiovisual; hipótesis traductológicas.

THE DESCRIPTIVE PARADOX OF TRANSLATION STUDIES AND ITS ILLUSTRATION THROUGH AN ANALYSIS OF THE SUBTITLES OF THE *THE WIRE*.

Abstract

Translation studies have witnessed how descriptive studies have taken over prescriptive approaches. This essay deals with this subject, proposing that both theoretical perspectives are not so distanced as it may be understood from the literature available and that, paradoxically, they are very close in regard of their ultimate objectives. To develop this proposal, we establish a typology of hypotheses to be considered from the beginning; once the proposed hypothesis is checked, the implementation of the strategies for the given translation at stake seems to be the same as for descriptive approaches. In order to illustrate this apparent paradox, we analyze some examples of the translated subtitles into Spanish of the American acclaimed show *The Wire*, paying special attention to the informal use of language of the dialogues. Following the theoretical frame designed in the first part of the essay, first we analyze the available subtitles in Spanish, and after we propose some details pertaining the translation that, hopefully, could have permitted a better reception of the series in the target system, that is the Spanish speaking system.

Key words: Translation Studies; prescriptive vs. descriptive; audiovisual translation; translation studies hypotheses.

1. Introducción

El propósito de este estudio es doble: por una parte, se aborda el complicado asunto que en los estudios de traducción todavía está sin resolver, a saber, cuál es el papel (o uno de los papeles) de la teoría de la traducción con respecto a su desarrollo en la práctica de la traducción; por otro lado, y con el fin de ilustrar los supuestos establecidos en el primer apartado, se aborda el análisis de la traducción subtitulada distribuida en España de tres escenas de la serie televisiva *The Wire*, en la que, entre otras muchas

dificultades, el traductor se encuentra con el inconmensurable problema del tratamiento del registro informal que aparece a lo largo de todos los episodios. A pesar de que los dos objetivos pretenden tener una consistencia independiente, es indudable que en un estudio de estas características los resultados a los que se llega son bidireccionales en cuanto que los contenidos teóricos tratan de verse reflejados en los análisis prácticos.

En el apartado teórico, primer objetivo del ensayo, se aborda la discrepancia de las perspectivas prescriptivas y descriptivas de los estudios de traducción. Para ello, se trazan de manera esquemática ambos enfoques, con referencias a algunas de las aportaciones más relevantes en cada una de ellas. A continuación, se enfatiza la supuesta paradoja (Chesterman 2016) que podría desprenderse de una reflexión sobre el objetivo último que tratan de abordar el prescriptivismo y el descriptivismo. Basándonos en la tipología de hipótesis de Chesterman (2016), y una vez esbozadas estas adecuadamente, establecemos que una de ellas puede servir para aclarar una de las razones por las que la serie que se estudia en el ensayo no ha tenido el éxito en el sistema de llegada que estudiamos, el mercado audiovisual español, que el que tuvo en su día en el de partida, el estadounidense. A continuación, como segundo objetivo del estudio, se trasladan los postulados teóricos marcados a los ejemplos de tres escenas de la serie, seleccionadas *ad hoc*, como se explica abajo, para ilustrar los diferentes aspectos temáticos y formales abordados. En estos ejemplos se analizan, por una parte, las soluciones traductológicas encontradas en la versión subtitulada en español; y, por otra, como tercer objetivo del ensayo, se sugieren cambios en esa traducción con el fin de ilustrar cómo la traducción puede llegar a tener efecto directo en una mayor o menor aceptación del producto final. Estas dos actuaciones —el análisis y las propuestas— ayudarán a concluir que las diferencias entre los supuestos teóricos descriptivos y prescriptivos quizá no sean tan amplias como en principio se podría entender a la vista de los objetivos finales que ambas proponen. Los tres objetivos principales marcados tratan de esclarecer cómo las aparentes discrepancias entre prescripción y descripción se van difuminando a la luz de los objetivos últimos que persiguen: la prescripción observa la traducción existente y califica después; mientras que la descripción observa para tratar de explicar el porqué de esa traducción. Lo que aquí se propone es que una vez explicado el porqué de esa traducción (describirla), y en caso de que no funcione en el sistema de llegada (como parece que es el caso aquí tratado), el paso siguiente habría de ser el mismo que el de la prescripción: abordar y realizar la traducción desde otra perspectiva con el fin de conseguir que el éxito fuera parejo al del texto audiovisual origen.

2. Marco teórico: prescripción vs. descripción

Una de las dicotomías con las que se han topado los estudios de traducción en las últimas décadas es el enfrentamiento entre los estudios prescriptivos más tradicionales (Vinay&Darbelnet 1958; Newmark 1981, 1988; Viaggio 1994) y los descriptivos más recientes (Toury 1995; Lambert & van Gorp 2006; Hermans 1999; Chesterman 2016). Sin entrar en las especificidades de cada una de estas aparentemente irreconciliables visiones de la traducción y sus diferentes ramificaciones (teóricas, prácticas e incluso hermenéuticas), en este estudio se pretende establecer que quizá esa dicotomía no es tal y sí que ambos enfoques son compatibles y en alguna instancia complementarios, a pesar de que esta consideración, que más adelante se aborda, pudiera parecer paradójica. Es más, se podría argumentar que una da las razones por las que la enorme brecha entre los estudios teóricos y aplicados de la traducción tiene que ver con que la mayoría de los estudios actuales dejan de lado el enfoque prescriptivo en favor de los descriptivos, cuando, como aquí se defiende, unos y otros pueden complementarse; dice Chesterman

al respecto, “we study the norms, descriptively; it is the norms that prescribe, not the scholar” (2016: 46), lo que podemos entender como que las normas descriptivas también pueden llegar a prescribir, independientemente del uso que el estudioso haga de ellas. Esta es la razón por la que se argumenta aquí que en último término los objetivos prescriptivos y descriptivos son muy similares.

Partamos de unos presupuestos mínimos que enmarcan la esencia de los dos enfoques y que después nos ayudarán a tratar de esclarecer qué es lo que subyace en la paradoja a la que nos hemos referido arriba. Los estudios prescriptivos de traducción ven la disciplina en términos aplicados y tradicionalmente han abordado cuestiones que tienen que ver con la calidad de las traducciones producidas, la formación de traductores, la mejora de las herramientas al alcance de los traductores, etc. (Newmark 1988). Otros, como Viaggio, han insistido en que los conceptos relacionados con la calidad son inherentes dentro del propio concepto de traducción de una comunidad; dice Viaggio con contundencia: “Prescriptivism is inescapable. If there is no right, or at least a better way of translating, then we are all wasting time, breath and money: there is nothing but language to teach” (1994: 97). Por otra parte, Toury impulsó los estudios descriptivos de traducción con el fin de trasladar la disciplina hacia una base científica, una base formada por hechos empíricos sobre lo que en realidad es la traducción, no acerca de lo que debería ser. Para ello, para dar solidez a su reivindicación, Toury cita a filósofo Hempel (1952: 1) en su definición de ciencia empírica:

Empirical science has two major objectives: to describe the particular phenomena in the world of our experience and to establish general principles by means of which they can be explained and predicted. The explanatory and predictive principles of a scientific discipline are stated in its hypothetical generalizations and its theories: they characterize general patterns or regularities to which the individual phenomena conform and by virtue of which their occurrence can be systematically anticipated.

