



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS
EN SUS CONTEXTOS SOCIOCULTURALES

TESIS DOCTORAL

LA TRADUCCIÓN PARA EL DOBLAJE DEL INGLÉS
AFROAMERICANO DEL DISCURSO FEMENINO

Tesis doctoral presentada por D^a Natalia Méndez Silvosa

Directora de Tesis: Dra. D^a Alicia Karina Bolaños Medina

Las Palmas de Gran Canaria, 28 de noviembre de 2024

*Voglio provare ad esistere,
la mia natura è resistere,
e non mi importa di perdere,
quello che mi serve adesso è vivere.*

«Resistere», La Rappresentante di Lista

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero dar las gracias a mi directora de tesis, Alicia, por su gran trabajo de guía en este camino tan largo y su esfuerzo por que diera siempre lo mejor de mí; no lo podría haber logrado sin su excelente supervisión.

También quiero agradecerle a mi tutor, Víctor, el apoyo que me ha ofrecido durante estos años y especialmente durante los últimos momentos de la entrega, así como a los compañeros miembros del grupo de investigación TrIAL, del IDeTIC, por su cálida acogida.

Asimismo, también quiero expresar mi gratitud a la Universidad de Edimburgo, en particular a la Dra. Lauren Hall-Lew y al Dr. Christian Ilbury, por haberme orientado durante mis estancias en dicha universidad y ofrecerme sus conocimientos y experiencia.

A mis compañeros de fatigas, Beneharo y Tatiana, gracias por haber hecho estos años un poco más divertidos con nuestras conversaciones por WhatsApp, *stickers* mediante.

A mis amigas, gracias por todo. A Sara D., Soly y Becks (que vivan los *chindogus*), por estar siempre ahí, aunque nuestras agendas compliquen las quedadas; a Sara A., por años de amistad inalterable (y por muchos más); a Andrea, por estar presente incluso en la distancia (lograremos ver a LRDL); y, por supuesto, a Bea y Helena, por aguantarnos mutuamente los muchos desquicies durante todos estos años (tenemos un viaje pendiente).

Por último, a mi familia, por su apoyo incondicional.

ABSTRACT

The core of this thesis is the analysis of the translation for dubbing of African American English (AAE) into Spanish in Spain, specifically, the variation known as African American Women's Language (AAWL), applying the methodology of Descriptive Translation Studies (DTS). In order to achieve this goal, we have done research on the background of all the topics that converge in the present study: audiovisual translation (AVT) –primarily dubbing–, linguistic variation –focusing on AAE in general, and AAWL in particular–, and DTS.

Additionally, and in the interest of getting a general vision on the current state of audiovisual productions centred around the African American community in the USA, we carried out a historical review of the presence of this community in Hollywood, both on cinema and television, and how it influences the racial identity of this segment of society. Furthermore, we analyse the way the use of AAE has evolved over time on screen, as well as how the presence of African American women in this industry has increased due to a number of factors.

Our dissertation explores the way translators deal with such a distinct dialect in a country like Spain, where an equivalent language does not exist. The specificity of this variety lies on the historical ties of the African American population to slavery, and its main characteristics have been thoroughly studied through the years (Wolfram & Thomas, 2002). However, there has been a surge in recent decades to focus on aspects of it that remain largely unexplored, such as variations within the dialect (AAWL, for example) and some of its linguistic features (e. g., prosody).

Following a series of steps that Chaume Varela (2018) devised to help researchers who choose to apply the methodology of DTS to their investigations, we compared the source text of our object of study, the first season of the HBO series *Insecure* (2016–2021), to the dubbed version broadcasted in Spain, focusing on how the distinct features of the AAWL (which we had previously identified and organised in three categories: phonological, lexical and grammatical) have been transferred. We classified the instances according to two strategies: whether there was an effort to convey the original features in the translated version (preservation) or not (neutralization).

Subsequently, we analysed the techniques used in the translation process and extracted the data, presenting them both quantitatively (in the form of tables and graphics) and qualitatively (discussing examples). This process allowed us to formulate translation norms and, eventually, the translation method in accordance with them. Finally, we compared our findings to previous works on the same topic and explored further lines of research.

ÍNDICE

Lista de siglas y abreviaturas.....	XI
Índice de tablas.....	XII
Índice de figuras.....	XIII
1. Introducción.....	1
1.1. Delimitación y justificación del área de investigación.....	1
1.2. Motivación personal.....	2
1.3. Objetivos.....	4
1.4. Hipótesis de trabajo.....	6
1.5. Estructura de la tesis.....	7
2. La identidad afroamericana y su representación en los medios audiovisuales.....	9
2.1. Desarrollo de la identidad racial.....	9
2.2. Estereotipos raciales.....	10
2.3. Historia de la representación de la comunidad afroamericana en los medios audiovisuales.....	14
2.3.1. Cine.....	15
2.3.2. Televisión.....	26
2.3.2.1. La representación de las mujeres afroamericanas en las series de televisión estadounidenses (2011–2024).....	37
2.3.2.2. Panorama estadístico actual sobre la presencia de minorías en series de televisión estadounidenses.....	50
3. Hacia una caracterización del inglés afroamericano.....	55
3.1. Introducción a la variación lingüística.....	55
3.2. Origen, evolución y diferentes denominaciones del <i>AAE</i>	58
3.3. Rasgos específicos del <i>AAE</i>	63
3.3.1. Fonología.....	66
3.3.2. Léxico.....	67
3.3.2.1. Léxico común del <i>AAE</i>	69
3.3.2.2. <i>Slang</i>	70
3.3.3. Gramática: morfología y sintaxis.....	74
3.3.4. Prosodia.....	76
3.4. El inglés afroamericano de la clase media (<i>Middle class AAE</i>).....	79

3.5. El inglés de las mujeres afroamericanas (<i>African American Women's Language</i>)	82
4. La traducción para el doblaje de la variación lingüística desde los Estudios Descriptivos de la Traducción aplicados a la traducción audiovisual	95
4.1. Breve reseña histórica de la TAV	95
4.2. Modalidades de la TAV	99
4.3. Investigación sobre la TAV	103
4.4. Doblaje	110
4.4.1. La evolución del uso del doblaje	110
4.4.2. Fases del doblaje	112
4.4.3. Estándares de calidad	113
4.4.4. Lenguaje del doblaje	119
4.4.5. La investigación sobre doblaje	121
4.4.5.1. Visión de conjunto	121
4.4.5.2. Aportaciones desde los Estudios Descriptivos de la Traducción	129
4.4.5.2.1. Los Estudios Descriptivos de Traducción aplicados a la traducción audiovisual	134
4.4.5.3. Traducción para el doblaje de la variación lingüística	146
4.4.5.3.1. La variación lingüística en la TAV	146
4.4.5.3.2. Revisión de los trabajos sobre TAV del AAE	156
4.4.5.3.2.1. Alemania	157
4.4.5.3.2.2. Francia	159
4.4.5.3.2.3. Italia	160
4.4.5.3.2.4. España	165
5. Metodología	175
5.1. Selección del corpus	175
5.2. Descripción del corpus	176
5.3. Descripción del proceso de trabajo y modelo de ficha	180
6. Resultados	187
6.1. Caracterización del AAE de la versión original de <i>Insecure</i> : análisis cuantitativo	187
6.2. Caracterización de la traducción para el doblaje de <i>Insecure</i>	191
6.2.1. Análisis cuantitativo de las estrategias de traducción	191
6.2.2. Análisis cuantitativo de las técnicas de traducción	195

6.2.2.1. Uso de las técnicas asociadas a la estrategia de neutralización.....	195
6.2.2.2. Uso de las técnicas asociadas a la estrategia de preservación.....	199
6.2.3. Análisis cualitativo del doblaje de Insecure.....	203
6.2.3.1. Parámetros léxicos.....	203
6.2.3.1.1. Estrategia de neutralización y técnicas asociadas.....	203
6.2.3.1.1.1. Omisión.....	203
6.2.3.1.1.2. <i>Downtoning</i>	206
6.2.3.1.1.3. Generalización.....	208
6.2.3.1.1.4. Descripción.....	211
6.2.3.1.1.5. Creación discursiva.....	214
6.2.3.1.1.6. Sustitución.....	216
6.2.3.1.2. Estrategia de preservación y técnicas asociadas.....	219
6.2.3.1.2.1. Equivalente acuñado.....	219
6.2.3.1.2.2. Creación discursiva.....	221
6.2.3.1.2.3. Compensación.....	225
6.2.3.1.2.4. Transposición.....	227
6.2.3.2. Parámetros gramaticales.....	228
6.2.3.2.1. Estrategia de neutralización y técnicas asociadas.....	228
6.2.3.2.1.1. Generalización.....	228
6.2.3.2.1.2. Modulación.....	230
6.2.3.2.1.3. Creación discursiva.....	233
6.2.3.2.1.4. Omisión.....	235
6.2.3.2.2. Estrategia de preservación y técnicas asociadas.....	237
6.2.3.2.2.1. Compensación.....	237
6.2.3.3. Casos especiales.....	240
6.2.3.3.1. Parámetros fonológicos.....	240
6.2.3.3.2. Hipercharacterización.....	243
6.2.3.3.3. El AAE como protagonista.....	246
6.2.3.3.3.1. Referencia directa.....	246
6.2.3.3.3.2. Referencia indirecta.....	248
7. Discusión.....	253
8. Conclusiones.....	263
9. Bibliografía.....	277

Lista de siglas y abreviaturas

<i>AAE</i>	<i>African American English</i>
<i>AAL</i>	<i>African American Language</i>
<i>AASE</i>	<i>African American Standard English</i>
<i>AAVE</i>	<i>African American Vernacular English</i>
<i>AAWL</i>	<i>African American Women's Language</i>
<i>BE</i>	<i>Black English</i>
<i>BLM</i>	<i>Black Lives Matter</i>
<i>BSE</i>	<i>Black Standard English</i>
<i>BVE</i>	<i>Black Vernacular English</i>
EDT	Estudios descriptivos de traducción
L1	Primera lengua
L2	Segunda lengua
L3	Tercera lengua
LGBTIQA+	Lesbiana, gay, bisexual, trans, intersexual, queer, asexual/agénero
<i>MAE</i>	<i>Mainstream American English</i>
<i>NAACP</i>	<i>National Association for the Advancement of Colored People</i>
<i>SAE</i>	<i>Standard American English</i>
<i>SAAE</i>	<i>Standard African American English</i>
<i>SBE</i>	<i>Standard Black English</i>
TAV	Traducción audiovisual
<i>TCR</i>	<i>Time Code Reading</i> (lectura de código de tiempo)
TM	Texto meta
TO	Texto origen

Índice de tablas

Tabla 1 Clasificación del AAE según Rickford (1999, pp. 4–9).....	63
Tabla 2 Clasificación del AAE según Green (2002, pp. 12–133)	64
Tabla 3 Clasificación del AAE según Naranjo Sánchez (2015, pp. 422–435).....	65
Tabla 4 Datos técnicos de la primera temporada de Insecure	179
Tabla 5 Modelo de ficha de análisis	181
Tabla 6 Resultados cuantitativos de la presencia de rasgos léxicos y gramaticales en cada capítulo	189
Tabla 7 Resultados cuantitativos de la presencia de rasgos fonológicos en cada capítulo	190
Tabla 8 Resultados cuantitativos generales de las estrategias de traducción	192
Tabla 9 Resultados cuantitativos de las estrategias de traducción utilizadas en los rasgos léxicos.....	193
Tabla 10 Resultados cuantitativos de las estrategias de traducción utilizadas en los rasgos gramaticales	194
Tabla 11 Resultados cuantitativos del uso de las técnicas de traducción en el caso de la estrategia de neutralización para el conjunto de los rasgos léxicos y gramaticales	196
Tabla 12 Resultados cuantitativos del uso de las técnicas de traducción en el caso de la estrategia de neutralización para el conjunto de los rasgos léxicos.....	197
Tabla 13 Resultados cuantitativos del uso de las técnicas de traducción en el caso de la estrategia de neutralización para el conjunto de los rasgos gramaticales.....	199
Tabla 14 Resultados cuantitativos del uso de las técnicas de traducción en el caso de la estrategia de preservación para el conjunto de los rasgos léxicos y gramaticales.....	200
Tabla 15 Resultados cuantitativos del uso de las técnicas de traducción en el caso de la estrategia de preservación para el conjunto de los rasgos léxicos.....	201
Tabla 16 Resultados cuantitativos del uso de las técnicas de traducción en el caso de la estrategia de preservación para el conjunto de los rasgos gramaticales	202

Índice de figuras

Figura 1 Presencia de rasgos fonológicos, léxicos y gramaticales en el corpus.....	187
Figura 2 Comparación de la presencia de rasgos fonológicos, léxicos y gramaticales en cada episodio	190
Figura 3 Frecuencia de uso de las estrategias de traducción en el corpus.....	191
Figura 4 Frecuencia de uso de las estrategias de traducción relativas a los rasgos léxicos	193
Figura 5 Frecuencia de uso de las estrategias de traducción relativas a los rasgos gramaticales	194
Figura 6 Comparativa del uso de las técnicas de traducción pertenecientes a la estrategia de neutralización en los rasgos léxicos y gramaticales.....	195
Figura 7 Comparativa del uso de las técnicas de traducción pertenecientes a la estrategia de neutralización en los rasgos léxicos.....	196
Figura 8 Comparativa del uso de las técnicas de traducción pertenecientes a la estrategia de neutralización en los rasgos gramaticales	198
Figura 9 Comparativa del uso de las técnicas de traducción pertenecientes a la estrategia de preservación en los rasgos léxicos y gramaticales.....	199
Figura 10 Comparativa del uso de las técnicas de traducción pertenecientes a la estrategia de preservación en los rasgos léxicos	201

1. Introducción

1.1. Delimitación y justificación del área de investigación

Este trabajo tiene como objeto de análisis la traducción para doblaje del inglés afroamericano hablado por las mujeres al español de España. En concreto, nos hemos centrado en la traducción de esta variedad del inglés estadounidense en series estrenadas recientemente, porque no ha sido hasta estas últimas décadas cuando se ha empezado a utilizar en productos audiovisuales de manera más realista que en el pasado (Weldon, 2021), y específicamente en el de las mujeres al haber detectado que su estudio ha quedado sistemáticamente excluido (Morgan, 2015), por lo que pretendemos profundizar en el tema y darle visibilidad.

En los últimos años, la forma de ver televisión ha cambiado de manera radical. La aparición de plataformas de *streaming* como alternativa a la televisión tradicional ha propiciado el aumento del número de series producidas, sobre todo, en Estados Unidos (Ogbar, 2019) y, a la vez, ha surgido una mayor preocupación por contar historias de comunidades que habían sido marginadas en el pasado (Robbins y Leonard, 2021). Esta inquietud se puede explicar en parte por la aparición de nuevos movimientos sociales (tanto raciales como de género) que han producido cambios en la programación de la televisión (Chan, 2020; Keveney y Lawler, 2021), y también porque las pocas mujeres negras que llegaron a posiciones de poder dentro de la industria en décadas anteriores han promovido la inclusión de más compañeras afroamericanas en diferentes ámbitos, como pueden ser la producción, la dirección o la escritura de guiones (Anderson, 2023). Gracias a esta coyuntura, las mujeres negras tienen ahora más oportunidades de crear y dirigir sus propias historias, por lo que la imagen de la comunidad afroamericana en televisión se ha diversificado y ofrece muchos más matices que en el pasado, alejándose de los estereotipos que antes llenaban las pantallas (Anderson, 2023).

Uno de los rasgos que caracterizan a la población negra es el uso del inglés afroamericano (*AAE*, por sus siglas en inglés —*African American English*), un inglés diferente al estándar, con sus propias características que lo diferencian de manera significativa (Green, 2002). A pesar de que el *AAE* ha estado más o menos presente desde hace décadas tanto en el cine como en la televisión, no ha sido hasta hace pocos años cuando se ha empezado a utilizar de manera reivindicativa por parte de la comunidad afroamericana y

sin las connotaciones negativas que normalmente se les atribuían en el pasado a los personajes que la hablaban (Weldon, 2021).

En la actualidad, la universalización e inmediatez ligada a las plataformas de *streaming*, las cuales suelen estrenar sus series y películas al mismo tiempo en todo el mundo (Agulló García, 2020), ha propiciado que lleguen hasta España producciones que, quizás, hace unos años no se habrían exportado o se habrían importado con meses o incluso años de retraso (Ferrari, 2010). La conjunción de todas estas variables hace recomendable que el traductor de doblaje esté familiarizado, en la medida de lo posible, con las características del *AAE*, puesto que es muy probable que tenga en algún momento que enfrentarse a su traducción.

Para emprender este trabajo, ha sido necesario delimitar y estudiar las diferentes áreas de investigación que confluyen en él. Por un lado, hemos analizado fenómenos sociales que se han producido en las últimas décadas en Estados Unidos, relacionados tanto con las mujeres en general, como con la población afroamericana en particular, y que han influido en el panorama televisivo del país. Además, hemos realizado un estudio sobre el *AAE* y cómo ha evolucionado hasta la actualidad, analizando tanto sus características como algunas de sus variedades, entre las que se incluye el inglés de las mujeres afroamericanas. Por último, también hemos revisado los fundamentos de la traducción audiovisual (TAV) desde los aspectos más generales hasta otros más específicos de nuestro ámbito de análisis, como el doblaje de la variación lingüística y la traducción para doblaje del *AAE*.

Nuestra investigación se encuentra enmarcada dentro de los Estudios Descriptivos de la Traducción (EDT), ya que se trata de un trabajo que pretende describir las pautas que siguen los traductores para doblar esta variedad lingüística. De esta manera, nuestro estudio no pretende juzgar el trabajo de los profesionales, sino que intenta identificar patrones en la traducción para luego analizarlos y sugerir las causas detrás de ellos, es decir, tratar de comprender las cuestiones lingüísticas, políticas y sociales que han podido influir en la traducción.

1.2. Motivación personal

La decisión de estudiar este fenómeno en particular está alentada por diferentes motivaciones. Por una parte, la forma de trabajar de los profesionales de la TAV ha ido

evolucionando con recomendaciones o restricciones que no existían hace unas décadas. Anteriormente, se podía realizar un doblaje, por ejemplo, en el que se asimilase la lengua de una cultura a otra completamente diferente sin que el espectador lo juzgase inadecuado (como podía ser doblar el *AAE* con un acento cubano en su versión española), o domesticar en exceso (según los parámetros actuales) las referencias culturales presentes en la versión original para acercar el producto a la audiencia del país para el que se realizaba sin que produjese extrañeza. Sin embargo, hoy en día la realidad es que la globalización en la que estamos inmersos —gracias, en gran medida, a la inmediatez con la que se extiende la información por Internet—, ha producido un efecto de concienciación en la población, más informada de su lugar en el mundo y de las diferencias y semejanzas entre países. Por consiguiente, la forma de trabajar de los profesionales del doblaje ha evolucionado, con el fin de adaptarse a lo que el espectador actual demanda.

Por otra parte, no solo ha cambiado la manera de trabajar de los traductores, sino que el *AAE* se trata de manera diferente en versión original, siendo algo más natural y reivindicativo que en décadas anteriores (Weldon, 2021). Los mensajes que se transmiten a través de las tramas de series y películas nos conciencian de la existencia de ciertas realidades complejas a las que se enfrentan personas de otros países por su condición social. La manera de presentar personajes afroamericanos a lo largo de los años ha ido evolucionando, ahora muchas veces alejados de estereotipos que, aunque quizás no fuéramos conscientes de su existencia, quedaban grabados en nuestras mentes (Ross, 2019; Squire, 1994). Un espectador que visiona series de diferentes décadas con cierta atención puede detectar que las mujeres negras en pantalla han logrado existir más allá de los roles de madre, hija o criada, además de presentar características de personalidad grises: ni representan al escalón más bajo de la sociedad ni al más idealizado, simplemente existen, con sus virtudes y defectos. Una mayor presencia y variedad de personajes negros también permite que ninguno de ellos cargue con el peso de representar a una comunidad entera, lo que contribuye a ofrecer una imagen de heterogeneidad dentro de ella.

La búsqueda de un producto original alejado de tramas repetitivas con personajes que acaban siendo clones unos de otros, sin variedad y que tratan los mismos temas de manera casi monótona, nos llevó a explorar el panorama televisivo actual y hallar esta singular tendencia a mostrar la vida de mujeres negras jóvenes, las cuales han experimentado diferentes vivencias. Una de las razones por las que nos cautivó este fenómeno fue

percibir lo ricos que eran sus personajes, ya que cada uno ofrecía una visión de un sector de la población que apenas tenía presencia en pantalla. El uso del *AAE* fue, indudablemente, otro de sus principales atractivos, ya que contribuía a dar una imagen más realista y veraz de las situaciones.

Si unimos a todos estos alicientes el interés que nos despierta la industria del doblaje y su evolución, probablemente no resulte extraño nuestro empeño en analizar cómo se enfrentan los profesionales a la traducción de este tipo de series. Como usuaria, es decir, desde el punto de vista de una simple espectadora, nos surgían todo tipo de preguntas sobre esta variedad lingüística y su problemática para trasladarla al español. ¿Cómo resolvió estos diálogos el traductor? ¿Se transmite de forma clara que los personajes utilizan diferentes variedades de la misma lengua según las circunstancias de la escena? ¿Existe un interés por transmitir esta distinción de variedades mediante, quizás, nuevos procedimientos que han surgido debido a su mayor presencia en la actualidad? La posibilidad de estudiar un fenómeno reciente y proporcionar un punto de vista novedoso y relevante sobre la profesión nos hizo centrarnos en la variedad hablada por las mujeres negras, las cuales han quedado marginadas en el estudio del *AAE*, para intentar aportar así algo de luz sobre este tema.

1.3. Objetivos

El objetivo general de este trabajo de investigación es analizar cómo se trasladan, en los últimos años, al doblaje español (de España) las características específicas del *AAE*, en concreto, las presentes en el discurso de las mujeres negras, a través de un estudio descriptivo. Para ello, analizamos previamente cómo ha evolucionado la representación en pantalla de este sector de la población estadounidense, así como el *AAE* y la función que desempeña en la formación de dicha imagen. De esta manera, este objetivo general abarca, a su vez, una serie de objetivos específicos que podemos clasificar en dos grandes grupos, según si se relacionan con la revisión de antecedentes o con el estudio descriptivo en sí.

A través del análisis de nuestro corpus, compuesto por la primera temporada de la serie *Insecure*, este estudio compara la versión original de los diálogos de mujeres que hacen uso del *AAE* con el doblaje realizado para España. Siguiendo la metodología de los EDT, tratamos de averiguar cómo trabajan los profesionales de la traducción cuando se

enfrentan a ciertas características del texto origen (TO), en el que una variedad de la lengua estándar cobra especial protagonismo.

I. Revisión de antecedentes:

Objetivo específico 1: Determinar el alcance de la representación de la identidad afroamericana en los medios audiovisuales.

Objetivo específico 2: Caracterizar la evolución, los principales rasgos y los diferentes tipos del inglés afroamericano.

Objetivo específico 3: Explorar la investigación sobre la traducción para el doblaje de la variación lingüística, en particular desde la perspectiva de los Estudios Descriptivos de Traducción aplicados a la traducción audiovisual.

II. Estudio descriptivo:

Objetivo específico 4: Analizar los rasgos característicos del *AAE* utilizado por personajes femeninos presentes en el corpus seleccionado. Este objetivo se divide, a su vez, en los siguientes tres subobjetivos.

4.1. Detectar dichos rasgos.

4.2. Clasificarlos según su naturaleza (léxica, gramatical y fonológica).

4.3. Identificar qué clase de rasgos del *AAE* utilizado por personajes femeninos predomina en el corpus original.

Objetivo específico 5: Analizar la traducción del *AAE* utilizado por personajes femeninos presentes en el corpus seleccionado para el doblaje de España. De nuevo, se trata de un objetivo específico que se estructura en tres subobjetivos.

5.1. Describir las estrategias de traducción utilizadas.

5.1.1. Determinar qué clases de rasgos del *AAE* utilizado por personajes femeninos se preservan en mayor medida en el corpus traducido.

5.2. Describir las técnicas de traducción empleadas.

Con este último objetivo, pretendemos, en primer lugar, detectar si ha existido un esfuerzo por trasladar al español las características específicas de la lengua y, en segundo lugar, identificar posibles patrones que pudieran ayudar a identificar y comprender el método de trabajo de los traductores.

1.4. Hipótesis de trabajo

El *AAE* se diferencia de otras variedades del inglés de Estados Unidos porque las particularidades de su origen son especiales: es la única que se originó debido al esclavismo y a las circunstancias a las que estaban sometidas las personas afroamericanas en ese período (Baugh, 2000). Por lo tanto, su aparición y evolución es inseparable de la historia del lugar donde se originó y contiene información intrínseca sobre las personas que lo utilizan. Así, la traducción del *AAE* presenta unas características y problemas inherentes al hecho de que su uso está vinculado a unas condiciones que se han dado en la sociedad del país origen y que difícilmente se reproducen en el país en el que se va a emitir el producto doblado.

Teniendo en cuenta las complicaciones intrínsecas del doblaje de la variación lingüística en general (Chaume Varela, 2012; Díaz Cintas y Remael, 2007), así como las conclusiones de estudios centrados en el doblaje del *AAE* (Naranjo Sánchez, 2015; Navarro Andúgar y Meseguer Cutillas, 2015), la parte práctica de este trabajo se sustenta sobre las siguientes hipótesis de trabajo relacionadas con los objetivos específicos 4 y 5, es decir, los correspondientes al estudio descriptivo:

- Objetivo específico 4:

Hipótesis de trabajo 1: Los rasgos específicos del *AAE* menos prevalentes en el corpus original serán los gramaticales debido a la estigmatización que sufren, mientras que los fonológicos y los léxicos serán más frecuentes.

- Objetivo específico 5:

Hipótesis de trabajo 2: La estrategia de traducción predominante será la neutralización, es decir, muchos de los rasgos específicos presentes en el texto origen se perderán en la versión doblada, debido, principalmente, a la ausencia de una lengua equivalente en la cultura meta.

Hipótesis de trabajo 3: La forma de acometer la traducción de los rasgos del *AAE* será diferente dependiendo de su nivel lingüístico, ya que resulta más fácil conseguir trasladar al idioma meta unas características que otras; así, serán los rasgos léxicos del *AAE* utilizado por personajes femeninos los que se preservarán en mayor medida en el corpus traducido ya que, en principio, es menos complicado encontrar un equivalente de un término que de una construcción gramatical o un rasgo fonológico.

Hipótesis de trabajo 4: En el caso de las técnicas, en el nivel léxico predominarán las asociadas a la preservación, mientras que en los niveles gramaticales y fonológicos predominarán las asociadas a la neutralización.

1.5. Estructura de la tesis

La tesis se organiza en siete grandes capítulos tras la introducción. El primer capítulo teórico, el número dos, se centra en el fenómeno social que se ha manifestado en Estados Unidos en relación con la comunidad afroamericana. Desde los inicios de su historia en este país, esta comunidad ha ido desarrollando una identidad propia, un proceso en el que la televisión ha tenido un gran impacto. A lo largo de este capítulo analizamos la influencia de los medios de comunicación en la población estadounidense y cómo la historia de las personas afroamericanas en pantalla ha ido evolucionando, tanto en el cine como en la televisión, hasta llegar a la actualidad. Para cerrar este capítulo y con la intención de esbozar un esquema sobre el panorama actual, dedicamos un apartado exclusivamente a la representación de las mujeres afroamericanas en las series de televisión desde 2011 hasta la actualidad, al tiempo que ofreceremos una visión de conjunto de la presencia de minorías en series de televisión estadounidenses.

El capítulo tres se fundamenta en el *AAE*; así, tras introducir el concepto de variación lingüística, estudiamos el origen, la evolución y los rasgos específicos de este dialecto, clasificados según la categoría a la que pertenecen: fonología, léxico, gramática y prosodia. Asimismo, debido a que el *AAE* no se usa de manera uniforme dentro de la totalidad de la comunidad afroamericana, abordaremos dos variedades que comienzan a cobrar importancia en los estudios de años recientes, como el inglés afroamericano de la clase media y el inglés hablado por las mujeres afroamericanas.

El capítulo cuatro se centra en la traducción audiovisual. Comenzamos haciendo una breve reseña histórica de este tipo de traducción, exponemos las modalidades existentes y comentamos el estado de la cuestión de la investigación sobre este campo en general. A continuación, profundizamos en la modalidad que nos ocupa, que es el doblaje. Dentro de este subapartado, estudiamos su evolución, cómo se realiza, los estándares de calidad a los que está sometido, así como las especificidades del lenguaje utilizado en él. Tras presentar una panorámica sobre la investigación del doblaje, ahondamos en las aportaciones desde los estudios descriptivos de la traducción y, más específicamente, en la traducción para doblaje de la variación lingüística, con el fin de contextualizar los

trabajos recientes que abordan el fenómeno concreto objeto de esta tesis tanto en la TAV como en el doblaje del *AAE*.

El capítulo cinco expone la metodología que hemos seguido para nuestro trabajo, y abarca desde la selección del corpus y su descripción hasta la pormenorización del proceso de trabajo y la creación del modelo de ficha utilizado para nuestro análisis. El capítulo seis muestra los resultados, clasificados según su tipología: cuantitativos y cualitativos, con tablas y figuras que presentan tanto datos estadísticos como el funcionamiento de casos concretos respectivamente. Estos resultados se presentan de forma ordenada: primero, analizamos los datos cuantitativos de la versión original, y, a continuación, procedemos de la misma manera con los datos de la versión doblada, esta vez, analizándolos según las estrategias y las técnicas de traducción utilizadas. En cuanto al análisis cualitativo, mostramos la información organizada según los parámetros analizados (léxicos, gramaticales o casos especiales) y las estrategias y técnicas empleadas en su traducción.

En el capítulo siete, contextualizamos los datos recabados y realizamos una comparativa entre nuestros resultados y los de otros estudios centrados en la traducción del *AAE* para la TAV. A través del análisis de similitudes y diferencias, comentamos los posibles motivos detrás de ellas. Por último, el capítulo ocho se centra en las conclusiones de nuestro estudio.

2. La identidad afroamericana y su representación en los medios audiovisuales

2.1. Desarrollo de la identidad racial

Es un hecho constatado que los medios de comunicación influyen en nuestra percepción de la realidad, ya que refuerzan nuestras concepciones y opiniones sobre prácticamente cualquier idea (Ellithorpe y Bleakley, 2016; Sullivan y Platenburg, 2017). La teoría del cultivo en la que George Gerbner y Larry Gross trabajaron en la década de los setenta postula que la televisión, al ocupar un papel central en la cultura estadounidense, influye más que cualquier otro tipo de medio de comunicación y que contribuye a moldear las creencias y actitudes de las personas, y no a modificarlas: las personas que no han tenido experiencias de primera mano con las realidades que aparecen en pantalla son más susceptibles de ser influenciadas porque su única información sobre dicha realidad proviene de la televisión (Weaver Jr., 2016). En un país como Estados Unidos, en el que el racismo sigue siendo uno de los problemas más importantes de la sociedad, es esencial entender la relación que se ha ido creando a lo largo de los años entre la comunidad afroamericana y el contenido mostrado en las pantallas, ya sean de televisión o de cine.

La identidad racial se podría definir como la sensación de pertenecer a un grupo en particular; en el caso de las personas negras que residen en Estados Unidos, a la comunidad afroamericana. La identidad negra (*black identity*) está supeditada a un estatus socioeconómico y a un contexto circunstancial, y depende de muchos factores (entre los que se encuentran la interacción interracial, la clase social o la edad), pero lo que parece claro es que los medios de comunicación tienen un impacto importante en su desarrollo (Sullivan y Platenburg, 2017). Se ha señalado en varios estudios (Ellithorpe *et al.*, 2019; Monroe, 2015) que las personas negras prefieren ciertos programas de televisión diferentes a los que prefieren las blancas; sin embargo, no sería correcto separar los grupos de manera tan simple (blancos y negros), puesto que, dentro de un mismo grupo racial, las preferencias varían según muchos factores. La identidad racial no es monolítica sino multidimensional, y uno de los principales aspectos que se debe tener en cuenta es el nivel de identificación en que se encuentre cada persona: las personas negras con mayor conciencia racial buscan contenido con imágenes positivas del colectivo afroamericano y evitan, en la medida de lo posible, aquel que posea mensajes negativos que no fomenten la cultura negra (Ellithorpe *et al.*, 2019; Monroe, 2015).

Diversas investigaciones (Ellithorpe y Bleakley, 2016; Sullivan y Platenburg, 2017) que analizan precisamente cómo influye la cantidad de contenido afroamericano consumido en el desarrollo de la identidad negra llegan a similares conclusiones: cuanto más información sobre el colectivo se visualice, más afectada se ve la centralidad racial del público, es decir, más proclive es este a ver el mundo desde una perspectiva racial. La televisión se ha convertido en un medio por el cual miembros de diferentes grupos sociales, culturales y étnicos aprenden sobre otras personas e incluso sobre sí mismos, y ejerce una gran influencia sobre las personas jóvenes negras que están creando sus propias identidades y, por lo tanto, son vulnerables aún a los mensajes emitidos (Monroe, 2015; Sullivan y Platenburg, 2017). Así, Stroman (1986) señala que, tras analizar cómo se sentía un grupo de niños afroamericanos al ver a un personaje negro en la televisión, estos respondían positivamente y se sentían contentos por ver una persona parecida a ellos, por lo que parece evidente la necesidad de no solo aumentar la representación en pantalla de grupos minoritarios, sino mejorar la calidad de esta y no limitarse a presentar una única visión monolítica de los colectivos.

El aumento de la visibilidad en pantalla de personas de color que aceptan y abrazan su herencia multicultural ha dado pie a que los espectadores sientan el mismo orgullo por la suya, lo que conlleva una mejora de la autoestima (Sullivan y Platenburg, 2017). Por ejemplo, Ellithorpe *et al.* (2019) relatan de manera anecdótica cómo se produjo un cambio drástico en la carrera de Beyoncé con la presentación de su *single* «Formation» (que ponía en relieve la cultura negra) en 2016: la audiencia blanca pareció darse cuenta ese año de que Beyoncé era negra y podía crear música que no estuviera dirigida a ellos, mientras que la audiencia afroamericana celebraba su historia y sus raíces. Esta anécdota sirve para destacar que hay contenido creado específicamente por y para personas negras que, con el impacto cultural suficiente –como en el caso de Beyoncé–, puede contribuir a que parte de la población blanca se replantee su posición en la sociedad y cambie su idea «incolora» (*color blind*) del país, ya que todavía hay personas que no son conscientes de que el color de su piel implica tener ciertos privilegios en detrimento de otros colectivos.

2.2. Estereotipos raciales

Los inicios del cine y la televisión estuvieron controlados por personas blancas, por lo que la industria siempre ha estado marcada por las narrativas creadas por un colectivo que no tuvo entre sus prioridades dar voz a las personas negras (Kulaszewicz, 2015). Al

no poder controlar en sus inicios su imagen hacia el mundo, la comunidad afroamericana tuvo que lidiar con estereotipos ficticios que se perpetuaron durante muchos años sin que evolucionaran apenas (Punyanunt-Carter, 2008), que aún hoy en día siguen vigentes en cierta manera y que ejercen un papel importante en el comportamiento de la sociedad hacia las personas negras (Green, 1998). Estos estereotipos raciales se construyen a partir de características que se creen comunes a todas las personas integrantes de una comunidad y son normalmente negativas (Green, 1998).

Pese a que en la actualidad la representación de comunidades minoritarias en Hollywood está en continuo aumento, aunque de manera irregular (Ellithorpe *et al.*, 2019), hasta hace poco las imágenes creadas tenían poca calidad y seguían reafirmando estereotipos negativos que construían una percepción falsa de las personas afroamericanas (Punyanunt-Carter, 2008). Es importante señalar que esto no afecta solo a la manera en la que las personas blancas perciben a las negras, sino que la propia comunidad afroamericana sufre por ello, puesto que estas representaciones negativas dañan su autoestima al internalizar estereotipos desfavorables (Green, 1998; Kulaszewicz, 2015).

Lemons (1977) insistía en que los estereotipos negros estaban tan arraigados en la cultura americana que pocas personas se daban cuenta realmente de que degradaban a las personas negras, por lo que, para ser conscientes de la vigencia de los estereotipos, creados hace décadas, y ser capaces de identificarlos cuando aparecen en pantalla, es necesario conocer su historia. Green (1998) realiza una lista en la que detalla las características de siete de los estereotipos negativos, tres masculinos y cuatro femeninos: Sambo, Jim Crow y el Salvaje (*the Savage*), y Mammy, Tía Jemimah (*Aunt Jemimah*), Sapphire y Jezebel. A partir de su texto, expondremos a continuación un resumen de cada uno de ellos.

a) Sambo: es el estereotipo más antiguo de todos, que se desarrolló durante la época esclavista con el objetivo de justificarla. Sambo es la representación de un esclavo feliz, gordo, sonriente y con ojos grandes encantado de trabajar para su amo y que necesita a una persona superior que dirija su vida.

b) Jim Crow: este estereotipo se creó en el mundo del teatro. Actores blancos se pintaban la cara de color negro con bocas exageradamente grandes (*blackface*) e interpretaban el papel de Jim Crow, un juglar cómico. Creado por T.D. Rice, este se inspiró en un hombre negro mayor, tullido y desharrapado que vio bailando en la calle. Esta caricatura se

convirtió en la imagen más conocida del hombre negro en el norte y el oeste del país, puesto que en esas zonas escaseaban los contactos con personas afroamericanas, y llegó a formar parte de la primera película sonora de la que se tiene constancia, *El cantante de jazz* (Alan Crosland, 1927).

c) El Salvaje: con el estreno de *The Birth of a Nation* (D. W. Griffith, 1915) apareció un nuevo estereotipo de hombre negro. La película mostraba cómo el Ku Klux Klan «amansaba» a los afroamericanos mediante linchamientos, al tiempo que mostraba a estos hombres como inferiores, salvajes y agresivos. Esta idea penetró profundamente en la sociedad y se usó también para justificar el esclavismo, al considerar a los afroamericanos poco más que animales.

d) Mammy: el estereotipo de mujer grande, con piel muy oscura y dientes blancos y brillantes que vivía para servir a sus amos (y cuidar de los hijos de estos) ha quedado grabado para siempre en nuestras mentes debido al personaje interpretado por Hattie McDaniel en *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939). Su temperamento y su apariencia más bien masculina (antítesis de los estándares de belleza europeos) la hizo inocua y nada sexual a ojos de los estadounidenses, quienes no se veían amenazados por ella y la consideraban parte de la «familia americana».

e) Tía Jemimah: este estereotipo es una evolución de la imagen de Mammy. La única diferencia entre las dos es que la Tía Jemimah solo se encargaba de cocinar. Este personaje también estuvo muy presente en las mentes estadounidenses, en parte debido a la creación de una línea de coleccionables con todo tipo de objetos para la cocina (cucharas, saleros, espátulas...). El nombre surgió en 1889 de la mente de Chris Rutt, que promocionó su producto para cocinar tortitas bajo el nombre de «*Aunt Jemimah*», y la cara de Nancy Green (la modelo que representaba la marca) se hizo inmensamente popular tanto entre la población blanca como entre la negra.

f) Sapphire: consolidado gracias al programa cómico *Amos 'n' Andy* desde 1926 hasta los años cincuenta (primero en la radio, más tarde en la televisión, con más de 4.000 episodios en total), este estereotipo mostraba a Sapphire como una mujer negra mandona que se peleaba de forma verbal con su marido, emasculándolo una y otra vez con sus palabras.

g) Jezebel: este estereotipo representa a la mujer prostituta y muestra el lado más sexual de las mujeres afroamericanas. Es la típica «chica mala» hipersexualizada que se usaba

como excusa para abusar y violar a mujeres afroamericanas «porque ellas se lo buscaban». Las Jezebelle se diferencian físicamente de las anteriores en que eran delgadas, de piel más clara (normalmente mulatas) y con pelo largo y liso.

Aunque se pueden considerar estos siete estereotipos como los principales, a lo largo de los años se han desarrollado algunos más (Green, 1998; Monroe, 2015; Punyanunt-Carter, 2008; Weaver Jr., 2016). En el caso de los hombres negros, el estereotipo del Salvaje (también llamado Mandingo) ha evolucionado en la actualidad hacia la imagen de los gánsteres o matones (*thugs*). La así llamada guerra contra las drogas del presidente Richard Nixon en los años setenta, que atacaba de forma desproporcionada a la comunidad afroamericana y que se utilizó con el objetivo de disgregarla, dio paso a dos nuevos estereotipos íntimamente ligados: el traficante de drogas y el drogadicto. También se pueden identificar otros estereotipos como el Negro Mágico (*Magical Negro*), un personaje secundario que solo aparece en la película para ayudar a un protagonista blanco; el rapero o bailarín, que atribuye la habilidad de rapear o bailar a todos los afroamericanos; y el atleta, por el cual se asignan habilidades deportivas especiales a los hombres negros (Weaver Jr., 2016).

En el caso de las mujeres negras, hubo un intento por rebatir los estereotipos negativos (Monroe, 2015). Así apareció el de la Mujer Negra (*Black Lady*), que representaba la idea de una mujer negra de clase media, que trabajaba duro, terminaba los estudios y tenía mucho éxito en su vida profesional, una imagen que trataba de oponerse principalmente a la noción de que las mujeres negras eran promiscuas. Sin embargo, pronto emergió otro estereotipo también negativo, principalmente presente en los *realities* (como en la figura de la concursante Omarosa Manigault en *The Apprentice*, de 2004, programa liderado por Donald Trump): la Mujer Negra Enfadada (*Angry Black Woman*), una mujer inestable, vengativa y agresiva de la que nadie se fía (Monroe, 2015).

Además de estos estereotipos raciales claros y sin mucha variación, que siguen estando presentes hoy en día de manera más sutil en las imágenes del hombre afroamericano violento y en la mujer afroamericana dominante y holgazana (Green, 1998), la población afroamericana también ha sido representada de forma más general en trabajos manuales y de clase obrera (como limpiadores, sirvientes, trabajadores de correos, cocineros), en trabajos del mundo del espectáculo (como músicos y artistas), o como personas corruptas (Punyanunt-Carter, 2008). Aunque los estereotipos negativos son ciertamente los más

dañinos, otros en teoría más positivos, como las imágenes del afroamericano atleta o músico, no lo son tanto porque limitan la diversidad de representaciones positivas en las pantallas, restringiendo así la visión de la comunidad en su conjunto (Green, 1998).

No podemos olvidarnos tampoco de que el uso del idioma en sí también ha traído consigo problemas, puesto que el uso del *AAE* se ha considerado a lo largo de la historia un indicio de falta de inteligencia en lugar de aceptarlo como la variedad lingüística que es (Weaver Jr., 2016). A causa de ello, la comunidad afroamericana ha sufrido un estigma: se ha demostrado que muchas personas evitan el uso del *AAE* en situaciones formales en favor del uso del inglés estándar. La televisión también ha tenido algo que ver en este comportamiento, puesto que, en las raras ocasiones en las que una persona negra interpretaba un personaje con éxito (ya fuera académico, político, social o económico), dicho personaje utilizaba el inglés estándar, fortaleciendo la idea de que el *AAE* estaba ligado a personajes de inferior condición (Doss y Gross, 1992). Esta idea aún no está del todo erradicada, todavía en los años noventa el *AAE* se usaba con una finalidad cómica, y era raro escucharlo fuera de comedias de situación, dramas y documentales centrados en zonas marginales (Squire, 1994).

2.3. Historia de la representación de la comunidad afroamericana en los medios audiovisuales

La representación se podría definir como la manera en la que los medios de comunicación retratan a grupos, comunidades, experiencias, ideas o temas desde una perspectiva en particular (Beach, 2016, citado en Weaver Jr., 2016). Ya en la antigüedad, tanto Platón como Aristóteles creían que la habilidad de crear representaciones era una característica propia de los humanos, por lo que no es un término exclusivo de la época actual. La representación puede acarrear repercusiones negativas que se pueden englobar en dos tipos: falsa representación, cuando se retrata algo de manera incorrecta, o infrarrepresentación, cuando ciertos grupos o comunidades no aparecen retratados en suficiente cantidad (Weaver Jr., 2016). En los últimos años, gracias a que poco a poco las minorías van encontrando su sitio como productores, guionistas o directores, teniendo así la oportunidad de contar en primera persona su propia historia y celebrar su cultura, aparecen historias que intentan combatir el problema de las representaciones falsas o inexistentes (Ross, 2019). Sin embargo, ha sido un camino largo hasta llegar a la

actualidad, y la comunidad afroamericana ha tenido que luchar (y lo sigue haciendo) por cada pequeño avance conseguido al respecto.

2.3.1. Cine

Las primeras imágenes grabadas en cámara de personas negras no tienen contenido racista *per se* (difícilmente se considera racista actualmente el clip *A Morning Bath* de Thomas Edison, filmado en 1896, donde se puede ver a una mujer negra bañar a su bebé); sin embargo, Urwand (2018) analiza cómo durante los primeros veinte años del siglo XX el cine transformó la imagen que las personas blancas poseían de las negras, llegando a su punto álgido con *El nacimiento de una nación* en 1915. El director de esta película, D. W. Griffith, tiene especial importancia en el mundo del cine, puesto que, al centrarse en contar historias y no filmar escenas sueltas e inconexas, consiguió cambiar el lenguaje del cine para siempre. Para desgracia de la sociedad, Griffith fue el responsable de introducir el racismo en la industria cinematográfica al decidir presentar a las personas negras como una serie de estereotipos violentos o graciosos, lo que contribuyó a incitar actos de violencia contra los afroamericanos. Por culpa de su visión, el cine llegó incluso a convertirse en una herramienta clave de reclutamiento para el Ku Klux Klan. Para interpretar a los personajes negros de sus películas, Griffith recurrió a actores blancos caracterizados como negros (*blackface*), lo que provocó que la comunidad afroamericana perdiera su hueco en la industria (Urwand, 2018).

Cuando en los años veinte comenzaron a popularizarse las películas sonoras, muchos actores de vodevil se trasladaron desde las tablas del teatro al cine. Los actores afroamericanos interpretaban los papeles disponibles para ellos, en la mayoría de las ocasiones, marcados por los estereotipos raciales. La primera estrella de cine afroamericana fue Stepin Fetchit, actor que siempre interpretaba personajes vagos, lentos y con dificultad para expresarse, y, aunque su carrera terminó en los años treinta debido a las críticas recibidas por parte de grupos que luchaban por los derechos civiles, no se puede borrar la importancia que tuvo Fetchit y las oportunidades que abrió en la industria para la comunidad negra (Oxford African American Studies Center, s.f.).