Es cierto que se ha dicho que la filosofía de la ciencia que Hempel propone parece más enfocada y más fácil de aplicar a las ciencias naturales que a las humanísticas en cuanto que en las humanidades no es tan fácil explicar y predecir fenómenos y sí llegar a entenderlos. Lo que sucede es que, por una parte, la diferencia entre explicar y entender un fenómeno en la mayoría de los casos son actividades que a menudo se solapan; y, por otra, que las observaciones realizadas por estudiosos y científicos buscan describir y explicar (entender) y lo hacen por medio de propuestas y pruebas que bien falsan o ratifican las hipótesis en juego. Es según estas bases empíricas que la mayoría del trabajo de Toury se centra en describir cómo son las traducciones, pero también busca un propósito explicativo (¿por qué son así?) y de ahí la necesidad justificada del estudio de las normas, que se pueden estudiar de manera descriptiva pero que sin duda tienen una fuerza prescriptiva y por tanto explicativa. Recordemos los problemas que Toury (1995: 15) subraya como esenciales en los estudios de traducción: qué es lo que la traducción *puede* implicar; qué es lo que la traducción implica en realidad (no lo que *podría* implicar) y las razones (explicación); y qué es *lo más probable* que implique en unas circunstancias determinadas (predicción). Este último principio teórico, que es el que nos interesa en este estudio, apunta a la proposición de hipótesis que se pueden verificar y que se podrían establecer como leyes, no prescriptivas y sí como generalizaciones explicativas relacionadas con el comportamiento de los traductores. Chesterman sistematiza las hipótesis que pueden surgir de los estudios de traducción, dividiéndolas en explicativas y predictivas, todas ellas bajo la categoría de causa y efecto. Cada uno de estos tipos de hipótesis están relacionadas con un perfil de traducción determinado (los rasgos o

estrategias evidentes que aparecen en ella) y con las condiciones previas en las que se realizó o con sus efectos. Esta es la tipología que presenta Chesterman al respecto con sus propias ilustraciones (2016: 50):

- i. Dadas unas condiciones particulares relacionadas con el traductor y las circunstancias de la creación de esa traducción, se puede predecir que ésta dará lugar a unos perfiles, rasgos y estrategias de comportamientos traductológicos específicos (por ejemplo, si un texto se traduce de una lengua/cultura “dominada” a otra “hegemónica”, los traductores tenderán a emplear estrategias domesticadoras).
- ii. Dados unos rasgos determinados de un encargo de traducción, se pueden proponer hipótesis sobre las causas de que la traducción sea como es (Chesterman da el ejemplo de la traducción de *Joseph Andrews* de Desfontaines al francés, que buscaba ajustarse a las normas retóricas y estilísticas francesas).
- iii. Dadas las características propias de una traducción como producto, se pueden proponer hipótesis sobre los efectos de la misma (en la traducción de literatura infantil, el empleo de una sintaxis complicada gozará de menor empatía por parte de los padres que leen los cuentos a sus hijos que aquellos con una sintaxis más sencilla).
- iv. Dados ciertos efectos que una traducción puede producir en el sistema de llegada, podemos lanzar hipótesis sobre los rasgos traductológicos que los causaron: el ejemplo que ilustra esta hipótesis (Chesterman cita a Leppihalme 2000) es el de una obra teatral cuyo éxito en la cultura de origen no se traslada a la de llegada: la naturaleza de la traducción podría ser la causa de la no consecución del éxito original).

Las hipótesis (i) y (iii) son por tanto predictivas y las (ii) y (iv) explicativas. A pesar de que los estudios pueden abarcar hipótesis de los dos tipos, en este ensayo vamos a centrarnos en las del tipo (iv), en cuanto que es una hipótesis que trata de analizar la traducción como producto ya finalizado sin que medien otros factores externos que podrían mediatizar el resultado (patronazgo o elementos sociopolíticos, por ejemplo); el caso práctico con el que vamos a ilustrar estos principios teóricos —el estudio de la subtitulación de una serie cuyo impacto ha sido considerablemente menor que el que obtuvo en el sistema de origen— entra de lleno en este ámbito.

Llegados a este punto del entramado teórico propuesto, nos encontramos con que las dos posturas aparentemente irreconciliables con las que comenzábamos —prescriptivismo frente a descriptivismo— pueden llegar, si no a converger, sí a complementarse o, en el mejor de los casos, a darse continuidad la una a la otra. Porque, ¿cómo si no es posible explicar que lo que defiende el prescriptivismo (mejores traducciones, formación del traductor, ayuda en definitiva en la práctica de la traducción) sea en último caso casi el mismo objetivo que lo que plantea la formulación de las hipótesis descriptivistas? Como vimos arriba, una hipótesis puede ser predictiva o explicativa, pero en ambos casos lo que se pretende con su formulación es el estudio de las traducciones y del proceso traductológico para que de una manera u otra —bien a través del análisis de las causas o de los efectos— ese estudio tenga un reflejo directo en futuras traducciones y, de manera previsible, en la mejora del trabajo del traductor. Es factible pues establecer que un estudio teórico descriptivo como el que se hace en este estudio —cómo se han subtulado algunos extractos de la serie televisiva *The Wire*— acabe añadiendo parte de la esencia de lo que tradicionalmente se ha considerado prescriptivo, a saber, dar una alternativa a la traducción existente en cuanto que el

resultado de la traducción a disposición del telespectador, y a tenor de lo que Chesterman establece como hipótesis (iv), no es satisfactoria. Como se analiza en el apartado siguiente de este estudio, la serie estadounidense elegida para el análisis práctico está trufada de elementos lingüísticos muy elaborados por sus creadores (variedad dialectal, empleo continuo de jerga callejera, policial, etc.), indispensables para una comprensión general de todo el entramado narrativo propuesto y que por tanto han de aparecer de manera explícita en la traducción. Esto quiere decir que si el espectador no es capaz de asimilar todo el armazón lingüístico que sustenta la serie, lo más probable es que la considere, cuando menos, insustancial; lo que a su vez quiere decir que si la traducción no es capaz de captar toda esa gama de matices, es también posible que para el espectador de habla hispana la serie se convierta en un “fracaso”, como veíamos que era una de las hipótesis establecidas. Es cierto que hay otras premisas que podrían tenerse en cuenta para considerar el éxito o el fracaso de la serie (tipo de producto, modalidad de la traducción, convenciones de la cultura meta, etc.), pero si se consideran productos similares, de la misma modalidad traductológica y dirigidos a la misma cultura meta, se puede ver que esta serie está muy por debajo en cuanto a aceptabilidad y éxito en el público español. Los datos de venta de esta serie en formato DVD están muy por debajo de otras que podrían considerarse similares en relación a su temática, como *Narcos* (2015-actualidad), *Bones* (2005-17), *True Detective* (2014-16) o *Happy Valley* (2014-17), por citar una no estadounidense. Es también representativo constatar que *The Wire* aparece como la serie más influyente de la historia de la televisión en países de habla inglesa según encuestas y sondeos de medios de comunicación (*The Telegraph*, *The Rolling Stone*, *Time*, *The New York Times* o *The Guardian*); mientras que en medios de comunicación españoles se la cataloga casi unánimemente como serie de culto (*El Mundo*, *El País*, *La Vanguardia* o *El Confidencial*). De ahí que el paso siguiente a la descripción y el análisis de los subtítulos en poder del espectador parece razonable pensar que sea el proponer cambios que subsanen en la medida de lo posible la causa que ha hecho que la hipótesis (iv, en este caso), que nos dice que el texto meta no ha conseguido los resultados que el texto origen obtuvo en su sistema de partida, se haya confirmado como verdadera. Hemos llegado, paradójicamente, a un camino un tanto inesperado: de la descripción de la traducción a la subsanación de la misma en tanto en cuanto no ha cumplido los objetivos marcados inicialmente.

3. *The Wire*: qué es, qué quiere ser y cómo se ha traducido

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 trata 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.

El objetivo de la serie es peculiar en este tipo de formato televisivo en cuanto que, como David Simon, uno de los creadores, ha dicho en multitud de ocasiones, no pretende

entretener al uso; sin embargo, el tratamiento audaz de la realidad actual del centro urbano estadounidense le ha creado un grupo leal de seguidores, entre los que se encuentran muchos críticos de cine y televisión. Los dos *showrunners*, David Simon y Ed Burns, fueron respectivamente periodista y policía, y varios de los guionistas (George Pelecanos, Richard Price y Dennis Lehane) son escritores de novela policiaca; aun así, todos trataron de construir en la serie un mundo más allá de la típica lucha de programas policiacos entre bueno y malo, entre blanco y negro. En palabras de Simon, el objetivo no era hacer un *cop show*, sino construir a *whole city* pieza a pieza (citado en Talbot 154). Este objetivo se refleja en todos los aspectos de la obra fílmica, incluso en el diálogo, como puede constatarse en el capítulo 6 de la primera temporada cuando el detective Lester Freamon le dice a su joven colega Prez: “We’re building something here, all the pieces matter”. Lo único que Freamon quiere es que Prez preste más atención a los detalles del caso, pero la frase “*All the pieces matter*” ha adquirido un sentido más universal, convirtiéndose en el lema de la serie que se puede aplicar a la construcción del mundo de *The Wire*. El resultado es un mundo auténtico que representa la realidad urbana estadounidense, poblada por una multiplicidad de perspectivas y voces.

El realismo de la serie se construye a través del escenario, de los personajes, de la trama y de la lengua. El rodaje tuvo lugar en Baltimore y las imágenes impactantes de los barrios socavados por el narcotráfico, donde la pobreza profunda se evidencia en los decrepitos *projects* o complejos residenciales, no fueron recreadas en un *set* cinematográfico: en Baltimore, como en todas las grandes ciudades estadounidenses, estos barrios marginales abundan. Además, los personajes que pueblan la serie están basados en personas reales que los creadores conocían de Baltimore. Bubbles, por ejemplo, el drogadicto e informante policial tiene su origen en un drogadicto e informante que el Simon periodista conoció mientras escribía un artículo para el *Baltimore Sun* (Simon, “Unspooling”). Por otra parte, los roles pequeños de la serie son encarnados por nativos de Baltimore que no son actores, mientras que los de mayor envergadura fílmica son en su mayoría interpretados por actores británicos o teatrales sin, entonces, reconocimiento en los Estados Unidos (Talbot: 152-3). Los creadores no querían que el público los reconociera porque, en palabras de Simon “their faces are unfamiliar and less likely to pull viewers out of the momento” (*Believer*). Este hecho atípico en el mundo cinematográfico y televisivo consigue mantener la conexión con el mundo “real” inventado por Simon y Burns.

El realismo pretendido se extiende a la estructura de la serie: a pesar de que el formato televisivo rige que se entregue en capítulos, el programa cuenta con una trama compleja y minuciosamente detallada que no se resuelve al final de cada entrega. Para entender la serie, el espectador ha de tener “willingness to forgo exposition and an end-of-every-episode payoff” (Simon, “Transcript”). Parece lógico pensar que no se pueden, ni se deben, entender todos los componentes de cada episodio y que puede que ocurra algo en el, digamos episodio 9, que sólo cobra sentido si uno se acuerda de algo sucedido en el 2. Es, en resumidas cuentas, una construcción narrativa que se hace eco de la vida real, donde falta la coherencia y escasean las soluciones fáciles.

Según ha señalado el escritor y guionista británico Nick Hornby (2007) y críticos del *New York Times* y otros periódicos de prestigio, la serie recuerda las obras de Dickens por su complejidad y alcance. A diferencia de otras series policiacas, en *The Wire* los narcotraficantes y drogadictos, además de las personas conectadas al narcotráfico por proximidad geográfica y social, como los habitantes de los complejos residenciales, ocupan tanto tiempo en la pantalla como los propios policías. Otro mecanismo esencial en la construcción de la veracidad de la serie, lo que aquí nos trae, es el uso de la lengua que se hace en ella. David Simon tiene como meta última representar “the idiosyncratic

ways in which people in different worlds actually communicate” (*Believer*) para que el mundo de *The Wire* se parezca a la realidad de Baltimore. Todos los personajes tienen su manera particular de hablar —como en la vida real— y además los guionistas emplean un lenguaje propio que refleja la realidad actual que se retrata en la serie. El espectador ha de dominar un argot nuevo, pero puede que eso lleve un tiempo al hablante nativo de inglés, pues los neologismos que se van acumulando no se resuelven en la serie de manera inmediata. En el Reino Unido, por ejemplo, donde la serie ha ganado buena popularidad, los espectadores angloparlantes debaten entre activar o no los subtítulos en inglés para comprender lo que ahí se dice (Akbar). La complejidad lingüística se construye con la mezcla de diferentes elementos: por una parte los afro-americanos hablan en la variante del inglés denominada inglés afroamericano (AAE, según sus siglas en inglés), con fonética, sintaxis y léxico propios y distintos del inglés norteamericano estándar; tanto los policías como los narcotraficantes emplean un léxico específico para referirse a diferentes componentes importantes del negocio ilegal de drogas; además, casi todos los personajes hablan en un registro vulgar, lo que sin duda puede suponer una barrera entre el espectador y la serie. La combinación de estos elementos lingüísticos resulta confusa para cualquier hablante que no la domine, hasta que, unos cuantos episodios más adelante, vaya familiarizándose con ella.

Este hecho —que la autenticidad lingüística y narrativa de la serie resulten a menudo incomprensible para el espectador al que va dirigida— es un aspecto intencionado e ideado por los creadores y guionistas. George Pelecanos, novelista y guionista colaborador en la serie, ha dicho que “we wrote [the series] so audiences would have to work at it” (Akbar). Los espectadores de otros programas de corte policiaco más antiguas (*Law & Order* o *NYPD Blue*, por ejemplo) o actuales (*Bosch* o *Justified*) no se encuentran con problemas de este tipo al visionar cualquier episodio; los espectadores de *The Wire*, sin embargo, tienen que aprender a entender la lengua empleada en las calles de Baltimore. Son representativas las palabras de Simon al ser preguntado sobre la necesidad de escribir para el lector/espectador medio tanto en su trabajo periodístico como creativo en las series: “Fuck the average reader” (*Believer*). Simon y sus colaboradores escribieron la serie para la misma gente que está representada en ella; quería escribir para que las personas que la vieran se reconocieran allí (Talbot: 153). Una manera de conseguir la aprobación, y por tanto la validación de esta gente, era emplear su lenguaje. Si los personajes de *The Wire* hablan como lo hacen los baltimorienses, si utilizan el habla verdadera de las calles de Baltimore, el mensaje de la serie gana autenticidad y relevancia. Mediante el sacrificio de la comprensión y la asequibilidad que normalmente los programas policiacos otorgan, el mundo representado en esta pantalla televisiva trasciende el mundo ficticio y llega a ser una representación verosímil de la realidad actual. Tan fundamental como el escenario, los personajes o la trama, la complejidad lingüística —representada por los registros informales y vulgares—, la jerga y el AAE es una piedra fundamental en la construcción de la serie.