En 1939, Hattie McDaniel fue la primera persona negra en ganar un Óscar. Lo consiguió por la conocidísima *Lo que el viento se llevó*, y su interpretación fue aplaudida y criticada a partes iguales por la audiencia negra, pero su físico y el racismo imperante hacía imposible que McDaniel pudiera llegar a interpretar algún personaje que no representara

el estereotipo de Mammy (Wanzo, 2006). La Asociación Nacional para el Progreso de las Personas de Color (NAACP, por sus siglas en inglés) luchó en los años treinta y cuarenta en contra de las representaciones negativas de la población afroamericana tanto en el cine como en la radio, motivo por el cual tuvo encontronazos con varios actores negros por opinar que eran una decepción para su raza, entre ellos, McDaniel (Oxford African American Studies Center, s.f.). Puesto que la actriz era consciente de que no podía cambiar de la noche a la mañana el *statu quo* de Hollywood, combatió el racismo a menor escala en las películas en las que actuaba (por ejemplo, exigió que se eliminara la palabra «nigger» del guion de *Lo que el viento se llevó*), y su frase «Prefiero interpretar a una sirvienta y ganar 700 dólares a la semana que ser una sirvienta por 7 dólares» pone de manifiesto la importancia de hacer un hueco en el cine para la comunidad afroamericana (Wanzo, 2006).

Mientras que ya en los años veinte se pudo considerar a Fetchit como una estrella de cine, no fue hasta los años cincuenta cuando una mujer negra consiguió un estatus similar. Dorothy Dandridge apareció en películas como *Campeones de ébano* (Phil Brown, Will Jason, 1951) o *Porgy y Bess* (Otto Preminger, 1959) con gran éxito, pero su belleza tuvo consecuencias negativas en su carrera: era demasiado guapa para no ser la protagonista, pero al ser una mujer de color, no podía acceder a los papeles en los que actuaría al lado de un hombre blanco al no estar bien vistas las parejas interraciales en la época, por lo que el número de producciones en las que podía participar se reducía mucho. Pese a todo, Dandridge fue la primera persona negra en conseguir una nominación a los Óscar por un papel protagonista por *Carmen Jones* (Otto Preminger, 1954) (Oxford African American Studies Center, s.f.).

La primera persona negra en ganar un Óscar por un papel protagonista fue finalmente Sidney Poitier, quien se llevó el premio en 1963 por *Los lirios del valle* (Ralph Nelson, 1963). Aunque Poitier se convirtió en la década de los sesenta en una estrella por derecho propio (prácticamente era el único hombre negro que podía acceder a papeles protagonistas en la época), incluso después de ganar el premio de la Academia no lo tuvo fácil. En 1967, un año clave para el actor, se estrenaron tres películas de gran éxito protagonizadas por él en el espacio de seis meses: *Rebelión en las aulas* (James Clavell, 1967), estrenada en junio; *En el calor de la noche* (Norman Jewison, 1967), estrenada en agosto; y *Adivina quién viene esta noche* (Stanley Kramer, 1967), estrenada en diciembre. Sin embargo, y aunque tanto *Adivina quién viene esta noche* como *En el calor de la noche*

recibieron nominaciones a los Óscar a mejor película, director y guion, así como nominaciones para cinco de los actores de dichas películas, Poitier no vio su trabajo reconocido por la Academia aquel año. El actor sufrió las consecuencias de elegir alejarse de los estereotipos negativos y protagonizar personajes «buenos»: fue criticado por encarnar siempre a un hombre negro perfecto, el que hacía que las personas blancas se sintieran bien, lo que a su vez provocó que los votantes (en su mayoría blancos) de los Óscar no quisieran reconocer su interpretación por considerarla demasiado inverosímil (Hibberd, 2018).

En el campo de la dirección, no fue hasta 1969 cuando Gordon Parks, se convirtió en la primera persona afroamericana en dirigir una película de Hollywood con *The Learning Tree* para Warner Brothers. Hasta entonces, directores negros como Oscar Micheaux y Spencer Williams realizaban cintas independientes con temas raciales que tenían repartos enteramente afroamericanos y estaban destinadas al público negro (Erigha, 2017). Posteriormente, en los años setenta, aparecieron nuevas oportunidades dentro de Hollywood gracias al auge del *black power* (poder negro), movimiento que luchaba por los derechos de la comunidad afroamericana. Sin embargo, pese a que pudiera parecer un avance, la realidad es que lo que surgió fue un género que explotaba a actores y actrices negros y que más tarde pasaría a llamarse *blaxploitation*. Las películas que se rodaron en esta época cambiaron la imagen estereotipada sumisa y pasiva de la población afroamericana y se reemplazó por una en la que se hipersexualizó a la mujer y se redujo a la comunidad a una imagen de criminalidad y guetos en los que imperaba el tráfico de drogas. Lo cierto es que hubo diversidad de opiniones dentro de la población negra: mientras que los activistas del nacionalismo negro criticaban el género por degradar a las personas afroamericanas, los que participaron en la producción de este tipo de películas defendían que había abierto muchas puertas (Iborra Mallent, 2018). Los largometrajes de este género lograron atraer a millones de personas negras a los cines, abriendo un nuevo mercado y ampliando las oportunidades laborales para muchas personas afroamericanas, pero tuvieron efectos negativos a la larga en la psicología de la comunidad negra (Washington y Berlowitz, 1981), por lo que es difícil posicionarse hoy en día en uno u otro lado del debate.

En la década de los ochenta, la ideología que prevalecía en el país estuvo fuertemente influida por el gobierno de Ronald Reagan (presidente desde 1981 hasta 1989), quien consideraba que Estados Unidos estaba ya en una era posracial. El término «posracial»

fue creado en 1971 por un grupo de políticos y académicos que escribieron un artículo para *The New York Times* titulado *Compact Set Up for "Post-Racial" South*. En él, definían la nueva era como una época en la que las relaciones raciales ya no eran una preocupación principal de la sociedad, y se consideraba que la lucha por los derechos civiles pertenecía al pasado y ya no era necesaria (McFarland, 2019). La era del *black power* llegaba a su fin, lo que implicó un retroceso en Hollywood, que se volvió a centrar en producir películas con protagonistas blancos. Sin embargo, y a pesar de que la presencia afroamericana en pantalla descendía, los años ochenta tuvieron como referente la figura de Eddie Murphy, un actor que cambiaría el futuro de la comedia afroamericana (Longo, 2016). Gracias, en parte, a sus actuaciones en el programa de entretenimiento y comedia *Saturday Night Live*, en el que colaboró desde 1980 hasta 1984 antes de dar el salto al cine, Murphy se convertiría en una estrella por derecho propio en una época en la que se relegaba a los actores afroamericanos, una vez más, a interpretar personajes de menor entidad (McFarland, 2019). El éxito que tendría Murphy durante esta década estuvo precedido por la exitosa carrera de Richard Pryor a finales de los setenta. Pryor se convirtió en el actor negro mejor valorado de esos años, gracias principalmente al éxito de *El expreso de Chicago* (Arthur Hiller, 1976), una *buddy film* (película de amigos) protagonizada por Gene Wilder y el propio Pryor, aunque en un papel bastante menor que el de su compañero (Longo, 2016).

En *Límite: 48 horas* (Walter Hill, 1982), Murphy interpreta a un timador que tendrá que ayudar a un policía blanco, interpretado por Nick Nolte, a capturar a unos criminales. La película está llena de comentarios racistas por parte del personaje de Nolte, a los que el personaje de Murphy responde con otros insultos, pero sin llegar a enfadarse realmente. Esta forma de racismo es muy típica de la era Reagan, en la que los chistes racistas son aceptables y constituyen una mera forma de hacer humor. Murphy lograría alejarse de este tipo de papeles dos años después, cuando por fin sería el protagonista en *Superdetective en Hollywood* (Martin Brest, 1984) (Longo, 2016). Esta película cosechó tanto éxito que se acabaron realizando tres secuelas más: *Superdetective en Hollywood II* (Tony Scott, 1987), *Superdetective en Hollywood III* (John Landis, 1994) y *Superdetective en Hollywood: Axel F.* (Mark Molloy, 2024). Esta última, estrenada 30 años después de la tercera parte, se lanzó directamente en Netflix y fue la película más vista en la plataforma en la semana de su estreno, con una audiencia de 41 millones de personas (Mitovich, 2024), de forma que Murphy y el productor Jerry Bruckheimer ya

planean desarrollar una quinta (Malkin, 2024). En 1984, Murphy contaba ya con una filmografía tanto cinematográfica como televisiva que lo convirtió en una joven estrella, lo que le permitía tener mayor control en la industria que otros afroamericanos hasta la fecha. Sin embargo, el sistema le impedía poder interpretar al protagonista de una comedia romántica, e incluso era difícil que no fuera el único afroamericano de importancia en las películas que protagonizaba, con un reparto principalmente blanco (Longo, 2016), aunque, paradójicamente, el estatus de Murphy le permitía producir por otro lado largometrajes con reparto casi enteramente afroamericano (McFarland, 2019). No fue hasta 1988 que rompió finalmente ambas barreras al protagonizar *El príncipe de Zamunda* (John Landis, 1988), película donde su personaje trata de ganarse el amor de una mujer y donde explora también las diferencias de clases entre personas afroamericanas, permitiendo que el reparto fuera mayormente negro. Esta cinta se convirtió en un hito que generaría una serie de comedias producidas bajo la supervisión de profesionales afroamericanos. En la misma línea, incluso Murphy llegó a dirigir una película en 1989, *Noches de Harlem*, que abriría nuevas posibilidades a los directores afroamericanos (Longo, 2016)

Las nominaciones a los Óscar de actores afroamericanos en la década de los ochenta fueron escasas, y Louis Gossett Jr. fue el único que se llevó la estatuilla, en concreto, en la categoría de mejor actor de reparto en 1982 por *Oficial y caballero* (IMDb, s. f.). Pese a que *El color púrpura* (Steven Spielberg, 1985) atrajo a muchas personas a los cines y logró once nominaciones a los premios de la Academia, ninguna de las tres actrices nominadas (Whoopi Goldberg, Margaret Avery y Oprah Winfrey, las tres afroamericanas) se llevó a casa la codiciada estatuilla (Bobo, 1991; IMDb, s. f.). Aunque no recogiera ningún premio Óscar, el éxito de la película fue prueba que había gente interesada en ver una historia ambientada en el siglo XX con reparto negro. Un año después, en 1986, Spike Lee estrenaría *Nola Darling*, cuyo éxito también demostraría que una película sobre personas afroamericanas producida y distribuida sin el apoyo de ningún gran estudio podía tener público. Entre 1986 y 1990 se estrenaría al menos una película al año dirigida por un realizador afroamericano que recaudaría entre dos veces y media y tres veces lo que había costado producirla: *Nola Darling* (Spike Lee, 1986), *Un chiflado en Hollywood* (Robert Townsend, 1987), *Aulas turbulentas* (Spike Lee, 1988), *Voy a por ti* (Keenen Ivory Wayans, 1988), *Haz lo que debas* (Spike Lee, 1989), *Escuela de rebeldes* (John G. Avildsen, 1989), *Noches de Harlem* (Eddie Murphy, 1989), y *House*

Party (Reginald Hudlin, 1990). A pesar de que el número de películas dirigidas y producidas por afroamericanos aumentó en esta década, seguían teniendo un presupuesto limitado y las campañas de distribución y publicidad eran insuficientes, por lo que no llegaban a todo el público deseable (Bobo, 1991).

La primera mitad de la década de los noventa estuvo marcada socialmente por las tensiones raciales que se produjeron debido a varios acontecimientos, tales como la agresión a Rodney King en 1991 por parte de varios agentes de policía, los cuales finalmente quedaron exonerados de todos los cargos, y las posteriores protestas que suscitó este hecho (Ehrmann, 2009; Munby, 2007). También el juicio del jugador de fútbol americano O. J. Simpson, celebrado y televisado en 1995, por el asesinato de su exesposa Nicole Brown y Ronald Goldman, un amigo de Nicole, contribuyó a aumentar la inestabilidad social, ya que durante el proceso, el cual acabó con un veredicto de no culpabilidad, la reacción de la población negra y la blanca del país fue diametralmente opuesta (Blake, 2024; Gregory, 2024). Este efecto fue exacerbado en cierta medida por la estrategia que siguieron los abogados de la defensa de Simpson, ya que se centraron en sugerir que la detención del acusado había sido llevada a cabo por policías racistas que trataban de incriminarlo, por lo que el jurado, compuesto mayoritariamente por personas negras, asimiló la carga racial presente en el caso y acabó absolviendo al deportista (Blake, 2024; Gregory, 2024). En medio de este clima social tan inestable surgió una nueva y breve corriente cinematográfica afroamericana, con largometrajes como *Straight Out of Brooklyn* (Matty Rich, 1991), *Los chicos del barrio* (John Singleton, 1991), *New Jack City* (Mario Van Peebles, 1991), *Juice* (Ernest R. Dickerson, 1992) e *Infierno en Los Ángeles* (Albert Hughes y Allen Hughes, 1993). Las cintas enmarcadas en esta corriente se conocerían como películas sobre el «barrio» (*hood films*) y se centraban en la vida en los vecindarios marginales afroamericanos, ofreciendo una imagen más realista de la situación en estos lugares. Aunque tuvieron bastante éxito, si se tiene en cuenta que su presupuesto era bajo y recaudaban más de lo que había costado producirlas, el mensaje que ofrecían estas cintas sobre las comunidades negras urbanas era bastante negativo y estereotipado y, aparte de que fomentaban el enfrentamiento entre directores afroamericanos, también provocaban que las personas blancas culpabilizaran a las negras de sus problemas, por lo que volvía a tomar fuerza el discurso racista de los conservadores (Munby, 2007).

A inicios de los noventa, los Óscar parecían diversificarse poco a poco. Denzel Washington ganó el premio a mejor actor de reparto en 1990 por *Tiempos de Gloria* (Edward Zwick, 1989); Whoopi Goldberg se lo llevó en 1991 en la categoría de mejor actriz de reparto por *Ghost* (Jerry Zucker, 1990), la segunda afroamericana en ganar en esta categoría, 52 años después de que lo hiciera Hattie McDaniel; y John Singleton se convirtió en el primer afroamericano nominado en la categoría de mejor director en 1992 por *Los chicos del barrio* (John Singleton, 1991) (IMDb, s. f.). Pero lo cierto es que Hollywood seguía sin avanzar lo suficiente en temas de diversidad. Prueba de ello es el hecho de que, aún en 1993, cuando Gregory Allen Howard preparaba una película sobre la sufragista y abolicionista afroamericana Harriet Tubman producida por Disney, uno de los jefes del estudio propuso a la actriz blanca Julia Roberts para interpretarla, alegando que nadie se iba a dar cuenta del cambio. La cinta sobre Tubman no se estrenaría hasta 2019, 26 años después del inicio de su gestación, y el propio Allen Howard afirma que *Harriet* (Kasi Lemmons, 2019) pudo llevarse finalmente a cabo por los precedentes que marcaron *12 años de esclavitud* (Steve McQueen, 2013) y *Black Panther* (Ryan Coogler, 2018) (Focus Features, 2019).

El cine afroamericano de inicios del milenio está marcado por dos personas completamente opuestas: Will Smith y Tyler Perry. Aunque ambos han entrado en la lista de *Forbes* de las diez personas que más dinero han ganado en Hollywood, sus carreras y sus logros son muy diferentes: mientras que Smith protagonizó grandes producciones y fue el primero en conseguir recaudar más de cien millones de dólares en ocho películas estrenadas de forma consecutiva, Perry se centró en realizar películas independientes y se convirtió en el primer afroamericano en ser dueño de un estudio cinematográfico en 2008. La dualidad de la identidad afroamericana se refleja perfectamente en estos dos artistas: por un lado, la figura de Smith, quien participa en películas con un reparto multiétnico y que apenas tocan temas raciales, cuyos espectadores proceden de cualquier parte y cultura, representaría la idea de posracialidad que emergió en los años setenta; por otro lado, la figura de Perry, que realiza cintas en las que la raza es un tema central en la historia (orientadas a un público mayormente afroamericano), continúa representando la segregación *de facto* que existe en la sociedad estadounidense actual. Pese al contraste en la forma de trabajar de ambas estrellas, ambos han contribuido a que sus empresas (Overbrook Entertainment, la productora de Smith junto a su mánager James Lassiter; y Tyler Perry Studios, el estudio del que es dueño Perry) cuenten con un mayor número de

personas afroamericanas entre sus trabajadores si se comparan con otras compañías (Quinn, 2013).

El nuevo milenio comenzó con un hito en la ceremonia de los Óscar de 2002: fue la primera vez que dos actores afroamericanos se llevaban los premios a mejor actor y actriz principal al mismo tiempo: Denzel Washington, premiado por *Training Day* (Antoine Fuqua, 2001) y Halle Berry, por *Monster's Ball* (Marc Forster, 2001). Fue un hecho histórico que no se repetiría puesto que, hasta la fecha, Berry sigue siendo la única mujer negra en llevarse el Óscar en dicha categoría; situación por la que la actriz se ha lamentado casi veinte años después, tras pensar que su hazaña abriría puertas a más mujeres afroamericanas (IMDb, s. f.; Setoodeh, 2020). En 2005, Jamie Foxx se llevaría el Óscar en la categoría a mejor actor por interpretar a Ray Charles en *Ray* (Taylor Hackford, 2004), mientras que Forest Whitaker lo ganó en 2007 por su papel en *El último rey de Escocia* (Kevin Macdonald, 2006). Tuvieron que pasar 15 años para que otro afroamericano ganara en esta categoría: Will Smith se llevó la estatuilla en 2022 por interpretar a Richard Williams, padre de las tenistas Serena y Venus Williams en la película *El método Williams* (Reinaldo Marcus Green, 2021). En la categoría de mejor actor de reparto solo tres actores afroamericanos se han llevado a casa una estatuilla en el nuevo milenio: Morgan Freeman ganaría el premio por *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004) en 2005; Mahershala Ali se convirtió en el primer afroamericano en ganar el Óscar dos veces en una misma categoría por sus papeles en *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) en 2017 y en *Green Book* (Peter Farrelly, 2018) en 2019; y en 2021, Daniel Kaluuya se llevaría también esta estatuilla por su interpretación de Fred Hampton en *Judas y el mesías negro* (Shaka King, 2021). Sin embargo, en la categoría de mejor actriz de reparto los premios han sido más abundantes en lo que llevamos de siglo: Jennifer Hudson (por *Dreamgirls* [Bill Condon, 2006] en 2007), Mo'Nique (por *Precious* [Lee Daniels, 2009] en 2010), Octavia Spencer (por *Criadas y señoras* [Tate Taylor, 2011] en 2012), Lupita Nyong'o (por *12 años de esclavitud* [Steve McQueen, 2013] en 2014), Viola Davis (por *Fences* [Denzel Washington, 2016] en 2017), Regina King (por *El blues de Beale Street* [Barry Jenkins, 2018] en 2019), Ariana DeBose (por *West Side Story* [Steven Spielberg, 2021] en 2022) y Da'Vine Joy Randolph (por *Los que se quedan* [Alexander Payne, 2023] en 2024) (IMDb, s. f.).

En general, y salvo algunas excepciones en categorías de mezcla de sonido, banda sonora y canción, ninguna persona afroamericana ganó un Óscar en categorías que no fueran de

actuación hasta los años dos mil, e incluso las nominaciones se hicieron esperar. El primer Óscar (y único hasta la fecha) para una persona negra en la categoría de mejor guion original fue para Jordan Peele en 2018 por *Déjame Salir* (Jordan Peele, 2017), mientras que en la categoría de mejor guion adaptado el primero fue para Geoffrey Fletcher por *Precious* (Lee Daniels, 2009) en 2010. Hasta 2014 ninguna cinta con productores afroamericanos había ganado el premio a mejor película, cuando lo consiguió Steve McQueen (compartido con otros) por *12 años de esclavitud* (Steve McQueen, 2013), hecho que solo se repetiría una vez más, en 2017, con *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016). El único Óscar (y nominación) en la categoría de mejor diseño de producción para una persona afroamericana recayó en Hannah Beachler por *Black Panther* (Ryan Coogler, 2018) en 2019, mientras que Ruth E. Carter fue la primera persona afroamericana en ganar uno a mejor diseño de vestuario por la misma película el mismo año, repitiendo la hazaña en 2023 por su secuela, *Black Panther: Wakanda Forever* (Ryan Coogler, 2022). En 2019, Peter Ramsey (conjuntamente con otros) ganó el Óscar a mejor película de animación por *Spider-Man: un nuevo universo* (Bob Persichetti, Peter Ramsey y Rodney Rothman, 2018), mientras que el primer afroamericano en ganar un Óscar a mejor corto de animación fue Kobe Bryant en 2018 por *Dear Basketball* (Glen Keane, 2017). A día de hoy, ninguna persona afroamericana ha ganado en categorías tan importantes como mejor director, mejor fotografía y mejor edición, y las nominaciones han sido escasas (IMDb, s. f.).

Aunque el panorama cinematográfico de los últimos años parece haber cambiado, algunas de las películas con temas afroamericanos del nuevo milenio se presentan problemáticas por diversos motivos. Uno de esos temas que más se ha reflejado en pantalla grande ha sido el período esclavista, el cual ha estado representado de manera imprecisa desde los inicios del cine, ya fuera por estar contadas desde una perspectiva supremacista, como *El nacimiento de una nación* (D. W. Griffith, 1915) y *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), inherentemente racista, o por estar contada desde una perspectiva negra, como *Mandingo* (Richard Fleischer, 1975) y *Drum* (Steve Carter, 1976), en las que los esclavistas blancos eran poco más que una figura opresora unidimensional. Más recientemente, algunas de esas cintas solo tienen el esclavismo como un mero contexto histórico, como *Django desencadenado* (Quentin Tarantino, 2012), sin centrarse en el sistema en sí; y otras perpetúan la noción de que solo los hombres blancos son los artífices de los cambios sociales, como *Amistad* (Steven Spielberg, 1997) y *Lincoln* (Steven

Spielberg, 2012). Ni siquiera *12 años de esclavitud* (Steve McQueen, 2013), mucho más realista en el tratamiento de la historia, está exenta de limitaciones: algunas propias del medio (el principal objetivo del cine, al fin y al cabo, es el entretenimiento) y otras ligadas a la inflexibilidad de una distribuidora de gran envergadura y a la de productores blancos que evitaron dar un carácter demasiado político al filme, como sí podría ocurrir en películas independientes (Cobb, 2014).

Por otra parte, es importante reflexionar sobre el hecho de que aún en el siglo XXI las únicas mujeres afroamericanas nominadas a los Óscar para la gala el año 2012 fueron Octavia Spencer (quien se llevó a casa la estatuilla) y Viola Davis, que interpretaban a dos criadas en el largometraje *Criadas y señoras* (Tate Taylor, 2011), en esencia, el mismo personaje que le hizo ganar a Hattie McDaniel un Óscar 72 años antes. *Criadas y señoras* fue una cinta que recibió numerosas nominaciones y premios, pero también una de las películas que más críticas suscitó en años posteriores a su estreno. La propia Davis lamentaría años más tarde su participación en ella, no porque fuera una experiencia desagradable ni por el personaje que interpretaba en sí, sino porque la historia tenía como protagonistas a mujeres blancas y no se centraba en lo que sentían las mujeres afroamericanas que tenían que criar a los hijos de las familias blancas; mujeres, por otra parte, muy presentes en la vida personal de Davis en las figuras de su madre y su abuela (Desta, 2018). Al mismo tiempo que películas como *Criadas y señoras* se centran en protagonistas blancos que luchan por los derechos civiles, en otras, como *Selma* (Ava DuVernay, 2014), la narrativa se presenta desde una perspectiva afroamericana, pero deja de lado a las mujeres que participaron en la lucha y se vuelca en los hombres, en este caso, en Martin Luther King Jr. (Lott, 2017).