Para llevar *The Wire* al público español, la traducción ha de transmitir esa complejidad lingüística, y se puede hacer de dos maneras: doblaje o subtítulo; y es evidente que las dos maneras presentan ventajas y desventajas a la hora de traducir una serie de las características de *The Wire*. El doblaje imita la experiencia “auténtica” del texto origen y, por tanto, “comes closer to the usual viewing process where only decoding of the moving images and sound is required” (Mera: 80). Al transmitirse por el mismo canal oral/auditivo que el diálogo original, el doblaje puede crear la ilusión de que el espectador meta está oyendo la versión sonora original, lo que supone una ventaja indudable. Otra, la que el mercado cinematográfico casi siempre tiene en cuenta, es que el espectador español está mucho más habituado, por razones históricas, al visionado

doblado. El doblaje, al contrario que el subtítulo, permite que ciertos marcadores de oralidad, como la entonación o la simplificación fonética, se puedan trasladar al texto meta. Tanto el modo de hablar como las restricciones del subtítulo exigen que el diálogo se reduzca por lo general un 40% del texto original (Díaz-Cintas 2001: 124). Por lo general, se conserva más del texto original en una versión doblada dado que el mensaje no tiene por qué reducirse; además, el lenguaje de los subtítulos no es igual al del diálogo original: el cambio de canal oral al escrito va acompañado de una variación de registro. El subtítulo “solo puede aspirar a representar, mejor o peor, los elementos sintácticos y léxicos del discurso oral” y “el resultado de esta metamorfosis de oral a escrito suele ser una reformulación lingüística más formal y rígida, que se ajusta a la gramática establecida” (Díaz-Cintas 2001: 128). Los subtítulos, pues, dado su carácter escrito carecen de las idiosincrasias expresivas del habla oral, y la lengua que se emplea en el subtítulo suele ser normativa. Esto quiere decir que se ha de priorizar la legibilidad facilitada por el uso de la lengua más normativa en cuanto que el espectador tiene que leer los subtítulos a la vez que procesar la información aural y visual de la escena.

A pesar de las aparentes desventajas del subtítulo, el doblaje no parece ser la solución apropiada para *The Wire* si se quiere mantener una de las idiosincrasias propias de la obra, la veracidad. El artificio que implica el doblaje se opone al proyecto realista de la serie: supondría una especie de traición el reemplazo de las voces propias de cada uno de los personajes que con tanto denuedo los creadores diseñaron. Los subtítulos, sin embargo, permiten la conservación de la banda sonora original, con las entonaciones y las idiosincrasias particulares de los personajes. Por tanto, aunque el público meta no comprenda en su totalidad la lengua origen, “the flavour of the language, the mood and the sense of a different culture come across clearly” (Mera: 75). En un programa como *The Wire*, es imprescindible mantener la veracidad: la serie estudia la actualidad sociocultural urbana de los Estados Unidos y el habla de los personajes representa las distintas variantes diastráticas y diatópicas que se encuentran en ella; y la textura de la banda original está absolutamente integrada en la trama. También es reseñable que a través de la conservación de la lengua origen en la banda sonora, “subtitling affirms the “otherness” of foreign language film” (Mera: 79), lo que ayuda al espectador a experimentar una cultura distinta y al tiempo reafirma el fuerte enfoque local de *The Wire*. Estas razones explican que en este estudio se trabaje con la versión traducida subtítulo en lugar de la doblada.

A pesar de que la traducción subtítulo no es una solución ni perfecta ni única, en este trabajo —y por las razones hasta aquí esgrimidas— se analizarán algunas soluciones concretas encontradas en la versión subtítulo al español. Nos referiremos a la traducción de la colección DVD de las cinco temporadas que HBO lanzó en 2008 en España y posteriormente en Latinoamérica (2009) y que es la única oficial y sancionada por la compañía en poder del *copyright* correspondiente. Esta misma versión traducida es la que se encuentra en la plataforma digital de la HBO a la que se puede acceder previa suscripción. Existen otras versiones subtítulo en la *web* (al menos dos), traducidas de manera anónima y que, obviamente, carecen de oficialidad. Por razones evidentes de espacio y conformación de los parámetros del trabajo, sólo nos enfocaremos en la primera temporada, a pesar de que los problemas traductológicos que se abordarán tienen su repetición en el resto de temporadas. Se explorará cómo la complejidad lingüística, manifiesta en los registros informal y vulgar, la jerga y la inclusión de la variante AAE complica la traducción de la serie hasta llevarla a orillas de la intraducibilidad. A través de los ejemplos de la traducción seleccionados, se comprobará que la traducción disponible en formato DVD no logra conseguir los efectos de veracidad y variedad lingüísticas que con tanto denuedo los creadores de la serie trasladaron a la pantalla. Se

trata de demostrar por medio de las propuestas de traducción, que una traducción que cuide más los aspectos esenciales de su creación lingüística ayudaría sin duda a una mejor recepción y acogida de este producto audiovisual. No abordaremos en este estudio por razones de espacio cuáles podrían ser las causas del porqué de la traducción disponible tal como se encuentra, aspecto en el que los estudios descriptivos inciden de manera fundamental, aunque sí que se puede apuntar de manera tentativa que la posible urgencia del encargo (el DVD con la traducción en español apareció cuatro meses después que la colección original en los EEUU), las posibles imposiciones del cliente (o autoimposiciones del traductor) o el momento sociopolítico en el que se realizó la traducción en ambos sistemas pudieron influir de manera directa o indirecta en el producto final.

4. La traducción del registro informal de *The Wire*

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

El registro informal es el rasgo distintivo de mayor calado del diálogo de los personajes de *The Wire* y de la complejidad lingüística de la serie: en él se encuentra la vulgaridad, la jerga callejera y la sintaxis y la fonética no estándares, evidentes en la cita que abre este análisis. El registro coloquial se caracteriza por “la *actualización oral, su inmediatez y la interdependencia dinámica de todos los elementos* en el proceso de la comunicación (Vigara Tauste 1992: 38, énfasis original). El habla que es propiamente coloquial es oral, espontáneo, comunicativo y dependiente de las intervenciones de todos los participantes en la conversación. Es cierto que el registro coloquial comparte algunas características con el registro informal, como la tendencia a simplificar los sonidos emitidos y a emplear una sintaxis “sencilla” con frases cortas y yuxtapuestas y un léxico “corriente” (Chaume 2004: 169). Sin embargo, debido a la naturaleza espontánea y subjetiva del registro coloquial, se encuentran en él elementos lingüísticos que, al analizarlos, lo distinguen marcadamente del registro informal empleado en *The Wire*: dislocaciones, condensaciones, fragmentaciones, repeticiones, etc. (Vigara Tauste 1992: 71-120). Es importante hacer notar que una traducción de esta serie, como la de cualquier otra, puede involucrar un análisis lingüístico, pero, en el fondo, el discurso fílmico no tiene el mismo valor comunicativo que una conversación espontánea en el mundo real. Según Chaume (2004), el diálogo del cine y de la televisión es “un discurso oral prefabricado”, dado que es una oralidad no espontánea y previamente escrita (170). Díaz-Cintas (2001) reafirma esta idea: para él, la oralidad en el cine es “una ilusión ficticia y artificiosa” o “un espejismo cinematográfico” (127). Sin embargo, aunque esté “prefabricada”, la oralidad del diálogo forma parte del todo estilístico y en el caso de *The Wire*, como ya se ha apuntado, la complejidad lingüística de la serie pretende ser un reflejo del mundo real de Baltimore y es uno de los objetivos primordiales de sus guionistas. Parece evidente, pues, que el estilo informal y oral, la jerga o las distintas variantes que marcan el habla de la serie son características propias cuya incorporación en la traducción es necesaria. Como se ha dicho arriba, el subtítulo transmite un mensaje sintético, normalizado y carente de elementos prosódicos del texto original, por lo que es preciso representar la informalidad a través del léxico y la sintaxis. En el léxico, la informalidad se puede transmitir a través de muletillas, acortamientos, palabras malsonantes u otros marcadores del registro informal propio (los *inserts*) (Valdeón: 119, citando a Biber *et al*, 1998: 120). La mayoría de estos elementos es traducible, con mayor o menor dificultad, en el subtítulo. La conservación de la informalidad en la sintaxis, sin embargo, es algo más compleja: se puede lograr con la estructura oracional y los tiempos verbales, pero estas estrategias requieren un conocimiento matizado del texto

original y un excelente dominio de las lenguas de origen y de llegada. Chaume y Díaz-Cintas recomiendan el empleo de una sintaxis “sencilla”, en la que abunden la coordinación y la yuxtaposición (Chaume 2004: 169; Díaz-Cintas 2001: 129). Graciela Reyes (1990), por otra parte, señala que las formas verbales, en sus morfemas de tiempo, modo y aspecto tienen la función de “marcar intertextualidad” o indicar la intención del hablante más allá de situar acciones en un tiempo específico (23). Reyes estudia el uso del pretérito imperfecto en español para comunicar “alejamiento o distancia” en situaciones de cortesía con el fin de “suavizar lo abrupto de un pedido” (33), y mantiene que la “noción de alejamiento es temporal y también modal” (37). La distancia deíctica en las formas verbales sugiere el alejamiento del hablante a lo dicho, o la cortesía o la formalidad; esta afirmación y su conclusión implícita nos pueden llevar a inferir que los tiempos más inmediatos, como el presente, sugieran intimidad e informalidad. Es decir, que el empleo de estas formas puede servir como estrategia para mantener parte del registro informal en la traducción.

5. Análisis de los ejemplos

Con el fin de ilustrar las dificultades de la traducción del registro informal y las opciones a las que se enfrenta el subtitulador, se analizan a continuación algunos ejemplos de diálogos de *The Wire* que demuestran un uso informal de la lengua, pero que carecen de vulgarismos extendidos, jerga nueva o variantes lingüísticas no estándares (éstos se explorarán más adelante). En los análisis que siguen, el modo operacional acometido es el marcado en la primera sección: se describe y se analiza la traducción subtitulada existente para después pasar a proponer unas alternativas que podrían explicar el porqué del fracaso de la consecución de uno de los objetivos primordiales del programa; es decir, se da posteriormente el paso prescriptivo una vez demostrado que la traducción no ofrece al telespectador lo que debiera. Todas las propuestas de traducción ofrecidas han tenido en cuenta las restricciones técnicas propias del subtitulado. De esta manera, quizá el texto filmico habría ayudado a que la serie hubiera gozado de un éxito paralelo al obtenido en países de habla inglesa.

Las escenas de los tres ejemplos analizados se han seleccionado de manera que aparezca ilustrada el habla de los tres estamentos sociales más importantes de la serie: el primer diálogo tiene lugar entre dos detectives (Kima y McNulty) que investigan uno de los casos; en el segundo aparece, por un lado, Omar, el personaje que se dedica a robar a los traficantes, y por otro, varios de esos traficantes callejeros; el último ejemplo se ha seleccionado en cuanto que el diálogo tiene lugar entre dos drogadictos.

Ejemplo 5.1

Episodio 3: 8”45”-9”00”

En esta escena, McNulty —detective veterano, de origen irlandés y temido tanto por los traficantes como por los drogadictos por sus comportamientos policiales a veces excesivos— y Kima —policía más joven, lesbiana, afroamericana y de formas mucho más elegantes que el resto de sus colegas— están viendo las noticias en la televisión. En la pantalla, Bunk, uno de sus colegas, bajo la presión del sargento mayor Rawls y el subdirector de la policía Burrell, alega que el asesinato de William Gant no tuvo nada que ver con el hecho de que éste fuera testigo en el caso contra D’Angelo. McNulty, decepcionado, lo lamenta; Kima, más pragmática, se preocupa más por las escasas pruebas obtenidas durante las dos semanas de investigación contra Avon Barksdale. Al

comienzo del diálogo, los dos miran la televisión; al final ambos observan el tablero donde han colocado todas las fichas pertinentes al caso de Barksdale.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
McNulty	Aww, Bunk. Shame on ya, lad.	Bunk, debería darte vergüenza.
Kima	What'd you expect him to do?	¿Qué esperabas que hiciera?
McNulty	I dunno, grab the mic, shove Rawls to the ground, and cry that all of Baltimore should rise as one 'cause they're murdering witnesses in cold blood.	No lo sé, tomar el micrófono... / tumbar a Rawls, declarar que todo Baltimore... / debería unirse porque asesinan a testigos a sangre fría.
Kima	That sounds more like one of your moves.	Suena como a uno de tus actos.
Kima	Been workin' on him two weeks and we don't even have a photo	Lo he investigado por dos semanas, no tenemos ni una foto.
McNulty	It's fuckin' embarrassing.	Es vergonzoso.

McNulty y Kima se conocen bien y se hablan como amigos más que como colegas de profesión, emplean un tono informal que queda patente en el ejemplo, que se revela de varias maneras. En el aspecto fonético, con la asimilación de dos palabras —*don't know*— a una —*dunno*—; con la eliminación de la velarización final en las palabras *working* y *fuckin'*; con la elisión de la primera sílaba de *because*; y con el cambio de *you* a “ya”. Sintácticamente, abundan las contracciones (*what'd*, *they're*, *don't* y *it's*), típicas del habla informal; además, Kima omite el pronombre de sujeto en la oración *been workin' on him...*, práctica también propia del registro informal. En cuanto al léxico, la informalidad es menos patente en este primer ejemplo; aun así, McNulty emplea “mic” por “microphone”; se refiere a Bunk como “lad”, término cariñoso que se hace eco de la presumida ascendencia céltica de quien la profiere; y su uso de “fuckin'” es sólo apropiado en un contexto informal. Es curioso, además, cómo el personaje juega con el tono de su discurso cuando dice *all Baltimore should rise as one*, siendo esta expresión de un tono elevado, lo que otorga al diálogo un toque humorístico conseguido a través de una yuxtaposición irónica de tono formal e informal al tiempo.

En la traducción, esta informalidad queda muy difuminada. Tanto el léxico como la sintaxis son demasiado formales para el contexto en el que se sitúa la escena en particular y la serie en general. En el discurso traducido entre McNulty y Kima se encuentran tiempos verbales, como el condicional y el imperfecto de subjuntivo, que, aunque gramaticalmente correctos, no sirven para comunicar la informalidad de la situación. Por ejemplo, McNulty, en su frase inicial, se dirige directa e informalmente a Bunk a través de la televisión, pero la traducción pierde esa inmediatez y familiaridad que marcan las palabras de McNulty:

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
McNulty	Aww, Bunk. Shame on ya, lad.	Bunk, debería darte vergüenza.

El uso de la forma más cortés del condicional “debería” impone una falsa distancia entre McNulty y Bunk. La pérdida en la traducción del término *lad* también oculta el tono afectuoso del discurso de McNulty. A pesar del matiz de reproche hacia su colega Bunk, el tono del original tiene un cariz afectuoso, mientras que la traducción, más formal, lo pierde. Podría tratar de plasmarse el matiz del original omitiendo el verbo y buscando una alternativa similar al término *lad*.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Traducción propuesta
McNulty	Aww, Bunk. Shame on you.	Bunk, debería darte vergüenza.	Bunk, qué vergüenza, colega.