Aunque durante el nuevo milenio el porcentaje de directores afroamericanos se triplicó en Hollywood en comparación con los años ochenta (en los años dos mil constituían entre un 6 y un 8 %, mientras que veinte años antes solo conformaban entre un 2 y un 3 %) e incluso había mujeres afroamericanas entre ellos, sigue existiendo una barrera que no se ha derribado del todo: los realizadores negros siguen sin tener acceso total a los grandes estudios y los presupuestos que manejan las producciones de gran calibre (Erigha, 2017). Es indiscutible que el género que cuenta con más dinero a la hora de realizar películas es el de la ciencia ficción, un género en el que los directores negros no tienen apenas representación. Mientras que realizadores y actores afroamericanos van conquistando poco a poco otros géneros como películas de terror, sobre mujeres negras, sobre personas

negras de clase media, sobre el «barrio» e incluso comedias románticas, aún no han logrado establecerse en las altas esferas de la ciencia ficción, en parte porque las cintas de este género están ambientadas siempre en una era posracial (si hay personajes negros en estos largometrajes, su identidad racial no tiene peso en la trama), y en parte porque las historias de ciencia ficción suelen ser un vehículo para propagar una fantasía masculina blanca en la que el patriarcado blanco no tiene oposición de ningún tipo: ni de raza, ni de clase, ni de género. Solo ha habido algunas excepciones: delante de las cámaras, Will Smith ha protagonizado varias películas del género –siempre en un contexto posracial– como las de la saga *Men in Black* dirigidas por Barry Sonnenfeld entre 1997 y 2012, *Yo, robot* (Alex Proyas, 2004), *Soy leyenda* (Francis Lawrence, 2007), *Hancock* (Peter Berg, 2008) y *After Earth* (M. Night Shyamalan, 2013); esto ha sido posible gracias a su estatus de estrella y al hecho de tener una productora propia que lo respaldaba. Detrás de las cámaras han existido también algunas excepciones como Paul Hunter, quien dirigió *El monje* en 2003; Tim Story, quien se encargó de *Los 4 fantásticos* en 2005 y *Los 4 fantásticos y Silver Surfer* en 2007; Olatunde Osunsanmi, quien dirigió *La cuarta fase* en 2009; y los hermanos Hughes, quienes estuvieron detrás de *El libro de Eli* en 2010 (Erigha, 2016).

En este nuevo milenio, una época tan marcada por la existencia de numerosas sagas cinematográficas como *Harry Potter*, *El señor de los Anillos*, *Star Wars*, *Batman* o *Superman*, la que se puede considerar como la franquicia más taquillera e importante de los últimos años, el Universo Cinematográfico de Marvel (UCM), no contó con un realizador afroamericano, hasta 2018 para dirigir *Black Panther* (Ryan Coogler, 2018), después de que se hubiesen estrenado ya 17 películas de la franquicia. *Black Panther* se convertiría en la cuarta cinta más taquillera del UCM en términos de recaudación mundial con 1.347 millones de dólares (solo superada por las cuatro cintas de *Los vengadores*), y la segunda en la taquilla de Estados Unidos, recaudando solo en el país más de 700 millones de dólares (Bean, 2020; Erigha, 2016).

El panorama cinematográfico va abriendo sus puertas a nuevos talentos afroamericanos, pero el avance no es tan rápido como se pudiera desear. Solo el tiempo dirá si éxitos en taquilla como el de *Black Panther* (Ryan Coogler, 2018) o producciones tan galardonadas como *12 años de esclavitud* (Steve McQueen, 2013) se convertirán en una tendencia o serán solo una anécdota temporal como el Óscar de Halle Berry en 2002. Lo que parece claro es que cuanta mayor diversidad exista en los puestos de mando, mayores

oportunidades se generarán en Hollywood para las personas afroamericanas, situación que podría permitir que la industria diversificara sus perspectivas y narrativas tan ancladas en el pasado (Erigha, 2017).

2.3.2. Televisión

La historia de la representación en la televisión es bastante parecida a la de la industria cinematográfica, con actores blancos en la mayor parte de los papeles principales, y contadas excepciones que fueron abriendo el campo para los actores negros. Es importante señalar que, mientras en los años cincuenta aparecieron series como *Beulah* (1950–1953), *The Amos 'n Andy Show* (1951–1953) y *The Nat "King" Cole Show* (1956–1957), con personajes afroamericanos en papeles principales, en los años sesenta apenas hubo representación afroamericana importante en la televisión. No fue hasta finales de la década, concretamente en 1968, cuando se emitió *Julia* (1968–1971), la que sería la primera serie con una protagonista negra que ejercía un trabajo profesional: la actriz Diahann Carroll daba vida a Julia, una enfermera viuda que tenía que lidiar con los problemas de ser una mujer negra en un mundo blanco. Pese a que fue un hito en la historia de la televisión, la serie acabaría cancelada tras tres temporadas en antena, probablemente porque el racismo se tocaba de manera «humorística» y demasiado simplista, con lo que no atraía ni a espectadores negros ni a blancos (Oxford African American Studies Center, s.f.).

Un poco antes de que se estrenara *Julia*, en 1966, se estrenaría en NBC *Star Trek* (1966–1969). En ella aparecía la teniente Uhura, interpretada por la actriz afroamericana Nichelle Nichols, y con el tiempo se convertiría probablemente en el personaje más importante de la historia de la franquicia, si nos centramos en los cambios reales que se dieron gracias a su participación en la serie. Gene Roddenberry, creador de la serie, quería que la tripulación de la nave fuera lo más diversa posible, como reflejo de lo que él pensaba que sería el futuro, por lo que creó el personaje de Uhura específicamente para Nichols, con la que ya había trabajado antes. *Star Trek* nació en el punto álgido del movimiento por los derechos civiles, por lo que la presencia de Uhura tuvo gran importancia en la población afroamericana de la época. Cuando Nichols quiso dejar la serie tras la primera temporada porque su personaje estaba bastante limitado (apenas tenía importancia en las tramas) y la actriz quería emprender una carrera musical en los teatros, Martin Luther King Jr. la convenció de que no abandonara la serie: su personaje era

demasiado importante para la comunidad y mostraba que la integración racial era posible (Weitekamp, 2013).

Las primeras nominaciones a los Emmy (los premios de la Academia de Artes y Ciencias de la Televisión, equiparables a los Óscar del cine) para la comunidad negra recaerían en Harry Belafonte y Sammy Davis, Jr., ambos nominados en 1956 a mejor actuación (*specialty act*), si bien el primero también recibió otra nominación a mejor cantante masculino ese año. Pero Belafonte tendría que esperar hasta 1960 para convertirse en la primera persona negra en recibir un premio Emmy: lo ganó en la categoría de mejor actuación en un programa de variedades o musical por el especial *Tonight with Belafonte* (King, 2020b; Television Academy, s.f.). En 1962, Ethel Waters recibiría una nominación a mejor actriz invitada por su papel en *Route 66* (1960–1964), convirtiéndose así en la primera persona afroamericana en ser nominada en una categoría de actuación (Television Academy, s.f.). Pasarían varios años hasta 1966, cuando Bill Cosby se convertiría el primer afroamericano en recibir un Emmy en una categoría de actuación (mejor actor principal en una serie dramática) por su papel en *Yo soy espía* (1965–1968); Cosby recibiría el premio tres años consecutivos por dicha serie (1966, 1967 y 1968). Solo otros cuatro afroamericanos han recibido la estatuilla en esta categoría: James Earl Jones en 1991, Andre Braugher en 1998, Sterling K. Brown en 2017 y Billy Porter en 2019, este último, el primer actor afroamericano abiertamente gay en conseguirlo. En 1969, Bill Cosby recibiría otro Emmy por *The Bill Cosby Special* al mejor programa de variedades o musical. También Diahann Carroll sería nominada en 1969 por su papel principal en *Julia*, convirtiéndose así en la primera persona afroamericana en recibir una nominación por un papel principal en una serie de comedia (King, 2020b; Television Academy, s.f.).

El año 1970 estuvo marcado también por varios hitos en la ceremonia de los premios Emmy. Cosby volvió a estar nominado a mejor actor principal, pero esta vez por una serie de comedia, *The Bill Cosby Show* (1969–1971), serie que también recibiría nominaciones a mejor serie de comedia y mejor serie revelación. Junto a Cosby, Lloyd Haynes también fue nominado ese año a mejor actor principal en una serie de comedia por *Room 222* (1969–1974). Además, fue el año en que Gail Fisher se convirtió en la primera actriz afroamericana en ganar un premio Emmy. Se lo llevó por su papel en *Mannix* (1967–1975) en la categoría de mejor actriz de reparto en una serie dramática, nominación que se repetiría en los siguientes tres años (1971, 1972 y 1973). Pese a que Fisher marcó un

antes y un después en los premios para la comunidad afroamericana, su carrera no despegó más allá de *Mannix* y, cuando la serie finalizó en 1975, desapareció poco a poco del mundo de la actuación en papeles menores sin ninguna repercusión, en parte por problemas en su vida personal (King, 2020b; Television Academy, s.f.). En 1974, Cicely Tyson fue la segunda mujer afroamericana en llevarse otro premio de la Academia, al ganar la estatuilla a la mejor actriz principal en una miniserie o película de televisión por su papel en *The Autobiography of Miss Jane Pittman* (John Korty, 1974), junto con otro Emmy especial a actriz del año, ambos en 1974.

En esta década el número de personajes afroamericanos presentes en las series aumentó en respuesta al movimiento por los derechos civiles de los años sesenta: mientras que entre 1955 y 1964 el porcentaje era del 0,5 %, entre 1967 y 1975 aumentó hasta el 7 % (Baynes, 2002). Aun así, las series estaban sujetas al control de ejecutivos blancos, por lo que, pese a que la comunidad negra tenía más oportunidades laborales, la representación seguía siendo limitada o estereotipada. Algunas de las series estrenadas durante este periodo con un elenco principalmente negro fueron *Good Times* (1974–1979), *That's My Mama* (1974–1975), *Los Jefferson* (1975–1985) y *What's Happening!!* (1976–1979). A pesar de que *Good Times* había sido creada por dos hombres negros, Eric Monte y Michael Evans, quienes querían centrarse en temas serios como la clase social, la raza y la violencia hacia la comunidad negra, finalmente, por decisión de uno de sus directores, la serie terminó por limitarse a hacer gracia a costa de uno de los personajes sin profundizar en ninguna cuestión social. *Los Jefferson*, emitida entre 1975 y 1985, fue la primera serie en presentar a una familia negra de empresarios de clase media alta y una de sus actrices, Isabel Sanford, haría historia al ser la primera afroamericana en ganar el Emmy a mejor actriz principal de comedia en 1981. En total, recibió siete nominaciones a los Emmy en esta categoría por su papel en *Los Jefferson* durante siete años ininterrumpidamente, desde 1979 hasta 1985 (Cheers, 2020; Television Academy, s.f.). La segunda mujer afroamericana en ganar un Emmy en esta misma categoría sería Quinta Brunson en la gala de 2024, 43 años después. Otro actor negro que haría historia en los años setenta y ochenta sería Robert Guillaume, quien se llevaría dos premios Emmy: uno a mejor actor de reparto en una serie de comedia por *Soap* (1977–1981) en 1979 y otro a mejor actor protagonista de comedia por *Benson* (1979–1986) en 1985. Fue el primer afroamericano en llevarse el premio en ambas categorías, el único hasta la fecha en el caso de actor de reparto, mientras que tendrían que pasar 32 años hasta que Donald Glover

se llevase el segundo en la categoría de actor protagonista de comedia por la serie *Atlanta* (2016–2022) en 2017 (King, 2020b; Television Academy, s.f.).

A finales de la década de los setenta, la cadena ABC estrenó la miniserie *Raíces* (1977), basada en la novela del mismo título de Alex Haley, publicada un año antes con gran éxito de ventas. Compuesta de ocho episodios y centrada en la historia de Kunta Kinte (interpretado por LeVar Burton), un joven gambiano al que raptan y venden como esclavo en Estados Unidos en el siglo XVIII, casi un 85 % de la población estadounidense vio al menos algún capítulo de *Raíces*, y el episodio final atrajo a cien millones de espectadores. El impacto cultural de la miniserie fue inmenso y presentó una visión del esclavismo muy diferente a la de *Lo que el viento se llevó*, que era la imagen generalizada que poseía la población estadounidense hasta la fecha. *Raíces* obtuvo 37 nominaciones a los premios Emmy y ganó nueve de ellos (uno fue a parar a Louis Gossett Jr., primer actor negro en ganar en la categoría de mejor actor protagonista de una miniserie o película; y otro a Olivia Cole, primera actriz afroamericana en ser nominada y ganar el premio a mejor actriz de reparto de una miniserie o película), así como un Globo de Oro y múltiples galardones más, lo que dio pie a una serie secuela titulada *Raíces: Las siguientes generaciones* (1979) que también cosechó gran éxito (King, 2020b; Wheat, 2016). Más recientemente, en 2016, el canal History produjo una nueva versión de la historia en cuatro episodios, la cual recibió buenas críticas también (Schilling, 2016).

La televisión de los años ochenta tuvo como protagonista a *La hora de Bill Cosby* (*The Cosby Show*). Pese a la semejanza de sus títulos en versión original (*The Bill Cosby Show* vs. *The Cosby Show*), no hay que confundir ambas series. *La hora de Bill Cosby* estuvo en antena desde 1984 hasta 1992, y se convirtió en un gran éxito para la cadena NBC. Protagonizada por una familia afroamericana de clase media alta, no se libró de recibir críticas por apenas tratar temas raciales y por presentar a una familia idealizada y poco realista, pero fue la primera (y, hasta la fecha, la única) serie centrada en una familia afroamericana que se llevó el Emmy a mejor serie de comedia (King, 2020b; Oxford African American Studies Center, s.f.). *La hora de Bill Cosby* fue la primera serie con protagonistas negros en la que tanto la madre como el padre trabajaban de manera profesional (él era ginecólogo; ella, abogada) y, pese a que no ahondó en las cuestiones raciales, sí que tuvo un papel revolucionario en la televisión al hacerlo en cuestiones de género porque redefinió la imagen de la madre de familia afroamericana (Cheers, 2020). Sin embargo, el hecho de que la familia Huxtable de *La hora de Bill Cosby* fuera

prácticamente perfecta también acabó teniendo consecuencias negativas: algunos espectadores blancos acabaron por creer que si un afroamericano no tenía éxito en la vida real (es decir, su vida no se parecía a la de los Huxtable), la culpa era suya y no del racismo imperante en la sociedad estadounidense (Nama, 2003).

En la década de los ochenta llegó por fin también la primera nominación para una actriz negra en un papel protagonista de una serie de drama: Debbie Allen fue nominada cuatro veces consecutivas (desde 1982 hasta 1985) por su papel en *Fama* (1982–1987). Aunque no ganó el Emmy por su actuación (ninguna mujer afroamericana ganaría este premio hasta que lo hizo Viola Davis en 2015 por *Cómo defender a un asesino* [2014–2020]), sí que ganaría dos veces el Emmy a la mejor coreografía por *Fama* (en 1982 y 1983) y una más en 1991 por la coreografía del programa especial *Motown 30: What's Goin' on!* (Don Mischer, 1990). Allen es la mujer afroamericana con más nominaciones a los Emmy (21 en total) y también la que más estatuillas se ha llevado, seis en total, tres de las cuales las recibió en la gala de 2021 (Rashad, 2021; Television Academy, s.f.). Pese a que en 1981 Marla Gibbs fue la primera actriz afroamericana en ser nominada a un Emmy a la mejor actriz de reparto en una serie de comedia por *Los Jefferson* (reconocimiento que también obtendría los cuatro siguientes años), no fue hasta 1987 cuando Jackée Harry se convirtió en la primera actriz negra en ganar uno por 227 (1985–1990) (Griffin, 2017; Television Academy, s.f.). Tuvieron que pasar 37 años para que otra actriz afroamericana se llevara esta estatuilla: en enero de 2024, Ayo Edebiri ganó en esta categoría por su interpretación en la serie *The Bear* (2022–presente) (Television Academy, s.f.).

Gracias al éxito cosechado por *La hora de Bill Cosby*, a finales de los años ochenta y principios de los noventa se producirían numerosas comedias de situación exitosas con repartos negros (Nama, 2003), como *Un mundo diferente* (1987–1993), *Cosas de casa* (1989–1998) o *El príncipe de Bel-Air* (1990–1996). Durante los primeros años de la década de los noventa, las comedias de situación se convirtieron en un vehículo para gestionar tanto el multiculturalismo emergente de la época como su rechazo por ciertos sectores de la población, y las series con reparto negro, tales como *La hora de Bill Cosby* o *El príncipe de Bel-Air*, se centraron en representar a familias ricas «acceptables» que pudiesen alcanzar el famoso sueño americano. Es importante recordar que durante el período en que se emitieron estas series se volvió a hacer bastante popular la noción de la posracialidad, en la que se rechaza que las diferencias vividas por los individuos de la sociedad se deban a su color de piel; un ideal en el que encajan perfectamente este tipo

de series con protagonistas ricos que «se han hecho a sí mismos» por sus propios medios y en los que la raza no ha jugado ningún papel ni a favor ni en contra (Ehrmann, 2009).

Durante los últimos años de la década se consolidó la tendencia a la separación entre comedias con repartos enteramente blancos, como *Seinfeld* (1989–1998), *Frasier* (1993–2004), *Friends* (1994–2004), o *Will y Grace* (1998–2006, *revival* 2017–2020); y repartos enteramente negros, como *Living Single* (1993–1998), *Martin* (1992–1997), *Cosas de hermanas* (1994–1999) o *Moesha* (1996–2001). Esta tendencia no solo afectaría a la relegación de los personajes negros a un tipo de serie orientada únicamente a los espectadores afroamericanos, sino que tendría un efecto en las ceremonias de premios, directamente ligado al hecho de que los votantes de los principales galardones han sido tradicionalmente blancos en su mayoría. Mientras que *Friends* acumuló hasta 62 nominaciones a los Emmy, *Seinfeld* llegó hasta las 68, *Will y Grace* alcanzó las 88 tras su vuelta en 2017 y *Frasier* cosechó la friolera de 108 nominaciones, las comedias con reparto negro estuvieron prácticamente ausentes durante muchos años en la entrega de los premios Emmy, puesto que, en las categorías de mejor actor y actriz de comedia, tanto de reparto como principal, no se produjo ninguna nominación a actores o actrices afroamericanos entre los años 1989 y 2006 (Cobb, 2018; Television Academy, s.f.).

Es curioso que, mientras esta situación se desarrollaba en el panorama de las *sitcoms*, se produjera paralelamente otro de los hitos afroamericanos importantes de la televisión de finales de la década de los ochenta y en adelante: el ascenso de Oprah Winfrey. Winfrey marcó un antes y un después en la televisión al convertirse en la primera mujer afroamericana en presentar un programa de entrevistas a nivel nacional (Squire, 1994). *The Oprah Winfrey Show* comenzó a emitirse en 1986, apenas un año después de que Winfrey participara en la película *El color púrpura* (Steven Spielberg, 1985) y por la que había recibido una nominación al Óscar a mejor actriz de reparto (IMDb, s. f.). El programa de Winfrey se convirtió en un éxito imparable e imposible de negar: todos los días laborables se reunían veinte millones de personas delante del televisor, datos que continuaron en aumento hasta su programa final, 25 años después, en 2011 (Lofton y Weber, 2012; Squire, 1994). Tenía por objetivo entretener, informar y hablar sobre temas difíciles, pero se centró principalmente en empoderar a las mujeres. Aunque Winfrey decía que su programa iba más allá de la raza, se centraba mucho más a menudo que otros programas similares en las personas afroamericanas, en especial las mujeres negras, aunque sin tocar demasiado temas de clase o sexualidad, al menos en sus inicios. Winfrey

recibió críticas por presentar de forma negativa a los hombres negros y por dar espacio en su programa a organizaciones racistas, así como por no ser lo «suficientemente negra», síntoma del *tokenismo*¹ de la época (se daba por supuesto que una persona representara a una comunidad entera), reforzando la idea de que dicha comunidad ocupa un lugar secundario en la sociedad (Squire, 1994). Oprah se convirtió con el tiempo en un emblema de la economía global neoliberal, un sistema que depende de la privatización, la iniciativa personal y el emprendimiento de libre mercado, y ella misma lanzó su propio canal de televisión llamado OWN (Oprah Winfrey Network) en enero de 2011, en el que se emiten documentales, series, docuseries y programas de consejos, de cambios de imagen o con entrevistas a famosos (Lofton y Weber, 2012).

El número de personajes afroamericanos en la televisión entre la década de los ochenta y principios del nuevo milenio fue variando con el paso de los años. En los últimos años de la década de los noventa la tendencia a crear series de comedia con repartos afroamericanos –parte de la razón por la que el porcentaje total de personajes negros había aumentado– decayó de manera importante. Mientras que a finales de los años ochenta comprendían un 21,6 % (entre 1987 y 1989), a principios de los noventa eran un 16,8 % (entre 1991 y 1993), en los años siguientes bajó de forma drástica a un 9,6 %, para recuperarse posteriormente y establecerse entre un 10 y un 14 % (Tukachinsky *et al.*, 2015). En verano de 1999, y a la vista de la poca representación que había en las series que se emitirían en la temporada 1999–2000, un grupo de organizaciones que abogaban por la diversidad en pantalla se unió a la NAACP para pedir a las principales cadenas de televisión que produjeran más contenido con diversidad racial y estas comenzaron a añadir más gente de color (no solo afroamericana) a los elencos de las series. A pesar de que gracias a esta iniciativa se aumentó el número de personas negras en las producciones, la calidad de la representación no mejoró demasiado. Los personajes aparecían simbólicamente y pocos participaban en la narrativa, convirtiéndose en meras figuras de fondo para añadir realismo a los espacios (ya fuera un hospital o una comisaría de policía) y que confirmaban, en cierta manera, que el lugar de las personas negras en la sociedad era marginal. Su presencia en pantalla era breve e incluso sin diálogo, y es posible que fuera una consecuencia directa de la falta de guionistas, propietarios de canales y ejecutivos afroamericanos (Nama, 2003).

¹ Para una explicación más extensa sobre el término «*tokenismo*», véase el apartado 6.2.3.1.1.4.

La primera década del nuevo milenio tuvo como protagonista tardía la emisión de *The Wire* (2002–2008) en HBO. Aunque obtuvo buenas críticas durante los años en los que estuvo en antena, las audiencias nunca fueron muy altas e incluso descendieron con los años, a diferencia de otras series que emitía la cadena por las mismas fechas como *Los Soprano* (1999–2007). No fue hasta años más tarde, tras haber finalizado su emisión, cuando se convirtió en la aclamada serie que es hoy en día. Muchas personas intentan aún hoy explicar la falta de premios Emmy, puesto que mientras que *Los Soprano* estuvo siempre presente en estos galardones, acumulando más de cien nominaciones, *The Wire* solo obtuvo dos en sus cinco temporadas (IMDb, s. f.; Sodano, 2015). El propio creador de la serie, David Simon, sugirió que la raza del reparto (afroamericano prácticamente en su totalidad) podría haber sido una de las razones por las que los votantes de los Emmy no se molestaban en seguir la serie al no estar acostumbrados a ver tantas personas negras en pantalla. Aunque no fue una serie centrada en los aspectos raciales de la comunidad afroamericana, *The Wire* ha tenido mucho impacto posteriormente en el panorama televisivo y de ella salieron actores tan importantes hoy como Idris Elba, Wendell Pierce, Michael Kenneth Williams o Lance Reddick (Sodano, 2015).

El panorama juvenil de principios del nuevo milenio estuvo marcado por las producciones de Disney Channel. Series como *Lizzie McGuire* (2001–2004), *Hotel dulce hotel: Las aventuras de Zack y Cody* (2005–2008) y *Hannah Montana* (2006–2011) fueron tremendamente populares entre los adolescentes. Entre todas estas series en las que el reparto era predominantemente blanco, Disney produjo *Raven* (2003–2007), la primera serie del canal protagonizada por una joven afroamericana: la actriz Raven-Symoné Christina Pearman, quien ya había participado en series como *La hora de Bill Cosby* desde 1989 hasta 1992 (IMDb, s. f.). *Raven* era una de las pocas series juveniles existentes en estos años que contaba con un reparto negro en su mayoría, y la actriz se convertiría en la primera estrella afroamericana de Disney (Bell, 2015). Pearman sin duda sentaría un precedente para que años más tarde, en 2015, Zendaya protagonizase en el mismo canal *K.C. Agente especial* (2015–2018) iniciando su camino hacia un imparable éxito, que la llevó a ganar dos Emmy a mejor actriz en una serie de drama (uno en 2020 y otro en 2022) por su papel en *Euphoria* (2019–presente), la segunda afroamericana en ganarlo tras Viola Davis y la mujer más joven en conseguirlo en esta categoría (IMDb, s. f.; Saad y Medrano, 2020).

Mientras que en la primera década del nuevo milenio las series con reparto afroamericano no eran nada comunes, exceptuando algunas como *Girlfriends* (2000–2008) en la cadena ya desaparecida UPN, *The Wire* (2002–2008) en HBO, o *Lincoln Heights* (2007–2009) en la cadena ABC, en la segunda década se produjo un cambio propiciado en parte por el movimiento social *Black Lives Matter* (BLM), que fue forjado en las redes sociales (sobre todo en la red social Twitter, actualmente llamada X) en 2013 por Alicia Garza, Patrisse Cullors y Opal Tometi. Ese año, momento en el que se hizo pública la exoneración de George Zimmerman por el asesinato del joven afroamericano Trayvon Martin en 2012, se produjeron cientos de protestas en las calles de todo el país. Durante el nuevo siglo, varias mujeres afroamericanas han creado otros movimientos activistas en el país, entre los que destacan *#MeToo*, creado en 2006 por la afroamericana Tarana Burke (y popularizada a nivel global en 2017 por la actriz blanca Alyssa Milano), en contra del acoso sexual, *#YouOkSis*, liderado por Feminista Jones en 2014 para combatir el acoso callejero, o *#SayHerName*, una campaña de 2014 dedicada a las mujeres negras que fallecieron mientras se encontraban bajo custodia policial (Morgan, 2021).

De manera similar a lo que ocurrió en los años sesenta y setenta, muchas de las series producidas en esta década se han convertido en parte del movimiento cultural negro, en el que se resaltan la cultura y la historia afroamericanas. En la temporada 2017–2018, había numerosas series con reparto mayoritariamente negro que llegaron a emitirse, al menos, durante dos temporadas: *Being Mary Jane* (2013–2019), *The Haves and Have Nots* (2013–2021), *Power* (2014–2020), *Empire* (2015–2020), *Atlanta* (2016–2022), *Greenleaf* (2016–2020), *Insecure* (2016–2021), *Luke Cage* (2016–2018), *Queen Sugar* (2016–2022), *Queridos blancos* (2017–2021), *Underground* (2016–2017), *Tales* (2017–presente), *The Quad* (2017–2018), *Nola Darling* (2017–2019), *Black Lightning* (2018–2021) y *The Chi* (2018–presente). Muchas de estas series han presentado tramas en las que la violencia policial contra los afroamericanos está presente, reflejo de una era en la que las agresiones contra la comunidad negra continúan sin que se tomen medidas efectivas para erradicarlas (IMDb, s. f.; Ogbar, 2019).

Es esencial señalar que todos estos cambios que se produjeron en el panorama televisivo de la segunda década del siglo XXI no habrían tenido lugar de no ser por la llegada de varias personas afroamericanas a los puestos de mando dentro de las cadenas de televisión. El caso más claro, si hablamos de las cadenas en abierto y dejando de lado a Oprah Winfrey, cuya posición como propietaria de su propio canal le permite elegir qué

contenido producir, es el de Shonda Rhimes, su productora Shondaland y la cadena ABC. La primera serie producida por Shondaland para ABC fue *Anatomía de Grey* (2005–presente), que no destaca especialmente por la presencia de personajes afroamericanos, pero cuyo éxito permitiría a Rhimes ampliar el abanico de series de su productora con otras como *Scandal* (2012–2018) y *Cómo defender a un asesino* (2014–2020), ambas con un reparto liderado por una mujer negra (Cheers, 2020). Rhimes es uno de los factores influyentes en el cambio de paradigma del canal ABC (canal donde se emiten las series de Shondaland mencionadas), el cual, sumado a la contratación de Channing Dungey como presidenta de la cadena en 2016 (la primera mujer afroamericana en estar a cargo de una gran cadena en abierto), provocó que se produjesen numerosas transformaciones en los puestos internos de ABC. Estos cambios no solo influyeron en las series, sino que llegaron hasta programas de telerrealidad como *The Bachelorette* (2003–presente), programa que hasta 2017 (un año después de la llegada de Dungey a la cadena), en su decimotercera temporada, no fichó a una mujer negra como protagonista del *reality*. Habrá evaluar en el futuro el alcance del impacto de estas dos mujeres en ABC, puesto que ambas finalizaron sus contratos con la cadena para trasladarse a Netflix: Rhimes ha firmado un contrato plurianual con el gigante de *streaming* para crear nuevas producciones, y Dungey fue durante dos años (hasta 2020) la vicepresidenta de contenido original de Netflix (Monk-Payton, 2019). La primera colaboración entre Netflix y Rhimes se estrenó a finales de 2020 con un éxito sin precedentes: *Los Bridgerton* (2020–presente) se convirtió en la serie más vista de la plataforma tan solo un mes después de su estreno con una audiencia de 82 millones de personas de todas partes del mundo, superando con creces la acogida de la primera temporada de *The Witcher* (2019–presente), la cual captó la atención de 76 millones de espectadores; la cuarta parte de *La casa de papel* (2017–2021), que congregó frente a las pantallas a 65 millones de personas; y la tercera temporada de *Stranger Things* (2016–presente) que atrajo a 64 millones de espectadores (Clark, 2021). La audiencia de *Los Bridgerton* no ha dejado de aumentar temporada tras temporada, siendo su tercera temporada (estrenada en 2024) la más vista hasta la fecha, convirtiéndose en la serie con más minutos reproducidos en una única semana de Netflix (Porter, 2024) y la franquicia más vista en la plataforma en la primera mitad del año 2024, con más 189 millones de reproducciones, de las cuales casi 92 millones corresponden a la tercera temporada, 38,4 a la primera temporada, 34,2 a la segunda y 24,4 al *spin-off* (serie derivada) *La Reina Carlota: Una historia de los Bridgerton* (2023) (Netflix, 2024). Netflix precisamente ha sido el lugar donde Ava DuVernay ha lanzado varios de sus

trabajos más comprometidos con la comunidad negra. Desde que dirigió *Selma* en 2014, DuVernay no ha parado de dirigir y participar en los guiones de producciones como *Enmienda XIII* (Ava DuVernay, 2016), un documental en el que analiza el encarcelamiento masivo y los maltratos que sufren los hombres afroamericanos en las prisiones de Estados Unidos, por el que la realizadora fue nominada al Óscar en 2017. Dos años después, DuVernay volvería a tocar el tema una vez más con *Así nos ven* (2019), una miniserie que recrea el caso real de «Los cinco de Central Park», cinco adolescentes afroamericanos que fueron acusados falsamente y encarcelados por la violación de una joven blanca en el parque de Nueva York ocurrida en 1989, y que finalmente fueron liberados en 2002. *Así nos ven* recibió dieciséis nominaciones a los premios Emmy de 2019, de los cuales se llevó dos: mejor actor en una miniserie para Jharrell Jerome y mejor elección de reparto en una miniserie (IMDb, s. f.). DuVernay es también la creadora y productora ejecutiva (y guionista y directora de algunos episodios) de la serie *Queen Sugar*, que se emite en OWN desde 2016, serie que trata muchas de las preocupaciones de la comunidad afroamericana (Ogbar, 2019). Además, *Queen Sugar* es una de las pocas series cuyos episodios han sido dirigidos en su totalidad por mujeres (Stidhum, 2019), un hecho que hay que deber a DuVernay, quien quiso dar la oportunidad a varias directoras de realizar su debut en televisión después de que muchas dirigieran películas independientes anteriormente. La misma DuVernay da las gracias a Shonda Rhimes, quien la invitó a dirigir un episodio de *Scandal* (2012–2018) después de ganar en Sundance un premio por su película *En mitad de la nada* en 2012 (Fernandez, 2016).

Sin embargo, no hay que perder la perspectiva del panorama general de la presencia de la comunidad afroamericana en la televisión. Entre 2011 y 2016 el número de series producidas entre todas las cadenas y plataformas de *streaming* aumentó en más del 70 %, pasando de 182 a 455, pero un estudio de las series de la temporada 2016–2017 mostró que en el 65 % de las series producidas no había ninguna persona afroamericana entre el equipo de guionistas, y que, del total de guionistas de todas las series, solo un 5 % era negro: es decir, aunque las oportunidades para las personas afroamericanas han crecido debido al aumento del número de producciones, el porcentaje de personas afroamericanas involucradas en el total de las series sigue siendo bajo (Ogbar, 2019). Un dato positivo que debemos considerar es que las audiencias se van diversificando y las producciones afroamericanas, a pesar de seguir siendo más exitosas entre las personas negras, comienzan a atraer también a personas no afroamericanas (Ogbar, 2019), hecho que se ve

reflejado también en las ceremonias de premios: la gala de los Emmy de 2020 rompió récords, pues fue el año en el que más actores y actrices negros se llevaron este galardón a casa. En total, nueve estatuillas fueron a parar a los siguientes intérpretes: Zendaya (mejor actriz en una serie de drama por *Euphoria*), Regina King (mejor actriz en una miniserie o película por *Watchmen*), Yahya Abdul-Mateen II (mejor actor de reparto en una miniserie o película por *Watchmen*), Uzo Aduba (mejor actriz de reparto en una miniserie o película por *Mrs. America*), Ron Cephas Jones (mejor actor invitado en una serie de drama por *This Is Us*), Eddie Murphy (mejor actor invitado en una serie de comedia por *Saturday Night Live*), Maya Rudolph (mejor actriz invitada en una serie de comedia por *Saturday Night Live*), Laurence Fishburne (mejor actor en un corto de comedia o de drama por *#FreeRayshawn*) y Jasmine Cephas Jones (mejor actriz en un corto de comedia o de drama por *#FreeRayshawn*) (Carras, 2020; IMDb, s. f.).

2.3.2.1. La representación de las mujeres afroamericanas en las series de televisión estadounidenses (2011–2024)

Durante la década de los dos mil diez se produjo un aumento en el número de series de televisión con personajes femeninos que rompían con los moldes y los estereotipos de género, en las cuales se abordaban temas de manera compleja y con todo tipo de matices. La diversidad se vio también incrementada y en pantalla comenzaron a verse mujeres de todas razas y etnias, así como de cualquier identidad sexual, edad, religión, nivel socioeconómico e incluso con diferentes tipos de cuerpos y peinados. Una de las razones que ha contribuido a que se haya producido este cambio ha sido la proliferación de canales y plataformas de *streaming*, que ha permitido que muchas mujeres se encuentren detrás de la producción y la creación de numerosas series, pero sigue siendo innegable que la presencia en televisión de mujeres de color o pertenecientes al colectivo LGBTIQA+ (lesbiana, gay, bisexual, trans, intersexual, queer, asexual/agénero) es escasa (Hohenstein y Thalmann, 2019).

Aunque se estén logrando avances en los últimos años, es un hecho que las mujeres afroamericanas siguen estando doblemente discriminadas al tener que enfrentarse a las dificultades de ser una mujer por un lado y, por otro lado, a las asociadas a su color de piel (Lean In, s.f.). A pesar de que el porcentaje de mujeres afroamericanas que cuentan con un título universitario aumentó un 24 % entre 2004 y 2014 y de que el porcentaje de empresas que pertenecen a mujeres negras aumentó un 600 % entre 1997 y 2017, la

experiencia de estas mujeres en el trabajo sigue siendo peor que la de casi cualquier otro grupo de población. El 54 % de las mujeres negras afirman que son a menudo las únicas personas de su etnia presentes en el trabajo y muchas sienten la presión de tener que representar al colectivo entero. A su vez, el 40 % asegura que necesitan demostrar su aptitud para el puesto de trabajo mucho más que sus compañeros. De media, las mujeres negras cobran un 38 % menos que los hombres blancos y un 21 % menos que las mujeres blancas (Lean In, s.f.).

Alrededor del 40 % de las mujeres afroamericanas no trabaja de forma remunerada, y las que sí lo hacen ocupan de manera desproporcionada puestos con bajo salario, siendo el grupo étnico con mayor probabilidad de ganar el sueldo mínimo a tiempo completo. Solo el 13 % de las mujeres negras piensan que tienen acceso a buenos trabajos en su comunidad y solo poco más de un tercio afirman que su salario es suficiente para vivir de forma holgada (Lloyd, 2021). Un 45 % de las mujeres negras afirma que el lugar de trabajo es el sitio donde más racismo sufren: desde perder un ascenso en beneficio de otras personas con menos experiencia o cobrar menos dinero por el mismo puesto que una persona blanca, hasta sufrir microagresiones por parte de sus compañeros de trabajo (Hinchliffe, 2020).

No ha sido hasta fechas muy recientes cuando las mujeres afroamericanas han comenzado a abrazar su identidad en lugar de esconderla, una tendencia que, al verse reflejada en las series de televisión, puede llegar a tener un impacto en las generaciones futuras (Henderson, 2019). En gran medida, este avance se debe a las decisiones tomadas por mujeres negras que han llegado a lo más alto de la industria: tanto Shonda Rhimes como Ava DuVernay han colaborado en el cambio al contratar equipos y repartos con representación femenina afroamericana. Gracias tanto a ellas como a algunas de sus predecesoras, como Yvette Lee Bowser (creadora de *Living Single*) o Mara Brock Akil (creadora de *Girlfriends*), se abrieron las puertas de la industria para otras mujeres negras como Issa Rae o Misha Green, responsables de *Insecure* y *Underground*, respectivamente (Cheers, 2020).

Desde 1974, año en que se estrenó *Busquen a Christie Love* (1974–1975) en ABC, no se estrenaba en una de las principales cadenas en abierto de televisión estadounidense una serie protagonizada por una mujer negra: en 2012, *Scandal* (2012–2018), también de la cadena ABC, haría historia al romper una tendencia que duraba ya 38 años. Kerry

Washington, su actriz principal, fue la primera cabeza visible del cambio que se estaba produciendo poco a poco (Siebler, 2019; Sobande, 2019b). Pese a que *Scandal* ha recibido bastantes críticas por enmarcarse en una realidad posracial y, por tanto, apenas tratar temas raciales, es innegable que marcó un camino para muchas otras mujeres: tras su estreno en 2012, y después de que Washington recibiera una nominación a mejor actriz de drama en los premios Emmy (tras casi veinte años sin que estuviera nominada ninguna mujer afroamericana en esta categoría), se estrenaron varias series con protagonistas negras como *Deception* (2013), con Meagan Good en la cadena NBC, *Being Mary Jane* (2013–2019), con Gabrielle Union en BET, y *Cómo defender a un asesino* (2014–2020) con Viola Davis, en ABC (Toms-Anthony, 2018). Esta última fue sin duda uno de los grandes éxitos de la temporada 2014–2015 al lograr reunir delante de la televisión a catorce millones de espectadores que vieron el primer episodio en directo (Toms-Anthony, 2018) y en sus inicios fue alabada por romper moldes y tener algunas escenas muy potentes. Por ejemplo, en el episodio cuatro de la primera temporada, la protagonista se retira delante de un espejo la peluca que lleva puesta en su día a día, una acción bastante tabú hasta la fecha, pues el uso de pelucas para ocultar un pelo más natural pero menos ajustado a los estándares estéticos blancos no es un tema del que se hable a menudo en pantalla –escena que, por otra parte, existe solo porque la propia Davis abogó por incluirla. Con el tiempo tanto *Cómo defender a un asesino* como *Scandal* acabaron recibiendo críticas por representar a dos mujeres negras aisladas y alejadas de otros personajes afroamericanos, una narrativa con la que la audiencia blanca se siente cómoda: son mujeres negras poderosas y profesionales, pero no se involucran en temas propios de la comunidad afroamericana ni luchan por la justicia social. A pesar de que estas dos series no resultaran ser tan progresistas como hubieran podido parecer en un principio, sí abrieron el camino para que otras, como *Being Mary Jane* (una serie mucho más afrocentrista en sus tramas), lo fueran, por lo que su importancia no se debe minimizar ni pasar por alto (Siebler, 2019; Sobande, 2019b).

Otra de las series con presencia afroamericana femenina estrenada en la primera mitad de esta década que marcó un antes y un después fue *Orange Is the New Black* (2013–2019), una de las primeras series originales producidas por Netflix, centrada en la vida de las presas de la penitenciaría Litchfield. Aunque su protagonista principal era una mujer blanca (Piper Chapman, interpretada por Taylor Schilling), en su amplio reparto tuvieron cabida numerosas mujeres negras, incluida la actriz trans Laverne Cox, quien se

convertiría en la primera intérprete trans en ser nominada a un Emmy por su papel en la serie (Hohenstein y Thalmann, 2019; IMDb, s. f.). De hecho, la creadora de la serie, Jenji Kohan, reconocería que el personaje de Piper le permitió vender la serie tanto a Netflix como a los espectadores como si fuera un caballo de Troya para, a partir de ahí, profundizar en las historias de las otras mujeres de color que aparecen en los episodios y descentralizar el peso de la trama de Piper poco a poco. *Orange Is the New Black* da voz a todo tipo de mujeres marginalizadas (de color, trans, que pertenecen al colectivo LGBTIQA+ y de cualquier estrato social) y las humaniza, al tiempo que deconstruye la feminidad blanca, tan idealizada hasta ahora (Hohenstein y Thalmann, 2019).

El mismo año en que ABC presentó *Cómo defender a un asesino* también estrenó *Black-ish* (2014–2022), una comedia centrada en la vida de una familia negra de clase media alta. A lo largo de sus temporadas, y a pesar de que su premisa inicial pueda recordar a las series que se producían ya en los años ochenta, *Black-ish* se ha centrado, en las propias palabras de su creador, no en contar la historia de una familia que casualmente era negra (refiriéndose a que la raza no desempeñaba un papel importante en la trama) sino en contar la vida de una familia negra en el mundo actual. Entre los personajes femeninos de la familia Johnson nos encontramos con la madre, Rainbow («Bow»), que es médica y de padre blanco y madre negra, interpretada por Tracee Ellis Ross, y con dos de las hijas de la pareja: la hija mayor, Zoey (Yara Shahidi), y Diane (Marsai Martin), melliza de su hermano Jack (Acham, 2018). El éxito de la serie fue tal que contó con dos series derivadas: *Grown-ish* (2018–2024) y *Mixed-ish* (2019–2021). La primera de ellas se centra en la vida universitaria de Zoey, mientras que la segunda tiene como protagonistas a los padres de Rainbow, una pareja interracial en los años ochenta. Las tres series tratan de maneras diferentes las experiencias de diversos personajes afroamericanos en distintas etapas de sus vidas y contextos culturales (IMDb, s. f.). Es importante señalar que Kenya Barris, su creador, es consciente de que ha llegado hasta donde está gracias a otros antes que él; en especial, nombra a Spike Lee como su fuente de inspiración para dedicarse a contar historias reales con trasfondo afroamericano (Acham, 2018).

La segunda mitad de la década comenzó con otra serie que se ha convertido en uno de los hitos de la cadena FOX: en enero de 2015 se estrenaba el episodio piloto de *Empire* (2015–2022) y lograba reunir delante de la tele a casi diez millones de personas, el mejor debut de la cadena en tres años. No solo eso, sino que para cuando se estrenó el último capítulo de la primera temporada, la audiencia rozaba los 18 millones de espectadores, un

incremento de casi el doble en apenas once semanas. Protagonizada por los afroamericanos Terrence Howard y Taraji P. Henson, quienes interpretan a Lucious Lyon, un magnate de una empresa de música hip hop, y a Cookie, la exesposa de Lucious recién salida de la cárcel después de 17 años, la serie fue muy bien acogida por la comunidad afroamericana, con multitud de referencias culturales que resonaban con la experiencia de los espectadores. Además de tratar temas tabús de la comunidad como las enfermedades mentales y la homosexualidad, la serie se nutre de la figura de Cookie, la cual despertó cierta polémica. Por una parte, muchas personas consideran que no es más que un estereotipo de lo que la sociedad piensa que son las mujeres negras (gritona, vengativa y mezquina; en esencia, el patrón de Sapphire). Por otra parte, hay muchas otras que opinan que Cookie es un nuevo tipo de mujer afroamericana, una que rompe barreras por ser una persona que no es perfecta, pero con la que se puede empatizar: un personaje con muchas facetas y multidimensional (Click y Smith-Frigerio, 2019).

En 2016 se estrenarían varias series con reparto afroamericano y entre ellas llegaría a Netflix la primera producción para la televisión de Marvel centrada en un superhéroe negro, *Luke Cage* (2016–2018), ambientada en Harlem, con numerosos elementos de la cultura afroamericana y un reparto principal prácticamente negro en su totalidad (Lowman, 2016). Aunque la serie está bastante enfocada en el viaje personal de su protagonista masculino, también aparecen varias mujeres negras con sus propias motivaciones y desarrollos personales: Mariah Dillard, interpretada por Alfre Woodard, forma parte del grupo de villanos a los que se enfrenta el protagonista y es sin duda central en el motor de la historia; Misty Knight, a quien da vida Simone Missick, una policía de Nueva York que trata de seguir la ley al pie de la letra, pero que tendrá que plantearse sus acciones a lo largo de los episodios; y Claire Temple, interpretada por Rosario Dawson, una enfermera que hará todo lo posible por ayudar y aconsejar al protagonista a la vez que mantiene una relación romántica con él. Pese a su importancia en la trama, es una serie en la que las mujeres siguen estando en un segundo plano con respecto al protagonista masculino.