A pesar de que sigue sin aparecer la implicación a la ascendencia de *lad*, aparentemente imposible de mantener dadas las restricciones de espacio, la traducción propuesta podría cumplir la doble función de reproche y simpatía del texto original.

La recriminación implícita en la respuesta de Kima es algo más fuerte en la traducción; aun así, el matiz propio se pierde en la traducción:

	Diálogo en inglés	Diálogo en español
Kima	What'd you expect him to do?	¿Qué esperabas que hiciera?

Es lo que podríamos denominar una traducción fiel, sintáctica y semánticamente, en cuanto que conserva los tiempos verbales y los significados superficiales de las palabras, pero parece insuficiente en cuanto a la función pragmática de la pregunta. Kima enuncia la cuestión con un tono algo áspero e impaciente, lo que implica su enfado o al menos molestia, a causa del propio McNulty o de la situación en general. El uso de la contracción (*what'd*) denota el registro informal. Estos dos parámetros —el enfado/impaciencia y la informalidad— requieren una pregunta en español que capte ambos. La informalidad ya debe venir incorporada en toda la secuencia dialogada; en cuanto al otro aspecto —el tono—, el empleo de tiempos pasados en la traducción (“esperabas” e “hiciera”) alejan a los interlocutores del tema y tampoco aportan la inmediatez que exige el contexto: Kima y McNulty están presenciando en directo la capitulación de su colega Bunk a los deseos de sus superiores; quizá por esta razón el empleo del presente podría mostrarse adecuado:

	Diálogo en inglés	Diálogo en español	Traducción propuesta
Kima	What'd you expect him to do?	¿Qué esperabas que hiciera?	¿Qué quieres que haga?

El léxico de los dos personajes en el texto traducido es también un tanto elevado para el contexto en el que se encuadra la escena. Véase, por ejemplo, la respuesta de McNulty a la pregunta de Kima:

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
McNulty	I dunno, grab the mic, shove Rawls to the ground, and cry that all of Baltimore should rise as one `cause they're murdering witnesses in cold blood.	No lo sé, tomar el micrófono... / tumbar a Rawls, declarar que todo Baltimore... / debería unirse porque asesinan a testigos a sangre fría.

Los traductores optan por “tomar el micrófono”, pero *grab* es una acción más agresiva que “tomar” y *mic* mucho más informal que “micrófono”; ya se ha dicho que “debería” es más cortés y por tanto más formal que, por ejemplo, un imperativo directo; en este caso, sin embargo, y con el fin de cuadrar el juego irónico de tonos de McNulty, podría emplearse más adecuadamente el uso del presente “debe”. Estos problemas apuntados aquí, podrían resolverse buscando términos que se acerquen más al sentido original y al tono del original:

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Traducción propuesta
McNulty	I dunno, grab the mic, shove Rawls to the ground, and cry that all of Baltimore should rise as one 'cause they're murdering witnesses in cold blood.	No lo sé, tomar el micrófono... / tumbar a Rawls, declarar que todo Baltimore... / debería unirse porque asesinan a testigos a sangre fría.	Yo qué sé, pillar el micrófono.../ tumbar a Rawls, declarar que todo Baltimore.../ debe unirse porque matan a testigos a sangre fría

A continuación, Kima enuncia *workin'*, que se ha traducido como “investigar”. Otras expresiones de este extracto aparentan excesiva literalidad: “suena como” o “lo he investigado por dos semanas”, por ejemplo. Finalmente, se ha eliminado el sempiterno *fuckin'* de McNulty. Una traducción que avale el éxito de este registro informal debería estar en disposición de resolver estos problemas:

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Traducción propuesta
Kima	That sounds more like one of your moves.	Suena como a uno de tus actos.	Va más contigo.
Kima	Been workin' on him two weeks and we don't even have a photo.	Lo he investigado por dos semanas, no tenemos ni una foto	Hace dos semanas que estamos en ello y ni siquiera una foto.
McNulty	It's fuckin' embarrassing	Es vergonzoso	Una puta vergüenza.

En la propuesta desaparece la palabra “investigar”, más formal, y la forma verbal incluye la primera persona del plural (“estamos en ello”), que parece que es el sentido del original.

Ejemplo 5.2

Episodio 5: 3”52”-4”56”

En esta escena, al comienzo del episodio, Omar —personaje afroamericano que actúa al margen tanto de la policía como de los traficantes y drogadictos en una especie de cruzada redentora contra todo lo establecido (poder político y policial y poder callejero)— traza planes para atracar a unos narcotraficantes. Sus compañeros, Brandon y Bailey, lo escuchan mientras Omar dibuja un plano en la tierra. Con un cambio de lugar y cámara, el espectador ve y oye las intervenciones de los *chumps* (*dealers* a pequeña escala) que van a ser atracados, y que ocurren *off the record*, sin que Omar y sus compinches sepan nada. Aunque está presente, Brandon no interviene en el diálogo.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
Omar	Aight, this gonna be easy, these East Side chumps ain't nothin' like Avon's people. Watch, y'all gonna see. Aight, now y'all gon' be here, right?	Muy bien, esto será fácil.../ los idiotas del Este no son como la gente de Avon. / Observen y verán. / Muy bien, ustedes estarán aquí, ¿de acuerdo?
Chump #1	Wait. Hey yo, Boo!	Espera. ¡Oye, Boo!

Omar	I'm gon' slide up through here. Bailey, you gonna cover the alley	Yo me escurriré por aquí. Bailey tu [sic] cubrirás el callejón.
Chump #1	Yo! Yo, Maurice short, man	¡Oye! Oye, Maurice, está seco, Viejo.
Chump #2	How short?	¿Qué tan seco?
Chump #1	Three.	Tres
Chump #2	Tell him to grow a couple inches.	Dile que se moje un poco.
Bailey	Where you gonna be at?	¿Dónde estarás tú?
Omar	That be the trap right there, homes.	Aquí estará la trampa.
Bailey	You figure they roll through the alley for sure?	¿Estás seguro de que huirán por el callejón?
Omar	Man, rats always run to holes in times of danger.	Viejo, cuando hay peligro las ratas huyen por los huecos.

Se encuentran aquí numerosos indicadores del registro informal del texto original. Destacan las simplificaciones fonéticas (*aight*, *gon'*, o *gonna*). La sintaxis no normativa también aparece en los diálogos, con la omisión de *is* en la secuencia *this gonna*, el uso de *ain't*, el empleo de la segunda persona de plural *y'all* y la aparición del verbo *be* en la frase *that be the trap*, propia de la variante African-American English. El léxico es también informal, con la aparición de palabras como *chump*, la muletilla *aight* o los vocativos *yo*, *homes* y *man*.

Algunos de estos rasgos informales se perciben en el subtítulo, especialmente en las intervenciones de los *chumps* (“oye” por *yo* o “viejo” por *man*). También se mantiene en la traducción la metáfora original de “insuficiencia”: en inglés se dice que el *dealer* no tiene la droga o el dinero insuficiente (es ambiguo de manera intencionada); es *short* a lo que el otro le contesta que debería *grow a couple of inches* (crecer un par de pulgadas, literalmente). En el subtítulo aparece “seco” y tiene que “mojarse”, lo que en el contexto informal aparenta adecuación, aunque la inserción de una coma entre “Maurice” y “está seco” cambia el sentido de la oración. En el texto original, Maurice es quien no tiene suficiente y no es a quien el Chump #1 se dirige, que es lo que la traducción parece indicar. La mera eliminación de esa coma daría el sentido correcto al subtítulo.