Durante este mismo año (2016) se estrenarían dos series con gran presencia de mujeres afroamericanas en el centro de sus tramas: *Insecure* (2016–2021) y *Queen Sugar* (2016–2022). Totalmente opuestas en su planteamiento general (la primera es una comedia ambientada en Los Ángeles, mientras que la segunda es un drama que se desarrolla en la Luisiana rural), ambas consiguen poner de relieve las dificultades de ser una mujer

afroamericana en la actualidad de diferentes maneras. En *Insecure*, protagonizada por Issa Rae e Yvonne Orji y estrenada en HBO, las protagonistas son dos jóvenes afroamericanas que se enfrentan a diversas dificultades: Issa Dee (Issa Rae) es una mujer cuyo trabajo como orientadora social es más inestable y peor pagado que el de su amiga Molly Carter (Yvonne Orji), quien es abogada en un bufete ya establecido. A lo largo de las temporadas, ambas sufren tanto en sus vidas amorosas como profesionales, pero hay espacio para tratar los problemas desde perspectivas diferentes: no todos tienen origen en el racismo o el sexismo, lo que da lugar a una serie que no se enmarca claramente dentro de ninguna corriente: ni dentro de una era posfeminista, ni dentro del feminismo negro, sino que tiene elementos de ambas. Es una serie que destaca la perspectiva de la mujer negra y contribuye a crear un nuevo canon de mujer afroamericana *millennial* que habita en el siglo XXI, aunque sin explorar aspectos de la comunidad LGBTIQA+ (Sobande, 2019a).

Queen Sugar, por otra parte, tiene como protagonistas a tres hermanos que mantienen una relación distante al inicio de la primera temporada, relación que se irá estrechando cuando la muerte de su padre los reúna en la granja familiar para despedirse de su progenitor. De los tres hermanos, dos son mujeres: Nova Bordelon, interpretada por Rutina Wesley, es una periodista perteneciente al colectivo LGBTIQA+ (la vemos mantener relaciones románticas tanto con hombres como con mujeres), muy involucrada en temas sociales, que lucha contra el racismo sistemático del país, y preocupada por el encarcelamiento de menores afroamericanos por delitos no violentos (Iborra Mallent, 2018); y Charley Bordelon-West, a quien da vida Dawn-Lyen Gardner, medio hermana de Nova y de su hermano Ralph Angel, una mujer mulata que es mánager del imperio que ha construido junto a su marido, jugador de la NBA. Además de las dos hermanas, también destacan dentro del reparto su tía, Violet Bordelon, interpretada por Tina Lifford, una mujer que trabaja en un restaurante, cuya pasión es la repostería y que mantiene una relación romántica con un hombre algo más joven que ella; y Darla, a quien da vida Bianca Lawson, la expareja de Ralph Angel y madre de su hijo, una joven afroamericana que tiene problemas con las drogas pero que lucha contra la adicción. Con todos estos perfiles de mujeres, *Queen Sugar* logra alejarse de estereotipos y ofrece una amplia visión de lo que significa ser una mujer afroamericana, a la vez que ofrece una crítica social a prácticamente todos los niveles: diferencias de clase social, estereotipos de género, racismo, esclavismo, relaciones románticas interraciales o del mismo género,

encarcelación masiva de afroamericanos y las dificultades de la reinserción laboral, violencia policial, activismo político y muchos más.

En 2017, Netflix estrenó la serie *Nola Darling* (2017–2019), basada en la película del mismo nombre de 1986, dirigida y escrita por Spike Lee. Lee es un cineasta que ha recibido críticas a lo largo de su carrera por la representación simplista que realiza de las mujeres en pantalla, pero para esta nueva adaptación de su propia película, Lee conformó un equipo de guionistas mujeres entre las que se encontraba su hermana Joie Lee, Lynn Nottage (ganadora del premio Pulitzer), Radha Blank y Eisa Davis. Este cambio ha sido para mejor, puesto que la protagonista de la serie, Nola Darling, es una mujer mucho más real que su homóloga en el cine (Bowen, 2017; Frederick, 2017; Williams, 2017). Nola, interpretada por DeWanda Wise, es una joven artista negra que vive en Nueva York, pero que no se ajusta a las normas sociales: tiene relaciones sexuales con tres hombres diferentes, pero no está confusa ni trata de decidirse por uno solo: ve el sexo como algo positivo y se define como poliamorosa y pansexual. La serie se centra en la protagonista y en cómo es feliz viviendo su vida, cómoda con su cuerpo y sin necesitar la aprobación de ningún hombre (Williams, 2017). Cada capítulo trata los prejuicios sistémicos y los peligros de ser una mujer negra guapa en una sociedad patriarcal caucásica (Bowen, 2017), y es una serie que no duda en ser radical, atractiva, afroamericana y feminista, una celebración de lo que es ser una mujer negra con poder sobre sí misma (Frederick, 2017).

El mismo año en que Netflix estrenó *Nola Darling*, la plataforma de *streaming* también presentó la primera temporada de *Queridos blancos* (2017–2021), otra serie *remake* de una película, esta estrenada en 2014 con el mismo nombre en su versión original (*Dear White People*), pero que en España se lanzó bajo el nombre *Querida gente blanca* (Justin Simien, 2014). Esta nueva serie sigue las experiencias de varios estudiantes negros en la universidad que tratan de expresar sus identidades y luchar contra la injusticia social y la discriminación racial. Creada por Justin Simien, director y guionista de la cinta de 2014, *Queridos blancos* no trata a la población afroamericana como si fuera un monolito, sino que presenta a diversas identidades negras para ampliar la visión de lo que es ser una persona negra en Estados Unidos en la época actual. Entre sus personajes principales femeninos, destacan dos mujeres: Samantha «Sam» White, interpretada por Logan Browning, y Colandrea «Coco» Conners, a quien da vida Antoinette Robertson. Sam es la creadora del programa de radio que da título a la serie, un programa que trata de señalar a través del humor el racismo existente y que sufren los alumnos negros en su día a día.

Sam es una persona muy involucrada en la lucha contra el racismo y las injusticias sociales, pero también es una mujer mulata con racismo interiorizado: cree que su parte blanca invalida su parte negra, por lo que trabaja de manera un poco exagerada en las cuestiones sociales, tratando de afirmar su posición dentro de la cultura afroamericana. Por otro lado, Coco es una joven afroamericana con piel muy oscura, por lo que su posición es muy diferente a la de Sam, cuya piel más clara la coloca en un nivel de privilegio mayor que el de Coco. Así, Coco trata de desligarse de la imagen estereotípica que tiene internalizada debido a sus vivencias a través de la política de respetabilidad: combate los estereotipos raciales como la inferioridad intelectual y la pereza acercándose más a las personas blancas e imitando la forma de peinarse y de maquillarse de los estilos angloamericanos, así como evitando usar el *AAE*. En definitiva, *Queridos blancos* se centra por completo en lo que supone ser una persona afroamericana en la sociedad actual y da a cada personaje su propia identidad para reflejar las diferentes variedades y sus complejidades individuales, alejándose de los estereotipos (Wilson, 2019).

En 2017 también se estrenó *Star Trek: Discovery* (2017–2024) en CBS All Access en Estados Unidos, y en Netflix en Europa, una nueva serie de la franquicia que se convertiría en la primera protagonizada por una mujer afroamericana (Dockterman, 2017): Michael Burnham, interpretada por Sonequa Martin-Green, es una humana que ha sido criada en el planeta Vulcano y que al inicio de la serie es destituida como comandante y acusada de amotinamiento. El personaje de Michael Burnham presenta diversas características, algunas que normalmente se han asociado a personajes masculinos: es una científica que tiene conocimientos de artes marciales, utiliza la lógica y es muy estoica, y además tiene el pelo corto y apenas lleva maquillaje. Asimismo, en *Star Trek: Discovery*, contrariamente a lo que hemos visto en anteriores series de la saga, las mujeres no llevan uniformes que destaquen las características de los cuerpos femeninos: visten igual que sus compañeros masculinos. Aunque la serie está claramente ambientada en un futuro posracial, la importancia de colocar a una mujer negra en el centro de la trama de una saga tan importante no debe ser minimizada, en especial si tenemos en cuenta las reacciones que suscitó su elección: mientras que mucha gente se alegró de la decisión, hubo muchos comentarios negativos procedentes de sectores más conservadores, prueba de que aún queda mucho camino por recorrer (Sweet, 2018).

En enero de 2018 se estrenó en The CW el primer episodio de *Black Lightning* (2018–2021), la primera serie del universo de DC Cómics en este canal (que comenzó a forjarse

en 2012 con el estreno de *Arrow* [2012–2020]) protagonizada por una familia de superhéroes negros. Detrás de esta nueva serie de superhéroes están Salim Akil y Mara Brock Akil, un matrimonio que ya había trabajado junto en *Being Mary Jane* (IMDb, s. f.). El cabeza de familia de esta serie es Jefferson Pierce (interpretado por Cress Williams), cuya identidad de superhéroe, Black Lightning, es quien da título a la serie. Los superpoderes de Jefferson provienen de una vacuna que le inocularon cuando era joven, momento en el que comenzó a recorrer las calles como Black Lightning. En la actualidad, sin embargo, ha dejado atrás su lucha como superhéroe y es profesor y director de un instituto en Freeland. El hecho de que Jefferson sea un profesor no es una elección al azar: el creador del personaje en las páginas del cómic, Tony Isabella, quiso que el primer superhéroe de la factoría DC Comics representara un personaje positivo y reconocible para la juventud que fuera a leer los cómics (McLaughlin, 2019). Aunque es el personaje que da comienzo a la historia, el resto de su familia, todas mujeres, tiene gran protagonismo en los episodios: Lynn Stewart (Christine Adams), exesposa de Jefferson, es una neuróloga que trabaja en el sector de la investigación; Anissa Pierce (Nafessa Williams), hija mayor del matrimonio, es también profesora y activista por los derechos civiles; y Jennifer Pierce (China Anne McClain), la hija menor, aún estudiante en el instituto. Estos tres personajes representan a tres mujeres negras en etapas diferentes de sus vidas, y cada una tiene sus propias vivencias que se ven reflejadas en sus tramas: Lynn, como madre y científica, quiere proteger a su familia a toda costa; Anissa, como lesbiana y activista, está mucho más involucrada en los aspectos raciales y sociales de la comunidad, y Jennifer, como adolescente, está más centrada en sí misma y en problemas que pueden parecer más banales, pero que son de gran importancia para una mujer joven como ella. Aunque *Black Lightning* se presenta como una serie con matices de irrealidad por la presencia de poderes y superhéroes, sus personajes son muy reales y fuertemente enraizados en la cultura afroamericana.

A mediados de 2018, FX estrenó *Pose* (2018–2021), una serie que resultaría ser revolucionaria en su planteamiento: con cinco intérpretes trans (con diversidad de procedencia, tanto afroamericana como latina, taína o trinitense), se convirtió en la serie con el mayor número de personas trans en su reparto (Goldberg, 2017). Creada entre Ryan Murphy, Brad Falchuk y Steven Canals, *Pose* tiene como protagonistas a Blanca Rodriguez (MJ Rodriguez), Elektra Abundance (Dominique Jackson), Angel (Indya Moore), Lulu (Hailie Sahar) y Candy (Angelica Ross), cinco mujeres trans que habitan la

escena *ballroom* de la Nueva York de finales de los años ochenta (Goddard y Hogg, 2020). La cultura *ballroom* está formada por una comunidad de personas negras y latinas que pertenecen al colectivo LGBTIQ+ y que se reúnen para realizar actuaciones y crear una estructura de familia, al tiempo que critica las ideas dominantes en relación al género, a la sexualidad, a la familia y a la comunidad (Bailey, 2011). La historia de *Pose* comienza cuando Blanca se separa de la leyenda del *ballroom* Elektra y de su Casa de la Abundancia, para crear su propia casa, a la que llama Casa de Evangelista. Una Casa es tanto un equipo como un hogar y Blanca comienza a reunir un grupo de gente inadapta para la suya (Ramaswamy, 2019). Además, Blanca trabaja en un salón de belleza y, cuando en un determinado momento la despiden, decide abrir su propio salón. No será fácil, puesto que en cuanto la dueña del local que alquila descubre que es trans, querrá echarla aun habiendo firmado ya el contrato de alquiler. Por otro lado, Elektra tiene un novio que le proporciona el dinero que necesita, pero cuando consigue dinero por otro lado para pagarse la cirugía de reasignación de género, su novio la deja porque ya no le atrae, por lo que Elektra tendrá que buscarse la vida, al principio, como bailarina de *striptease*. Angel es prostituta y sale con un hombre casado, pero a lo largo de la serie Blanca la convencerá para que deje la prostitución e intente trabajar en el mundo de la moda. Estas tres mujeres son las que tienen un papel más importante dentro de la serie, puesto que no sabemos mucho de la vida personal de Lulu y Candy, aunque sí veremos que ambas intentan compaginar varios trabajos para salir adelante o incluso continuar sus estudios. Cada mujer tendrá que enfrentarse a las dificultades de ser trans y de color en un mundo que no las acepta, pero es innegable que *Pose* presenta con respeto la vida del *ballroom*, y no tiene reparos en tocar temas como la crisis del SIDA, la transfobia, el sexismo y el racismo. Además de tener en primera línea a intérpretes trans, detrás de la serie hay más personas trans entre los productores y guionistas, como Janet Mock y Our Lady J y, aunque se puede criticar que sus tres creadores sean tres hombres blancos, no se puede negar que series como esta son las que forman parte del cambio y mueven la industria hacia una mayor diversidad (Ramaswamy, 2019).

En 2019, HBO estrenó *Watchmen* (2019), 34 años después de la publicación de la última entrega del cómic del mismo nombre en el que se basa. La serie se ambienta en 2019 y continúa la historia del cómic treinta años después. Creada por Damon Lindelof, HBO había contactado con él varias veces para adaptar la historia, oferta que Lindelof rechazó hasta en dos ocasiones para por fin aceptarla en 2017. Mientras que el argumento original

se ambientaba en Nueva York y sus protagonistas eran en su mayoría blancos, Lindelof traslada la acción ahora hasta Tulsa, en Oklahoma, y elige poner en el centro de la narrativa a Angela Abar, una policía interpretada por la actriz afroamericana Regina King, y cuyo apellido (Abar), recuerda al personaje de la película de la época de *blaxploitation* *Abar* (Frank Pakard, 1977), cuyo subtítulo era *The first black Superman!*. La miniserie se ambienta en un mundo alternativo en el que Robert Redford lleva 25 años como presidente de los Estados Unidos y su Gobierno ha logrado evitar el cambio climático. El Gobierno también ha establecido indemnizaciones a los descendientes de víctimas de la violencia racista, pero el supremacismo blanco no ha desaparecido, puesto que sigue vigente en la figura del grupo terrorista la Séptima Caballería. A pesar de que hay varios personajes importantes, la protagonista casi absoluta de *Watchmen* es Angela, cuyo viaje personal y profesional estará ligado a la historia de Oklahoma y su pasado y presente racista (Johnson, 2020). La miniserie se convirtió en la serie más vista de HBO en 2019, y la serie nueva más vista de la cadena desde el estreno de *Big Little Lies* (2017–2019) (Aurthur, 2019), éxito que se vio respaldado en la ceremonia de los Emmys de 2020, donde fue galardonada con 11 premios en total (IMDb, s. f.).

En 2020, año que cierra la segunda década del siglo XXI, se estrenaron numerosos productos audiovisuales que continuaron en esta dirección: Lena Waithe presentó *Twenties* (2020–2021) en BET, una comedia inspirada en su propia experiencia, en la que Hattie (Jonica T. Gibbs), una joven negra lesbiana, navega por la vida en Los Ángeles al lado de sus dos mejores amigas heterosexuales, Marie (Christina Elmore) y Nia (Gabrielle Graham), ambas también afroamericanas; Hulu estrenó *High Fidelity* (2020), una nueva adaptación de la novela de Nick Hornby (que ya se había adaptado en forma de película en el año 2000, protagonizada por John Cusack) con Zoë Kravitz interpretando a Robyn 'Rob' Brooks, dueña de una tienda de música y que encadena relaciones románticas fallidas; HBO lanzó *We are who we are* (2020), miniserie creada por Luca Guadagnino, Sean Conway, Francesca Manieri y Paolo Giorgiano, y que narra la vida de dos adolescentes estadounidenses que viven en una base militar estadounidense en Italia: Fraser Wilson (Jack Dylan Grazer), un joven blanco, y Caitlin Poythress (Jordan Kristine Seamón) una joven afroamericana; Misha Green, Jordan Peele y J. J. Abrams estrenaron en HBO *Territorio Lovecraft* (2020), una serie de terror con reparto principalmente afroamericano, en la que participan Jurnee Smollet, Jonathan Majors y Aunjanue Ellis. Ambientada en los Estados Unidos segregados de los años cincuenta, su protagonista,

Atticus Freeman (Majors) recorre el país buscando a su padre al tiempo que tendrá que sobrevivir en una época tremendamente racista; y Netflix estrenó una nueva serie de Kenya Barris, *#blackAF* (2020), protagonizada por Rashida Jones y por el propio Barris, una comedia que muestra una versión ficticia de la vida de Barris y su familia, quienes tienen que lidiar con cuestiones de raza a la vez que disfrutan de una vida acomodada (IMDb, s. f.).

La tendencia a crear series de televisión con personajes afroamericanos en sus tramas centrales no es algo que, de momento, parezca que vaya a desaparecer, pues en la tercera década de los dos mil se estrenaron numerosas producciones con intérpretes negros en su reparto principal. Entre ellas, ABC estrenó el reboot de *Aquellos maravillosos años* (2021–2023) con un reparto principal enteramente negro, *Queens* (2021–2022), un drama centrado en cuatro mujeres de color (tres de ellas afroamericanas), *The Equalizer* (2021–presente), remake de las películas del mismo título protagonizadas por Denzel Washington, liderada ahora por Queen Latifah, y *Colegio Abbot* (2021–presente), comedia liderada por Quinta Brunson; Amazon presentó el drama *El ferrocarril subterráneo* (2021), la serie de terror *Them* (2021–presente) y la miniserie *Enjambre* (2023), creada por Donald Glover, que mezcla la comedia con el suspense y está protagonizada por la actriz afroamericana Dominique Fishback; FOX volvió a colaborar con los productores de *Empire* con la nueva serie *Our kind of people* (2021–2022); HBO puso a Uzo Aduba al frente de la nueva temporada de *In Treatment* (2008–2021) este mismo año, tras haber sido protagonizada durante tres temporadas por un actor blanco (Gabriel Byrne); NBC produjo *Kenan* (2021–2022) una nueva serie del comediante Kenan Thompson, y *Found* (2023–presente), una serie protagonizada por Shanola Hampton, quien interpreta a una especialista en personas desaparecidas que hace todo lo posible por encontrarlas; Netflix presentó *La familia Upshaw* (2021–presente), una comedia sobre una familia afroamericana, *La supervivencia de una chica con curvas* (2023–presente), una comedia protagonizada por una estilista negra que quiere dar un cambio a su vida; CBS estrenó *East New York* (2022–2023), una serie policíaca con la actriz afroamericana Amanda Warren al frente del reparto, Hulu estrenó *Black Cake* (2023–presente), una serie de suspense protagonizada por Adrienne Warren, y *La otra chica negra* (2023), cuya protagonista es una asistente editorial afroamericana (interpretada por Sinclair Daniel) que trabaja en una editorial donde ella es la única mujer negra, hasta que un día llega otra compañera afroamericana, y Starz lanzó *Black Mafia*

Family (2021–presente), un drama ambientado en el Detroit de los años ochenta, y una nueva comedia protagonizada por mujeres afroamericanas llamada *Run The World* (2021–2023).

Asimismo, no solo ha aumentado la presencia afroamericana delante y detrás de las cámaras, sino que también se ha producido un cambio en la mayoría de las series centradas en las fuerzas del orden para reflejar la situación racista que sufre el país. Mientras que al principio se dedicaban capítulos especiales para mostrar esta realidad (Chan, 2020), en los últimos años se ha producido un cambio cultural que ha modificado la creación de los guiones de series con tramas centradas en cuerpos de seguridad como *MacGyver* (2016–2021), *S.W.A.T.* (2017–presente), *The Rookie* (2018–presente), *NCIS: Los Ángeles* (2009–2023), *Blue Bloods* (2010–2024), *Ley y orden: Unidad de Víctimas Especiales* (1999–presente) y *9-1-1* (2018–presente) al comenzar a reflejar la violencia policial ejercida contra las personas afroamericanas (Keveney y Lawler, 2021). Además, series de telerrealidad como *Live P.D.* (2016–2020) o *Cops* (1989–2023) en las que se mostraban situaciones reales entre policías y sospechosos fueron canceladas tras el asesinato de George Floyd en 2020. La decisión de cancelar *Live P.D.* se tomó después de que se descubriera que un incidente grabado para la serie entre un policía y un hombre negro de 40 años tuvo como desenlace la muerte del hombre detenido mientras estaba bajo custodia, aunque la grabación de los hechos nunca se emitió y se acabó destruyendo (Whitten, 2020). Por otro lado, la emisión de *Cops* generaba polémica desde los años 90, ya que en 1994 se demostró que contribuía a acentuar la discriminación racial al asociar los crímenes violentos con personas de color (Hibberd, 2020). Pese a que se incluyeron cambios en el programa para mostrar tanto policías como criminales de cualquier etnia, su emisión volvió a generar protestas en 2020, por lo que la cadena decidió eliminarlo de su programación (Hibberd, 2020; Keveney y Lawler, 2021). *Cops* continuó su producción a finales de ese mismo año para cumplir con los contratos que tenía la serie con otros países, pero los nuevos episodios no se emitieron en Estados Unidos (Porter, 2020).

En un país en el que la población mulata crece de forma más rápida de lo que se había estimado (Mills, 2018), y sobre el que los demógrafos predicen que para el año 2050 tendrá una mayoría de población minoritaria (Molina-Guzmán, 2016), es de esperar que el multiculturalismo y la diversidad continúen presentes en la televisión de ahora en adelante, siempre y cuando se sigan abriendo espacios para las minorías dentro de la

industria; y que estas minorías a su vez continúen ampliando las oportunidades laborales para personas con diversidad de origen y situación social.

2.3.2.2. Panorama estadístico actual sobre la presencia de minorías en series de televisión estadounidenses

Los datos estadísticos más recientes sobre el panorama televisivo estadounidense nos los ofrece el Informe de Diversidad en Hollywood (*Hollywood Diversity Report*), una iniciativa del Instituto de Investigaciones sobre Trabajo y Empleo (*Institute for Research on Labor and Employment* –IRLE) en la Universidad de California (UCLA). Desde 2014, este informe analiza la diversidad presente en Hollywood, tanto en el cine como en la televisión, y de ahora en adelante nos centraremos en el último informe disponible en el momento de escribir estas líneas (el décimo, publicado en 2023) y, concretamente, en la segunda parte, ya que es la que se centra en la televisión.

Este informe (UCLA, 2023) tiene como objeto de estudio la temporada televisiva 2021–2022, una temporada fuertemente influenciada por la pandemia de COVID-19, ya que la mayoría de las producciones que se emitieron en esta época se grabaron bajo estrictos protocolos. El documento es exhaustivo y se centra en la presencia de minorías (ya sean étnicas, raciales, de género o con alguna discapacidad) en los diferentes ámbitos de las producciones.