En la conversación traducida entre Omar y Bailey, el empleo del futuro aporta al diálogo un matiz elevado para la situación y el tono propio de los atracadores. Si seguimos lo apuntado arriba, que los tiempos verbales no presentes pueden igualar distancia y formalidad, podría ajustarse el diálogo de modo que los personajes empleen el tiempo presente, o incluso den órdenes con el fin de dar continuidad a la cercanía y la informalidad sugeridas por la realización fonética, la sintaxis no “estándar” y el léxico plagado de muletillas y vocativos presentes en el extracto.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Traducción propuesta
Omar	Aight, this gonna be easy, these East Side chumps ain't nothin' like Avon's people. Watch, y'all gonna see. Aight, now y'all gon' be here, right?	Muy bien, esto será fácil.../ los idiotas del Este no son como la gente de Avon. / Observen y verán. / Muy bien, ustedes estarán aquí, ¿de acuerdo?	Bien, esto es fácil.../ los idiotas del Este no son como la gente de Avon. / Mirar, lo vais a ver./ Vale, vosotros estáis aquí, ¿OK?

Omar	I'm gon' slide up through here. Bailey, you gonna cover the alley	Yo me escurriré por aquí. Bailey tu [sic] cubrirás el callejón.	Yo me cuelo por aquí. Bailey, cubres el callejón.
Bailey	Where you gonna be at?	¿Dónde estarás tú?	¿Y tú?
Omar	That be the trap right there, homes.	Aquí está la trampa	Aquí está la trampa, tío.
Bailey	You figure they roll through the alley for sure?	¿Estás seguro de que huirán por el callejón?	¿Estás seguro de que se van a largar por el callejón?
Omar	Man, rats always run to holes in times of danger.	Viejo, cuando hay peligro las ratas huyen por los huecos	Hombre, cuando hay peligro las ratas se meten por los agujeros.

Pasemos a explicar con brevedad las medidas adoptadas en la traducción propuesta en relación con los subtítulos oficiales. Se opta por la forma de vosotros para adecuar la variante peninsular del español, aunque aquí cabrían cambios propios de las variantes americanas. Se sustituye el tiempo verbal futuro por el presente. Para mantener el tono informal se cambia “observen” por “mirar” (no “mirad”, a pesar de que pudiera llevar al espectador a pensar que es un error en lugar de una representación intencionada de oralidad). Para la muletilla *aight*, se sugiere el uso de “vale” e incluso, más adelante, el inglés *OK*, muy extendido en el mundo hispanohablante. Se recupera el vocativo *homes* —que se pierde en los subtítulos— como “tío” y, más adelante, “hombre”.

Ejemplo 5.3

Episodio 1: 36”40”-37”25”

En esta escena, Bubbles, afroamericano, y Johnny, de raza blanca, ambos drogadictos sin techo que viven el día a día, a veces actuando de informantes de los detectives de las calles de Baltimore, planean una estafa hilarante: han hecho unas fotocopias de billetes y están preparándolas para que parezca dinero auténtico y poder utilizarlo en la compra de droga.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
Bubbles	Here we go. Close that for me.	Aquí vamos. / Ciérralo por mí.
Johnny	What's the coffee do?	¿Para qué el café?
Bubbles	Give it that money feel, so it don't seem so white. Leastways we got it on both sides now, huh?	Lo hace parecer dinero y así no se ve tan blanco. / Al menos, lo hiciste en ambos lados esta vez.
Johnny	Yeah	Sí.
Bubbles	Aight, gimme the real... yeah	Está bien, dame el verdadero.
Johnny	Wait, why we gonna use real money?	¿Por qué usaremos dineros de verdad?
Bubbles	We not burnin' no Lemmon Street chumps here. Feel me?	No son tontitos a quienes vamos a engañar. / ¿Me captas?
Johnny	I'm down.	Te sigo.
Bubbles	Johnny down, huh? Johnny down.	¿Tú me sigues? Johnny sigue.

Esta escena pone de relieve la enorme dificultad de traducir el habla de estos personajes y captar su modo único de expresarse. Bubbles y Johnny pertenecen a lo que podríamos denominar la tercera escala de personajes de la serie —en los dos extractos anteriores aparecen otras dos: los policías y los *dealers*— en la que sus peculiaridades lingüísticas se multiplican con respecto a las anteriores. Los rasgos informales del habla vuelven a aparecer aquí, pero, a pesar de que los subtítulos hacen un esfuerzo satisfactorio por trasladarlo, no parece suficiente ya que, además de la informalidad, nos encontramos con otros problemas a los que la traducción no parece haber dado respuesta satisfactoria. Veamos de manera ilustrada a lo que nos referimos con algunas intervenciones detalladas.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español
Bubbles	Here we go. Close that for me.	Aquí vamos. / Ciérralo por mí.

La frase *Here we go* puede abarcar en inglés diferentes acepciones, pero casi por regla general se emplea para expresar que algo comienza, es decir, tiene un valor temporal y menos espacial, por lo que el marcador “aquí” del subtítulo no parece el adecuado; cuando Bubbles emite la oración, está cortando las fotocopias de los billetes con una navaja, y lo que quiere decir es que su plan empieza a cobrar forma. A continuación, el “ciérralo por mí” del subtítulo es un calco sintáctico del inglés que habría sido fácilmente evitable. Lo que Bubbles hace en la imagen es pasarle la navaja a Johnny, por lo que la intervención dialogada que complementa la imagen sería también sencilla y comunicaría el mensaje original con efectividad.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Traducción propuesta
Bubbles	Here we go. Close that for me.	Aquí vamos. / Ciérralo por mí.	Eso es. /Ciérrala

En las dos siguientes intervenciones de los personajes, los subtítulos continúan en su esfuerzo por mantener la informalidad y, al igual que en el extracto anterior, con resultados efectivos, aunque quizá insuficientes.

	Diálogo en inglés	Subtitulados en español	Traducción propuesta
Johnny	What’s the coffee do?	¿Para qué el café?	¿Para qué el café?
Bubbles	Give it that money feel, so it don’t seem so white. Leastways we got it on both sides now, huh?	Lo hace parecer dinero y así no se ve tan blanco. / Al menos, lo hiciste en ambos lados esta vez.	Así parece dinero de verdad y no está tan blanco. / Por lo menos lo tenemos por los dos lados esta vez.

En la propuesta, se simplifica la sintaxis en la intervención de Bubbles con el uso del tiempo presente, evitando así la subordinación y recurriendo a la yuxtaposición (“Así parece dinero y no está tan blanco”) con el fin de mantener el tono informal; también se sugiere cambiar “hiciste” por “tenemos” para reflejar la inclusión de los dos personajes (*we got*) que marca el original, y “los dos” sustituye a “ambos” con el mismo fin. La palabra *leastways* denota un registro muy bajo, con inferencias que “al menos” no alcanza, pero que en español se antoja complicado de registrar.

	Diálogo en inglés	Subtítulos en español	Traducción propuesta
--	-------------------	-----------------------	----------------------

Bubbles	We not burnin' no Lemon Street chumps here. Feel me?	No son tontitos a quienes vamos a engañar. / ¿Me captas?	No son tontos a quien vamos a engañar. / ¿Te enteras?
Johnny	I'm down.	Te sigo.	Me entero.
Bubbles	Johnny down, huh? Johnny down.	¿Tú me sigues? Johnny sigue.	¿Johnny se entera? Johnny se entera.