En comparación con la anterior temporada, marcada por la paralización de rodajes por la pandemia, en 2021–2022 se incrementó al número de series en lengua inglesa un 28 %. Ese incremento se reflejó sobre todo en *streaming*, ya que el número de series en la televisión en abierto disminuyó y las series emitidas por cable aumentaron poco. Fue en verano de 2022 cuando, por primera vez, el mayor porcentaje de consumo de televisión se dio en las plataformas de *streaming*: un 34,8 %, frente a un 21,6 % de la televisión en abierto y un 34,4 % de la televisión por cable. Es importante también destacar que los usuarios de cable disminuyeron considerablemente, aunque no se puede predecir si esta manera de consumir televisión continuará esta tendencia o se producirá una regresión. En mitad de esta situación, en mayo de 2023, se produjo una huelga de guionistas en Hollywood que reclamaban mejores compensaciones económicas por las producciones emitidas en plataformas de *streaming*, huelga a la que más adelante se unieron los actores en junio del mismo año por las mismas razones. Ambas duraron varios meses, la de

guionistas finalizó a finales de septiembre del 2023, mientras que la de actores se extendió hasta principios de noviembre del mismo año.

A continuación, presentaremos los datos referentes tanto a personas de color como a mujeres, centrándonos así lo máximo posible en el tema que nos ocupa. El estudio (UCLA, 2023) presenta los datos clasificados por el rol que ocupan dentro de las series: creadores, protagonistas, reparto en general, guionistas y directores, y desglosa los datos según si las series se emiten en la televisión en abierto, por cable o en plataformas de *streaming*.

En el caso de los creadores (término utilizado para denominar al guionista o guionistas que logran vender la idea de una serie a un canal o estudio), la tendencia que se mostraba ya en los informes de los años anteriores continúa también en esta temporada: tanto el porcentaje de las mujeres como el de las personas de color aumenta poco a poco en este ámbito, convirtiéndose en el año en el que mayor porcentaje de mujeres y personas de color ocuparon este cargo. Esto se da, sobre todo, en las series producidas por plataformas de *streaming*, en las que se concentraba el 51,1 % de las series con estas características.

Las gráficas del informe muestran de manera clara la tendencia en aumento en comparación con los datos de años anteriores. En el caso de la televisión en abierto, de un 8 % de creadores no blancos presentes en la temporada 2014–2015, el número aumentó hasta un 23,2 % en 2021–2022. De la misma manera, el porcentaje de series creadas por mujeres pasó de un 22,4 % en 2014–2015 hasta un 42,4 % en 2021–2022. En el caso de la televisión por cable, los porcentajes en el mismo período han pasado de un 7,5 % a un 29,5 % en el caso de las minorías, y de un 20,9 % a un 33,9 % en el caso de las mujeres. Por último, en las plataformas de *streaming* se pasó de un 5,6 % a un 25,5 % en el caso de minorías étnicas y de un 20,4 % a un 36,5 % en el caso de las mujeres. Pese a todo, el número de creadoras mujeres o personas de color sigue siendo insuficiente (en 2022, al porcentaje de población minoritaria en Estados Unidos alcanzaba ya el 43,1 %, lo que no se ve reflejado en estos porcentajes), y a ello se le suma el hecho de que el presupuesto de sus series es menor que el de aquellas creadas por hombres blancos.

En cuanto a los actores principales, la tendencia también continúa al alza, aunque los datos siguen siendo insuficientes. Los protagonistas pertenecientes a una minoría conformaron el 32,6 % del total en la temporada 2021–2022 de la televisión en abierto, aumentando un 21,2 % desde la temporada 2014–2015, donde se registró un 11,4 %. Las

protagonistas mujeres por fin alcanzaron la paridad en 2021–2022 en las series emitidas en abierto, ya que se registró que un 52,6 % de las series de ese año estaban lideradas por ellas. Esta paridad no se daba desde la temporada 2012–2013 (un 48,6 %), ya que en los siguientes años este porcentaje cayó de manera considerable (en 2014–2015 era de un 38,2 %). En cuanto a la televisión por cable, el porcentaje de minorías en puestos de protagonistas ha ido en aumento (desde un 15,8 % en 2014–2015 hasta un 43,1 %), y lo mismo ha ocurrido con las mujeres (de un 35,6 % a un 48,7 % en el mismo período). Por último, en el *streaming* se ha producido un cambio en esta tendencia: en el último período (2022–2023) el porcentaje de minorías en este rol ha decrecido con respecto al año anterior (de un 37,6 % en 2020–2021 a un 35,9 %), a pesar de que la tendencia se mantenía casi siempre al alza (el porcentaje en 2014–2015 era de un 11,1 %). Las mujeres protagonistas también descienden ligeramente el último año (en 2020–2021 el porcentaje llegó a un 58,6 %, pero en 2021–2022 bajó a un 52,6 %), pero es la gráfica más estable e igualada de todas: en 2014–2015 el porcentaje era de un 35,2 %, pero en la siguiente temporada aumentó hasta un 43,1 %, y no bajó ningún año del 42 %.

Con relación al desglose por etnias, del total de protagonistas de las series emitidas en cadenas generalistas en 2021–2022, la minoría con mayor representación es la de la comunidad negra, conformando un 18,4 % del total. En la televisión por cable ese porcentaje aumenta hasta un 27 %, mientras que en *streaming* desciende hasta un 16,1 %.

Cuando se considera el reparto en su conjunto, los datos confirman una tendencia a una mayor diversidad racial o étnica en general, y el estudio señala que el grupo minoritario más favorecido son las personas negras y las multirraciales. El informe también aclara que es más probable que una serie tenga un reparto más diverso si sus protagonistas no son blancos: en un 79,6 % de las series con mayor porcentaje de reparto diverso, el o la protagonista era de color. El porcentaje de personas negras presentes en el reparto en 2021–2022 fue de un 22,7 % en el caso de la televisión en abierto, un 26,9 % en el caso de la televisión por cable y un 20,8 % en el caso de las plataformas de *streaming*. El porcentaje general de mujeres en repartos de series emitidas en abierto en 2021–2022 fue de un 44,8 %, mientras que en la televisión por cable fue de un 46,9 % y en plataformas de *streaming* fue un 47 %.

De un total de 697 personajes presentes en las series de televisión generalista en 2021–2022, 69 fueron mujeres negras (como comparación, hubo 86 hombres negros, 147

mujeres blancas y 20 mujeres latinas). Del total de 717 personajes de las series por cable, 86 fueron mujeres negras (frente a 105 hombres negros, 173 mujeres blancas y 13 mujeres latinas). En el caso de los 2014 personajes de las series en *streaming*, 182 de ellos fueron mujeres negras (frente a 230 hombres negros, 473 mujeres blancas y 60 mujeres latinas).

En el caso de los guionistas, tanto los hombres como las mujeres de color aumentaron en los tres tipos de plataformas (TV en abierto, TV por cable y *streaming*) con relación al año anterior. En el caso de la televisión en abierto, las mujeres de color conformaron un 21,6 % de los guionistas; en la televisión por cable el porcentaje fue de un 23,4 %, mientras que en *streaming* el número alcanzó un 22,1 %.

En el caso de la silla de director, las mujeres de color aumentaron esta temporada su presencia en general. De un 9,8 % en la temporada anterior en la televisión en abierto, pasaron a un 11,6 %; de un 15,2% en cable pasaron a un 16,6 %; únicamente en *streaming* el porcentaje disminuyó ligeramente: de un 11,5 % a un 10,9 %.

El informe (UCLA, 2023) también analiza los datos de las audiencias. En el caso de hogares afroamericanos, los datos muestran que dedican más tiempo a ver series por cable o en *streaming* con una mayoría de reparto minoritario (es decir, no blanco), así como series por cable donde la mayor parte de los guionistas son personas de color. Este dato lo corrobora un informe de Nielsen publicado en febrero de 2024, la empresa líder en medición de audiencias, ya que cuantifica las horas semanales consumidas por las personas negras en una media de más de 81, frente a las 69 horas que consume el público en general (The Nielsen Company, 2024). Además, ese número se incrementa hasta las 92 horas en el caso de las personas negras mayores de 65 años, frente a las 83 horas en la misma franja de edad del público en general (The Nielsen Company, 2024).

El Informe de Diversidad en Hollywood de 2024 (UCLA, 2023) muestra que nueve de las diez series más vistas por la comunidad afroamericana en la televisión en abierto tienen un reparto en el que más del 31 % del reparto es de color; en ocho de ellas ese porcentaje sube hasta el 41 % y en cinco supera el 50 %. En el caso de las series por cable, el top 10 al completo tiene más del 50 % de reparto minoritario (al comprobar los títulos, se confirma que todas ellas cuentan repartos mayoritariamente afroamericanos). En el caso del *streaming*, ocho de las diez series más vistas tienen más del 31 % de reparto minoritario, cuatro de ellas superan el 50 %.

Asimismo, ya conocemos algunos de los datos de la temporada 2022–2023. El Centro de estudios de la mujer en la televisión y el cine (*Center for the Study of women in Television and Film*) de la Universidad Estatal de San Diego (SDSU) lleva más de 20 años estudiando el papel de las mujeres dentro de la televisión. En su último informe *Boxed In: Women On Screen and Behind the Scenes on Broadcast and Streaming Television in 2022-23*, se analizan los porcentajes de mujeres presentes tanto delante como detrás de la cámara en la temporada televisiva 2022–2023 en productos audiovisuales tanto de televisión en abierto como en *streaming*, desgranando los datos según parámetros como la etnia y el género (Lauzen, 2023).

En el caso de las mujeres negras, los datos muestran que el porcentaje de personajes femeninos negros en la televisión en abierto bajó a un 23 % en el período analizado (se había registrado un 27 % en la temporada anterior), mientras que en *streaming* el porcentaje aumentó de un 21 % a un 25 %. En el caso de las mujeres negras en papeles principales en canales en abierto, en 2022–2023 el porcentaje fue de un 20,1 % (frente a un 28 % en la temporada anterior), mientras que en *streaming* el porcentaje subió de un 21 % a un 27 % (Lauzen, 2023).

A pesar de que estos datos son, en general, positivos, la lectura final que ofrece el informe (UCLA, 2023) es que no son lo suficientemente buenos. Uno de los problemas que se señalan es que, aunque en verano de 2020 estudios y canales de televisión se comprometieron a diversificar su personal, pocos años después comenzaron a eliminar puestos ocupados principalmente por personas de color debido a reestructuraciones y otras razones (UCLA, 2023). La realidad es que tanto las mujeres como las comunidades minoritarias siguen estando infrarrepresentados en Hollywood y la única excepción a esta situación se produce en la televisión por cable, en concreto, en las áreas de actores principales y guionistas.

No obstante, el informe (UCLA, 2023) también apunta que la presión por la inclusión dio resultado en su momento, por lo que no debe cesar para conseguir que la presencia de las minorías se asiente y deje de fluctuar en próximos años; y asimismo destaca que el público parece reclamar contenido más diverso, puesto que los datos de audiencia reflejan que se ve más atraído hacia historias creadas por un grupo de guionistas variado, con perspectivas diferentes y más realistas.

3. Hacia una caracterización del inglés afroamericano

Antes del origen, evolución y principales rasgos y variedades del *AAE*, hemos juzgado imprescindible introducir la noción de variedad lingüística.

3.1. Introducción a la variación lingüística

La variación lingüística se define como «el uso de la lengua condicionado por factores de tipo geográfico, sociocultural, contextual e histórico» (Instituto Cervantes, s. f.), y es algo inherente a todas las lenguas, puesto que un mismo hablante usará diferentes formas lingüísticas según la situación, y distintos hablantes de una misma lengua expresarán lo mismo de diversas formas. Estas diferencias en el discurso están ligadas a ciertos factores no lingüísticos, entre los que se encuentran la relación entre el orador y el oyente, la finalidad de la comunicación y diversos factores demográficos (Reppen *et al.*, 2002).

Por otro lado, la sociolingüística se encarga de estudiar cómo se interrelacionan los distintos tipos de variedades (Instituto Cervantes, s. f.), y se centra en los aspectos sociológicos del lenguaje, ya que su propósito es aislar las características lingüísticas que se usan en las diferentes situaciones. La elección de sonidos, elementos gramaticales o de vocabulario depende de factores como la edad, el género, el nivel de educación y la etnia, entre otros (Britannica, 2024).

La sociolingüística es una disciplina muy reciente comparada con otras áreas de la lingüística como la gramática, la retórica o la filología (Chambers, 2013). Ya en el siglo XIX existía el interés por la dialectología, tal y como se constata en diversos estudios de variación lingüística regional que datan del año 1876; sin embargo, es indiscutible que el interés por este objeto de investigación se desarrolló en la segunda mitad del siglo XX, ya que a partir de entonces se comenzó a analizar el significado social de la variación lingüística, es decir, a entender cómo se usa el lenguaje en situaciones sociales (Chambers, 2013). Aunque se suele establecer que Haver C. Currie empleó por primera vez el término «sociolingüística» en 1952 (Spolsky, 2011), hay evidencias de que ya en 1910 fue utilizado por el lingüista francés Dauzat, y también lo harían años más tarde los académicos soviéticos Larin y Polivanov en 1928, y el orientalista inglés Callan Hodson en 1939 (Zhang, 2005). Sin embargo, fue en los años sesenta cuando la sociolingüística comenzó a ser objeto de estudios como los de Labov (1962, 1966) o Fishman *et al.* (1968) y, de hecho, fue en 1964, gracias al impulso del simposio celebrado en Bloomington en

el que tuvo gran presencia, cuando se estableció definitivamente esta rama de la lingüística (Spolsky, 2011).

Las lenguas no son inmutables, su evolución es inevitable y muy variable, así como temporal, ya que el cambio no se detendrá en ningún momento. Los estudios sociolingüísticos de las últimas décadas demuestran que esta evolución se produce debido al componente social de las lenguas, y durante muchos siglos este cambio tuvo lugar sin que se realizara una investigación consciente en torno a ella (Chambers, 2013). No fue hasta 1966 cuando Labov demostró que el uso de variables sociolingüísticas estaba estratificado socioeconómicamente, es decir, probó que la manera de hablar de una persona está directamente ligada a su posición en la jerarquía social (Rickford y Eckert, 2002).

Charles Ferguson introdujo el término diglosia en 1959 para referirse al uso de dos lenguas dentro de una misma comunidad, una situación presente tanto en comunidades bilingües como en aquellas que hablan dos variedades de la misma lengua. Una de las dos variedades se denomina normalmente *high language*, y es la que se usa en contextos públicos y formales, mientras que la otra, conocida como *low language* o vernácula, se utiliza en entornos más íntimos e informales (Eckert, 2018). El vocablo diglosia se utiliza tanto en el caso en el que la población al completo utilice ambas variedades como cuando solo lo haga una parte de la población (Eckert, 2018). Cualquier lengua con un número suficiente de hablantes se desarrollará de tal manera que generará diferentes variedades, tanto por la separación física y geográfica de los hablantes de un territorio como por la separación debida a las diferentes esferas sociales existentes (Crystal, 2003).

La diglosia no surge de manera natural, sino que se impone desde las altas esferas y acaba convirtiéndose en un requisito para acceder a ciertos niveles de la sociedad; por lo tanto, es evidente que la diglosia no es neutral ni política ni socialmente (Eckert, 2018). El acceso a la *high language* por parte de la ciudadanía a través de la educación pública se puede considerar, en cierta medida, democrático, pero no por ello significa que sea neutral. La imposición del estándar crea una oposición social entre este y el vernáculo, especialmente cuando la *high language* entra a formar parte de la vida corriente de la comunidad, ya que al entrar en contacto con la *low language* provoca que el uso de esta última se vea como una falta de educación o pobreza. Debido a esto, el uso de la lengua

vernácula se acaba reduciendo e incluso se abandona como estrategia de supervivencia dentro de la sociedad (Eckert, 2018).

Por tanto, no hay duda de que el concepto de lengua estándar es subjetivo, ya que está condicionado por factores extralingüísticos: una lengua se llega a considerar como estándar por su posición privilegiada dentro del sistema, la cual está vinculada a una tradición cultural, política y económica, y la superioridad de esta variedad no tiene nada que ver con su corrección lingüística, sino con los valores socioculturales asociados a la comunidad que la habla (Ortiz Jiménez, 2013). Debido a esto, hay cierta controversia alrededor del concepto de «lengua estándar», puesto que lleva implícito un cierto prestigio sobre el resto de variedades. La variedad estándar de la lengua es simplemente la unificación de un idioma bajo una norma, y se usa principalmente en los medios y como modelo para enseñar el idioma a personas extranjeras (Federici, 2011).

Las lenguas y sus variedades tienen características que predisponen a los oyentes a tener una cierta actitud frente a ellas, lo que proyecta una imagen general estereotipada de los hablantes que nada tiene que ver con la realidad. Aun así, hay gente que actúa de forma diferente cuando cree identificar marcadores de variedades no estándar en otra persona (Preston, 2003), pese a que hoy en día se ha demostrado que la variación lingüística es sistemática, y que la elocuencia, la lógica y la claridad no son propiedades particulares de la lengua estándar (Bayley, 2003).

La actitud pública frente a las variedades sociales ha evolucionado de manera lenta, especialmente cuando las variedades son propias de minorías étnicas y personas de clase obrera, sin embargo, los estudios centrados en ellas ayudan a desestigmatizarlas y aportan evidencias de que son sistemas lingüísticos completos y complejos (Bayley, 2003). Puesto que el objetivo de la sociolingüística es explicar patrones de variación, y estos solo se hacen patentes cuando hay suficientes datos, la población a pie de calle es fundamental para esta rama de la lingüística (Schilling-Estes, 2003), ya que es poco probable que la lengua vernácula se pueda observar en un contexto formal o en el que los hablantes conversen con personas que no conozcan (Rickford y Eckert, 2002).

También se ha demostrado que los hablantes emplean las variedades lingüísticas para construir y fortalecer las categorías sociales a las que pertenecen (clase, etnia, género o edad) (Bayley, 2003). El análisis cuantitativo ofrece información sobre la estructura lingüística, el significado social de la variación lingüística y la naturaleza de la evolución

del idioma, y los métodos utilizados en sociolingüística han tenido especial importancia en el proceso de demostrar la naturaleza sistemática de variedades estigmatizadas como el *AAE*, el francés de Montreal o el español de Puerto Rico (Bayley, 2003).

3.2. Origen, evolución y diferentes denominaciones del *AAE*

El estado sincrónico y diacrónico del *AAE* se ha estudiado más que el de cualquier otra variedad del inglés estadounidense; de hecho, un informe que data de 1996 indica que el volumen de publicaciones que han versado sobre él es, como mínimo, cinco veces mayor que el de las pertenecientes a cualquier otra variedad del inglés en general (Wolfram y Thomas, 2002) y se estima que el 85 % de las personas afroamericanas habla algún tipo de *AAE* (Weldon, 2021).

La variedad normativa del inglés estadounidense (a la que se suele llamar *Standard American English [SAE]* o *Mainstream American English [MAE]*) posee un grado de ambigüedad del que carecen otros idiomas, principalmente porque en Estados Unidos no existe una institución que regule o establezca las normas de la lengua estándar (a pesar de que ha habido diversos intentos infructuosos para su creación), a diferencia de otros países como Francia o España, donde las academias de la lengua ejercen esa labor (Wolfram y Schilling, 2016). No obstante, el *SAE* recibe un trato de superioridad con respecto al resto de variedades, ya que se asocia a un hablante de clase media o culto, lo que provoca que las personas que no utilicen esta variedad sufran un estigma social, ocupacional y educacional (Chambers, 2013). Esta superioridad percibida de la variedad estándar es arbitraria, pues no atiende a razones lingüísticas ni históricas, dado que muchas características presentes en variedades no normativas eran consideradas estándar en siglos anteriores, y la supervivencia en el tiempo de unas u otras no depende más que de la convención social (Chambers, 2013).

A lo largo de la historia, el *AAE* ha obtenido diferentes denominaciones, todas referidas a la misma variedad lingüística. Green (2002) recopila muchas de ellas y señala que las que más se utilizan actualmente son las cuatro últimas: *Negro dialect*, *Nonstandard Negro English*, *Negro English*, *American Negro speech*, *Black communications*, *Black dialect*, *Black folk Speech*, *Black street speech*, *Black English (BE)*, *Black English Vernacular*, *Black Vernacular English (BVE)*, *Afro American English*, *African American English (AAE)*, *African American Language (AAL)* y *African American Vernacular English (AAVE)*. También existe otra denominación, *Ebonics*, sugerida por Robert Williams en

1975, que estuvo rodeada de polémica. Uno de los problemas por los que este término no tuvo acogida entre algunos académicos fue el hecho de que *The Economist* lo utilizara de manera racista y burlona en uno de sus titulares, «*The Ebonic virus*», lo que dio pie a que la gente comenzara a crear nuevas palabras con el sufijo *-onics* para ridiculizar la idea de que la población afroamericana tuviera su propio idioma (Pullum, 1999). Pese a todo, algunos lingüistas defienden el uso de *Ebonic* como un término legítimo al ser comparable a otros como *Arabic* o *Icelandic* (Wolfram, 2015).

La manera en la que se nombra una variedad lingüística tiene que ver con varias variables. En el caso del inglés afroamericano, las distintas nomenclaturas que se utilizan para denominarlo se focalizan en diferentes particularidades: por ejemplo, la palabra *English* se utiliza para subrayar el vínculo con otras variedades del inglés (en el caso de utilizar *AAE* o *BE*), mientras que cuando se incluye el término *vernacular* (*AAVE*, *BVE*), se hace hincapié en ciertas características propias de la cultura juvenil urbana (aunque esta variedad se puede usar para cualquier inglés utilizado por la comunidad negra sin importar edad o género). La evolución de la nomenclatura de este idioma refleja el cambiante panorama sociopolítico de la comunidad afroamericana: términos como *Negro dialect* o *Negro English* están obsoletos hoy en día porque las personas negras no se identifican en la actualidad con el término *Negro*, por lo que han prevalecido los términos *Black* o *African American* (King, 2020a).

En los últimos años, se ha empezado a utilizar la denominación *African American Language* (*AAL*) para referirse al inglés afroamericano. El cambio de *English* a *Language* tiene que ver con la búsqueda de un término más neutro que indique cualquier variación de la lengua en las comunidades afroamericanas con el objetivo de ser más inclusivo y no diferenciar entre diferencias de clase, género y región, lo que incluiría variedades como el gulá (la lengua criolla que hablan las personas afroamericanas en las zonas costeras de los estados de Carolina del Sur y Georgia) y el *AAVE* (King, 2020a).

Según Green (2002), ha habido ocasiones en las que se ha distinguido entre *Black English* y *Black English Vernacular*, y entre *AAE* y *AAVE*. Por ejemplo, a veces se ha considerado el *Black English Vernacular* una variedad que utilizan los jóvenes de entre 8 y 19 años que participan de forma activa en la cultura urbana. En nuestro trabajo, hemos decidido utilizar la denominación *AAE* como hace Green (2002), es decir, sin limitaciones por rango de edad y refiriéndonos a la variedad que utilizan muchos afroamericanos en la

actualidad. Al elegir el término *English* nos interesa destacar que es una variedad del inglés, al estar nuestro trabajo relacionado con la traducción a otra lengua y para establecer una relación directa entre inglés y español.