En esta última parte de este diálogo se subraya la difícil tarea de transmitir el texto original en la lengua de llegada. Nos encontramos con el problema de trasladar *Lemon Street chumps*, que en el ejemplo 1.2, en intervención de Omar a una situación parecida, se había traducido como idiotas. En esta ocasión, la alternativa “tontitos” de los subtítulos capta el tono despectivo del uso pero pierde irremediabilmente —no parece haber solución traductológica aquí para los subtítulos— la alusión a *Lemon Street*. El empleo de *feel* y *down* presenta dificultades del mismo tenor: “captar” y “seguir”, las soluciones de los subtítulos, transmiten el sentido del diálogo, pero el tono callejero de la expresión en inglés quizá podría matizarse un tanto como se ha hecho en la propuesta: siguiendo una secuencia con el mismo término (te enteras).

Hemos visto en estos tres extractos de diferentes episodios de la primera temporada de *The Wire* que es posible recurrir a ciertas estrategias con el fin de conservar el registro informal del diálogo que está presente a lo largo de toda la serie: el uso de una sintaxis sencilla y los tiempos verbales en presente, la conservación de las muletillas o la eliminación de palabras innecesarias. Dado que el canal escrito imposibilita la transmisión de la información fonética del diálogo oral, el subtitulador está obligado a expresar ese tono informal mediante la sintaxis y el léxico; sin embargo, como hemos visto en los análisis, las estrategias disponibles no son suficientes para conseguir el objetivo. No es casualidad que donde más dificultades se encuentra el traductor es en el tercer ejemplo seleccionado, donde el habla particular de la calle y la idiosincrasia lingüística de Bubbles y Johnny se pierden casi por completo. En el segundo ejemplo, el diálogo entre Omar y Bailey, y entre los *chumps*, se pierden los elementos fónicos y la sintaxis no normativa que dan una textura sociocultural muy particular a la escena; sin embargo, el tono conseguido en los subtítulos se asemeja en cierta medida al del original. Es en la primera escena analizada, el diálogo entre Kim y McNulty, donde las estrategias adoptadas en el subtitulado tienen más éxito; a pesar de que el lenguaje de los dos policías es informal, es mucho más neutro en comparación con los otros dos grupos de personajes aquí analizados. En *The Wire*, la inmensa mayoría de los personajes emplea un lenguaje no estándar en diferentes grados, y la consecución de esa gradación informal es uno de los grandes retos (quizá el gran reto) del traductor de la serie.

6. Conclusiones

Este ensayo hace una contribución doble a los estudios de traducción. Por una parte, propone un acercamiento teórico a las dos perspectivas generalistas dentro de la disciplina, los estudios prescriptivos y descriptivos, haciendo ver que ambas aproximaciones no están tan alejadas como se puede asumir de la literatura escrita sobre el tema. Se propone aquí que los dos enfoques tienen mucho en común, no tanto desde sus planteamientos de partida, que sí que están bien diferenciados y podrían considerarse casi opuestos, y sí en lo referente a sus objetivos finales sobre sus contribuciones a la disciplina. Para entender este principio, se sugiere aceptar que los estudios descriptivos de traducción impulsados por Toury (1985) quizá necesiten también de un giro en sus

objetivos finales con el fin de ayudar a restaurar la brecha existente entre los trabajos más teóricos y los aplicados. Si aceptamos este giro, que acerca los estudios descriptivos de manera paradójica hacia la prescripción y lo normativo, es más fácil percibir cómo los análisis y las reflexiones sobre una traducción ya aceptada como tal y la formulación de una(s) hipótesis, pueden llegar a ayudar a entender mejor esa traducción (el papel propio de los estudios descriptivos) y también a conseguir que de manera explicativa o predictiva las traducciones futuras tengan mejor cabida en el sistema al que van dirigidas. Por otro lado, y con el fin de ilustrar la propuesta teórica del ensayo, el análisis de tres ejemplos paradigmáticos de la traducción subtitulada de la serie *The Wire* en forma de escena viene a ratificar que una vez establecida la hipótesis en relación con su traducción —que el programa aparenta no gozar del prestigio que sí tiene en su sistema de partida y que la traducción puede ser una de las causas de este hecho— el estudio de la traducción tal como el espectador la contempla puede mejorarse en función de los objetivos del texto audiovisual original y el perfil traductológico que se requiera en el sistema de llegada.

Bibliografía

- Akbar, Arifa (2009). Used subtitles to watch *The Wire*? The writer says that's just criminal. *Independent*, 17 agosto.
- Biber, Douglas, Susan Conrad y Randi Reppen (1998). *Corpus Linguistics. Investigating Language Structure and Use*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Castro Roig, Xosé (2004). Solo ante el subtítulo. Experiencias de un subtitulador. En *El subtulado: inglés-español/gallego*, Ana M. Pereira y Lourdes Lorenzo (eds.). Vigo: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Vigo: 19-24.
- Chaume, Frederic (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chesterman, Andrew (2016). *Reflections on Translation Theory. Selected Papers 1993-2014*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Díaz-Cintas, Jorge (2001). *La traducción audiovisual: el subtulado*. Salamanca: Ediciones Almar.
- Hermans, Theo (1999). *Translation in Systems: Descriptive and System-Oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome.
- Lambert, José. y H. van Grop (2006). On Describing Translations. En *Functional Approaches to Translation and Culture: Selected Papers by José Lambert*, ed. José. Lambert, Dirk. Delabastita, Lieven. d'Hulst y Reine. Meylaerts (eds.). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins: 37-47.
- Mera, Miguel (1999). Read my lips: Re-evaluating subtitling and dubbing in Europe. *Links & Letters* 6: 73-85.
- Newmark, Peter (1981). *Approaches to Translation*. Oxford: Pergamon Press.
- . (1988). *A Textbook of Translation*. London: Prentice Hall International.
- Reyes, Graciela. (1990). Tiempo, modo, aspecto e intertextualidad. *Revista española de lingüística*, 20:1: 17-54.

- Simon, David (2009). Transcript: David Simon on why he created “The Wire”. *Times*. 13 octubre.
- . (2007). Interview by Nick Hornby, *The Believer* 5.6. 29 marzo.
- . (2008). Unspooling “The Wire”. Interview by Terry Gross. *Fresh Air*. Ntal. Public Radio. 26 marzo 2017.
- Talbot, Margaret (2007). Stealing Life: The Crusader behind “The Wire”. *The New Yorker*. 83.32: 150-6; 158-63.
- Toury, Gideon ([1995] 2012). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam&Philadelphia: John Benjamins.
- The Wire [Bajo escucha]. Season One*. 2008. Dir. Clark Johnson, Clement Virgo *et al.* Teleplay by David Simon, Ed Burns *et al.* HBO. DVD.
- Valdeón, Roberto (2008). Inserts in modern script-writing and their translation into Spanish. En *Between Text and Image: Updating Research in Screen Translation*, D. Chiaro, C. Heiss y C. Bucaria (eds.). Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins. 117-132.
- Viaggio, Segio (1994). Theory and Professional Development: Or Admonishing Translators to Be Good. En *Teaching Translation and Interpreting 2*, Cay Dollerup y Anne Lindegaard (eds.). Amsterdam&Philadelphia: John Benjamins: 97-105.
- Vigara Tauste, Ana María (1992). *Morfosintaxis del español coloquial*. Madrid: Gredos.
- Vinay, J.P. & J. Darbelnet (1958). *Stylistique comparée du français et de l'anglais*. Paris: Didier.