Aunque el vocablo «dialecto» puede ser utilizado de manera despectiva para referirse a una variedad inferior de la lengua estándar, en lingüística se utiliza de manera neutra para referirse a una variación de la misma lengua (Spears, 2015). La diversidad de dialectos tiene su origen en los factores sociales de los hablantes de cada uno, de esta manera, existen dialectos propios de una localización geográfica o de una identidad cultural, por ejemplo (Wolfram y Schilling, 2016). Es importante clarificar que, a pesar de que las variedades estándar ocupan una posición favorecida en la sociedad, estas no dejan de ser dialectos también en sí mismas, tal y como lo son las lenguas habladas por grupos socialmente estigmatizados. Asimismo, se ha demostrado que las variedades no estándar no son formas anormales de la lengua, sino que son sistemas diferentes, con subconjuntos de patrones distintos, y que no son aleatorios, ya que tienen su propia estructura (Wolfram y Schilling, 2016). En este trabajo utilizaremos los términos variedad (o variación) lingüística y dialecto (o variedad dialectal) indistintamente para referirnos a lo mismo, por entenderlos carentes de cualquier matiz negativo, ya que, como apuntan Wolfram y Schilling (2016), si las personas que se dedican a la lingüística optaran por utilizar un eufemismo para evitar las connotaciones negativas del término «dialecto», este probablemente acabaría siendo usado también de forma peyorativa.

El *AAE* es especial dentro de los dialectos del inglés de EE. UU. porque es el único que surgió del esclavismo y de las restricciones educativas que se impusieron a las personas afroamericanas (Baugh, 2000). Durante décadas se ha debatido acerca de la procedencia del *AAE*, con dos hipótesis principales: una que señala a un origen anglicista y otra a un origen criollo. Por un lado, la hipótesis anglicista considera que el *AAE* ha preservado características propias del inglés británico de los colonizadores que llegaron a Norteamérica (y que han desaparecido del *SAE*), pero que se mantuvieron entre la población afroamericana esclavizada al estar aislada socialmente del resto (Sebba, 1997). Por otro lado, la hipótesis criolla baraja la idea de que el *AAE* es una lengua derivada de una forma criolla del inglés, hablada principalmente por esclavos negros en las plantaciones de Estados Unidos, y que podría estar vinculada a las formas de inglés criollo habladas en Jamaica y en otras partes del Caribe (Rickford, 2015). La pervivencia en el tiempo del *AAE* se explica por la casi perenne segregación racial que sufrió el país. Hacia

1970, más de una tercera parte del total de las personas afroamericanas de EE. UU. se concentraban en siete ciudades: Nueva York, Chicago, Detroit, Filadelfia, Washington DC, Los Ángeles y Baltimore, y esta separación propició que se mantuviera la distinción etnolingüística (Wolfram y Schilling, 2016). Asimismo, la solidaridad e identidad lingüística entre la comunidad afroamericana ha unificado el *AAE* a pesar de las diversas localizaciones y diferentes estratos sociales en los que se mueven sus integrantes (Wolfram y Schilling, 2016).

En sus inicios, las descripciones del *AAE* se centraban en diferencias lingüísticas estructurales, ya que era lo que lo distinguía del *SAE* y de otros dialectos del inglés (Wolfram, 2015). Aunque se suele considerar que el *AAE* es una variedad relativamente uniforme, lo cierto es que varía de forma notable por cuestiones de región, estratificación social, entorno y otros factores sociopsicológicos, así como a lo largo de la vida del hablante y de generación en generación (Weldon, 2021; Wolfram, 2015). Sobre este último factor aún no existe un consenso: algunos estudios asumen que los hablantes utilizan más la forma vernácula al final de su adolescencia por la influencia de su entorno, pero hay estudios que mantienen que el período preescolar es el momento en el que el uso vernáculo es óptimo ya que no se ve afectado por las normas educativas, mientras que un estudio longitudinal realizado durante un período de veinte años muestra que los cambios se producen de forma diferente para cada persona y con muchos altibajos a lo largo de su vida (Wolfram, 2015).

Es importante señalar que, aunque el *AAE* lo hablan principalmente las personas afroamericanas, no es exclusivo de ellas, puesto que los idiomas se construyen socialmente y no están determinados por la biología. Así, otras personas que se relacionen con esta comunidad, especialmente desde los primeros años de vida hasta la pubertad, pueden hablarlo también de forma fluida (Weldon, 2021).

La imagen que se tiene del *AAE* dentro de la comunidad negra varía mucho. Se ha descrito como un símbolo de resistencia y de preservación de la cultura y también como remanente de la mentalidad del esclavo (Britt y Weldon, 2015). El modo en el que una persona utiliza el *AAE* nos puede ofrecer datos sobre su edad, clase, orientación étnica, nivel de integración e ideología sobre el lenguaje (Britt y Weldon, 2015). Parte del problema que rodea al uso del *AAE* está relacionado con la noción de que el *SAE* se define, de manera incorrecta, como el inglés que habla la población blanca estadounidense (Jones, 2009),

puesto que para muchos estadounidenses, ser blanco significa no ser negro (Yancey, 2003, en Jones, 2009).

Los idiomas y dialectos en sí mismos (es decir, si simplemente coexistieran en un vacío lingüístico) son neutros e iguales, pero en la vida real ese supuesto es inalcanzable, ya que las lenguas se juzgan y se comparan desde el punto de vista del que las escucha: en ocasiones, la población afroamericana que habla *SAE* estigmatiza más el uso del *AAE* que el resto de la población en general (un ejemplo famoso de ello fue Bill Cosby, quien mostró desprecio por el dialecto de manera elitista) (Jones, 2009). Del mismo modo, la población afroamericana que usa el inglés estándar también se enfrenta a situaciones racistas en las que sus interlocutores alaban su elocuencia tanto sorprendidos como de manera burlona (Jones, 2009). Por otro lado, algunos personajes públicos afroamericanos, como Toni Morrison, ganadora del premio Nobel, han defendido la riqueza y complejidad del *AAE*, así como su significado cultural, especialmente en la literatura, poesía y música. Este sentimiento de «amor-odio» es un conflicto que está muy presente tanto dentro de la comunidad como fuera de ella, pues la cultura dominante adopta términos lingüísticos del *AAE* sin reconocer sus orígenes (este fenómeno se conoce como «apropiación lingüística») para transmitir «*coolness*», «*toughness*» o «*street savvy*» (Weldon, 2021, p. 41), es decir, una imagen de una persona que tiene todo bajo control y se maneja bien en el ambiente callejero. Esto es una prueba definitiva de que el estigma asociado al *AAE* no tiene nada que ver con la lengua en sí, sino con las personas que lo hablan (Weldon, 2021).

A pesar de que se creía que la segregación y el aislamiento de la comunidad afroamericana eran la razón por la que apareciera una variante lingüística (*AAE*) y que la integración de dicha comunidad en la corriente dominante llevaría implícita la pérdida del *AAE*, estudios recientes demuestran que no tiene por qué ser así, puesto que los integrantes de la comunidad afroamericana buscan mantener cierto grado de distinción: la integración para ellos no significa dejar de lado las prácticas de su comunidad, sino obtener las herramientas lingüísticas necesarias para moverse entre las dos esferas (Weldon, 2021).

Es razonable pensar que el idioma continuará siendo una herramienta importante y simbólica para los hablantes afroamericanos que quieran crear una identidad distintiva. Las protestas del movimiento *BLM* podrían desempeñar un papel importante en la pervivencia del idioma, puesto que esta nueva corriente por los derechos civiles se aparta

de la política de respetabilidad de las anteriores generaciones, ya que las nuevas (responsables del *BLM*) son más inconformistas: como forma de reivindicar su cultura y conciencia social, los jóvenes se resisten más al «*codeswitching*» y no se adhieren a las normas lingüísticas dominantes. Además, el *BLM* es mucho más inclusivo que los anteriores movimientos (dominados en mayor medida por hombres negros heteronormativos), al haber sido fundado por tres mujeres negras con el objetivo de dar voz a miembros más marginalizados de la comunidad afroamericana (entre ellos, mujeres, miembros de la comunidad LGBTQIA+, y personas pobres o encarceladas) (Weldon, 2021). En definitiva, los futuros estudios sobre el *AAE* deberían tener en cuenta la complejidad del idioma y ser más inclusivos para abarcar a todos los miembros de la comunidad, sin importar la edad, el género, la clase, la educación o la sexualidad (Britt y Weldon, 2015).

3.3. Rasgos específicos del *AAE*

Los patrones lingüísticos del *AAE* han sido estudiados, en su mayoría, en profundidad. Cada autor tiene su propio sistema en el que cataloga dichas características ordenándolas en diferentes grupos (Green, 2002; Lopez, 2012; Naranjo Sánchez, 2015; Rickford, 1999; Wolfram y Thomas, 2002). A continuación, expondremos los modelos de los tres autores que consideramos más relevantes para nuestro trabajo por su exhaustividad y por las diferentes perspectivas que aportan: Rickford (1999), Green (2002) y Naranjo Sánchez (2015).

Rickford (1999) analiza el *AAE* desde el punto de vista lingüístico y, a diferencia de las otras dos autoras, solo se centra en los aspectos fonológicos y gramaticales porque considera que, hasta la fecha en que se publica el estudio, no se han tratado con la suficiente profundidad. En la tabla 1 se muestra la clasificación que establece este autor.

Tabla 1

Clasificación del AAE según Rickford (1999, pp. 4–9)

-
1. Características fonológicas (pronunciación) distintivas del *AAVE*
 2. Características gramaticales (morfológicas y sintácticas) distintivas del *AAVE*
 - 2.1. Marcadores de tiempo, modo y aspecto previos al verbo
-

-
- 2.2. Otros marcadores de tiempo verbal
 - 2.3. Sustantivos y pronombres
 - 2.4. Negación
 - 2.5. Interrogativas
 - 2.6. Construcciones existenciales y locativas
 - 2.7. Complementador/citativo *say*
-

Green (2002), por su parte, también lo examina desde al punto de vista lingüístico. Su propósito es proporcionar una introducción al estudio del *AAE* y que su obra sirva de referencia para quienes tengan interés en aprender las características sistemáticas del dialecto. Cabe mencionar que el trabajo de este autor parte de los estudios de Rickford (1999), pero amplía su análisis al incluir el léxico en su clasificación, la cual estructura en cuatro grandes bloques según lo expuesto en la tabla 2.

Tabla 2

Clasificación del AAE según Green (2002, pp. 12–133)

- 1. Léxico
 - 1.1. Entradas léxicas
 - 1.2. *Slang*
 - 2. Sintaxis parte 1: marcadores verbales en el *AAE*
 - 2.1. Auxiliares
 - 2.2. Marcadores aspectuales (marcadores verbales)
 - 2.3. Marcadores previos al verbo
 - 3. Sintaxis parte 2: características sintácticas y morfosintácticas en el *AAE*
-

-
- 3.1. Negación
 - 3.2. Existenciales *it* y *dey*
 - 3.3. Interrogativas
 - 3.4. Oraciones de relativo
 - 3.5. Pretérito *had*
 - 3.6. Patrones morfosintácticos en el *AAE*
 - 3.6.1. Morfología del pasado
 - 3.6.2. Terminación verbal *-s*
 - 3.6.3. Formación del genitivo

4. Fonología del *AAE*

- 4.1. Sonido final de consonantes
- 4.2. Ensordecimiento
- 4.3. Patrones sonoros y *th*
- 4.4. Vocalización líquida de *r* y *l*
- 4.5. Patrones fonológicos adicionales
- 4.6. Rasgos prosódicos: énfasis y entonación

Por último, Naranjo Sánchez (2015) no analiza tan exhaustivamente las características del *AAE* como los anteriores estudios; sin embargo, su investigación está orientada hacia el estudio traductológico, por lo que consideramos que su clasificación tiene un valor añadido para nuestro trabajo. La tabla 3 muestra el esquema que utiliza para ordenar las características principales del *AAE*.

Tabla 3

Clasificación del AAE según Naranjo Sánchez (2015, pp. 422–435)

-
1. Marcadores fonológicos y prosódicos
 2. Marcadores morfosintácticos
 3. Marcadores léxicos
 - 3.1. Términos específicos afroamericanos
 - 3.2. Lenguaje obsceno
 - 3.2.1. Un caso especial: 'ass' y 'shit' como palabras polivalentes
 - 3.3. Lenguaje ofensivo: palabrotas e insultos
 - 3.3.1. Palabrotas
 - 3.3.2. Insultos
 4. Marcadores pragmáticos
 - 4.1. Vocativos
 - 4.1.1. Términos del gueto
 - 4.1.2. Términos de bandas criminales
 - 4.2. Interjección de saludo *yo!*
-

Hemos considerado adecuado combinar las anteriores clasificaciones y crear una nueva propia para adecuarla a las necesidades específicas de este trabajo. Así, hemos decidido categorizar en cuatro grupos los diferentes rasgos: fonología, léxico, gramática y prosodia. En los próximos subapartados, explicaremos en detalle las particularidades de cada nivel lingüístico, al tiempo que expondremos nuestra clasificación.

3.3.1. Fonología

Existen palabras comunes al *AAE* y al *SAE* que, aunque tienen el mismo significado, se pronuncian de forma diferente debido a los diferentes patrones de sonido que existen en las dos variedades. Esta discrepancia de sonidos entre una y otra ha provocado que muchas personas piensen que ciertas características fonológicas del *AAE* implican que

sus hablantes son vagos o perezosos, sin embargo, los patrones de sonido de este dialecto son completamente regulares, lo cual contradice claramente esa idea (Green, 2002).

A continuación, expondremos los principales rasgos fonológicos del *AAE*, centrándonos específicamente en los que analizan Rickford (1999, pp. 4–5) y Green (2002, pp. 106–123).

- a) Reducción del grupo de consonantes final, sobre todo las acabadas en *t*, *k* o *d* y el sufijo *-ed*, que se pronuncia [t]: *pos'* (*post*), *des'* (*desk*), *han'* (*hand*), o *pass'* (*passed*).
- b) Eliminación de la última consonante (en especial las nasales) después de una vocal: *ma'* (*man*) o *ca'* (*cat*).
- c) Ensordecimiento de sonidos finales después de una vocal: sustitución de *b* por *p* (*cab* pronunciado *cap*), *d* por *t* (*feed* pronunciado *feet*) y *g* por *k* (*pig* pronunciado *pick*).
- d) Pronunciación del sonido *ng* de los gerundios como *n*: *walkin'* (*walking*).
- e) Eliminación de la *d* y la *g* iniciales en algunos auxiliares: *ah 'on know'* (*I don't know*) o *ah'm 'a do it* (*I'm gonna do it*).
- f) Eliminación de sílabas átonas iniciales o a mitad de palabra: *'fraid* (*afraid*) o *sec't'ry* (*secretary*).
- g) Eliminación de la vocalización de la *r* y la *l* después de una vocal: *sistuh* (*sister*), *court* (*court*) o *fouh* (*four*) y *bea* (*bell*), *pia* (*pill*) o *coo* (*cold*).
- h) Pronunciación de *th* [θ] como *t* o *f*: *tin* (*thin*) o *baf* (*bath*).
- i) Pronunciación de *th* [ð] como *d* o *v*: *den* (*then*) o *bruvver* (*brother*).
- j) Pronunciación del grupo consonántico *str* como *skr*: *skreet* (*street*) o *skraight* (*straight*). Esta característica está muy estigmatizada y no está tan presente en los estudios como otras.
- k) Cambios en varios sonidos vocales: uso del diptongo *oi* en lugar de *oa*: *roid* (*road*) o *approich* (*approach*); pronunciación de *e* como *i* cuando va precedida de sonidos nasales como *n*, *m* y *ng*: *pin* y *pen* se pronuncian de la misma manera (no es exclusivo del *AAE*); y suavización del sonido [ɛr]: *prepar* (*prepare*). Estos rasgos, como el expuesto en el apartado j, no están lo suficientemente estudiados.

3.3.2. Léxico

Profundizar en el léxico específico del *AAE* es esencial porque nos ofrece información sobre el uso correcto de palabras y expresiones (Green, 2002). Pese a ello, abarcar la totalidad del léxico utilizado por los hablantes del *AAE* sería una tarea prácticamente

imposible de llevar a cabo porque las lenguas están en continua evolución y habría que llevar un registro continuado de la misma. Parece también claro que el vocabulario propio de esta comunidad varía de una región a otra y entre miembros de diferentes edades y géneros (Rickford 1999; Green, 2002), por lo que crear una clasificación única es complicado. Asimismo, es importante señalar que usar determinadas palabras pertenecientes al *AAE* no implica que el hablante utilice este dialecto, aunque, por el contrario, un hablante del *AAE* necesariamente conoce palabras y frases propias de él (Green, 2002).

Desde principios del siglo XX han existido esfuerzos por recoger el léxico propio de la comunidad afroamericana; ya en 1938 el cantante de jazz Cab Calloway publicó *Cab Calloway's Hepster's Dictionary* y, en 1945, Lou Shelley publicó *Hepcats Jive Talk Dictionary* (Oxford English Dictionary, s. f.-a). A lo largo de los años han ido apareciendo diccionarios que recogen el *slang* (*African-American Slang* de Maciej Widawski, publicado en 2015; o el diccionario online *Green's Dictionary of Slang* [<https://greensdictofslang.com/>]), términos propios de subculturas como el hip-hop (*Street Talk: Da Official Guide to Hip-Hop and Urban Slang* de Randy “Mo Betta” Kearse, publicado en 2006), o el habla específica de determinadas edades (como el centrado en la de los adolescentes afroamericanos *Runnin' Down Some Lines: The Language and Culture of Black Teenagers* de 1980, escrito por Edith Folb). Sin embargo, no ha sido hasta esta tercera década del siglo XXI cuando el Harvard University's Hutchins Center for African y African American Research, junto a Oxford University Press, se han propuesto la creación de un diccionario específico de *AAE* que abarque la historia del léxico de esta variedad lingüística. Este diccionario, titulado *Oxford Dictionary of African American English (ODAAE)*, está en proceso de creación, con fecha de publicación prevista para 2025, por lo que aún no hemos podido hacer uso de él.

De esta manera, y teniendo en cuenta que muchos de los diccionarios existentes no son relevantes para nuestro propósito, ya que necesitamos trabajos que recojan los términos (y significados) más contemporáneos del *AAE*, nos hemos centrado principalmente en estudios recientes del *AAE* (Green, 2002; Naranjo Sánchez, 2015) y diccionarios como el de Widawski (2015) o recursos online como el de Green que se mantienen actualizados de manera más frecuente.

Los estudios del *AAE* han presentado este lexicón clasificado de diferentes maneras; por ejemplo, en forma de una lista de términos, como una lista de términos subdividida según temas, o en un archivo separado y diferenciado del *slang*. Debido a las características de nuestro trabajo y tratando de adecuarnos a nuestras necesidades, hemos decidido realizar nuestra propia clasificación a partir de las de Green (2002), Naranjo Sánchez (2015), Rickman (1999). De esta manera, abordaremos los vocablos o expresiones que consideramos más comunes y significativos por estar presentes en los principales estudios sobre el *AAE*, organizándolos en dos bloques de la siguiente manera: términos generales que usan indistintamente hombres y mujeres (ya que más adelante nos centraremos con detenimiento en el *AAE* específico hablado por las mujeres) y palabras clave del *slang*. En aras de una mayor claridad, seguiremos este mismo esquema a continuación a la hora de presentar las características léxicas más relevantes del *AAE*.

3.3.2.1. Léxico común del *AAE*

El *AAE* comparte patrones y significados con otras variedades del inglés, por lo que muchas de las palabras propias del léxico del *AAE* existen también en el del inglés estándar. Sin embargo, en el *AAE* algunas palabras adquieren un significado añadido diferente. Por ejemplo, la palabra *kitchen* tiene el mismo significado en ambos («cocina»), pero en el *AAE* se usa también para referirse al pelo que nace en la nuca (Green, 2002). A continuación, expondremos algunos de los términos más comunes (Rickford, 1999, p. 6; Green, 2002, pp. 12–33).

a) *Call – self*. Tratar de hacer algo (o de ser alguien) pero con resultados que el espectador piensa que no son los pretendidos: *He call hisself a basketball player, and can't even dribble the ball*. En este tipo de frases, se utiliza *-self* junto con los siguientes pronombres: *my, her, his, they*; formando los pronombres reflexivos de la siguiente manera: *myself, herself, hisself, theyselves*.

b) *Come*. Expresar indignación sobre una acción: *He come walking in here like he owned the damn place*.

c) *Finna* (también *fixina/fixna/fitna*): Indica que la actividad de la que se habla es inminente. Por ejemplo: *I don't know about you, but I'm finna leave. (I don't know about you, but I'm getty ready/about to leave.)*

d) *Get over*. Sacar provecho, tener éxito con poco esfuerzo mediante el ingenio: *The students tried to **get over** on the teacher (The students tried to take advantage of the teacher).*

e) *Mash*. Pulsar algo (no significa destruir o aplastar): ***Mash** the button again so the elevator will come to this floor.*

f) *-own-*. Infijo que se inserta como intensificador en los pronombres reflexivos: *He cooked his food **hisownself***. De la misma forma, tendríamos: *myownself, herwonsself, theyownself*.

g) *Some*. Muy, en gran medida: *She can cook **some** good (She can cook very good).*

h) *Stay*. Puede poseer los siguientes significados: 1. Vivir, permanecer en un sitio: *I **stay** on New Orleans Street*. 2. Frecuentar un lugar: *She **stay** in that bathroom*. 3. Realizar una actividad con frecuencia: *She **stay** running*. 4. Estar la mayoría de las veces en un mismo estado (de ánimo): *He **stay** hungry (He's always hungry).*

i) *Steady*. Indica que la acción se lleva a cabo de manera intensa, consistente y continua; el verbo al que acompaña está normalmente en forma *-ing*: *Her mouth is **steady** runnin' (She is talking nonstop)*, y a veces *steady* puede aparecer después: *All the homeboys be rappin' **steady***. El sujeto de la acción no puede ser un conjunto precedido por “a”, por ejemplo, sería incorrecta *A person was steady talking*. El verbo no puede indicar un estado, solo una acción: sería incorrecto *He steady having money*.

3.3.2.2. *Slang*

El *slang* es conjunto de palabras y frases empleado por ciertas personas para establecer su identidad social (Eble, 1996). Se manifiesta en cualquier idioma y se utiliza desde siempre, ya que su presencia solo depende de la existencia de comunidades lo suficientemente grandes y diversas para que se desarrollen subcomunidades internas. El *slang* no debe confundirse con regionalismos o con jerga específica de algunos empleos, aunque comparte algunas características con ellos (Eble, 1996), sino que lo crean comunidades que pertenecen a grupos sociales, ocupacionales, etarios o étnicos separados de la sociedad dominante (Widawski, 2015; Zhou y Fan, 2013). Existe como alternativa a expresiones estándar o como manera de referirse a algo que aún no posee nombre, pero

también pueden ser palabras existentes que cobran un nuevo significado (Widawski, 2015; Zhou y Fan, 2013).

Aunque por naturaleza el *slang* es coloquial e informal, no todas las expresiones coloquiales se consideran *slang*, y algo parecido sucede con los vulgarismos (todos los vulgarismos son *slang*, pero el *slang* no se compone solo de vulgarismos), eufemismos (no todos son *slang*), palabras tabú (o vocabulario «prohibido», por considerarse socialmente inaceptable, relacionado con el sexo, escatología, religión o raza) o modismos (no todos son *slang* y, además, los modismos son frases y el *slang* no se limita a frases) (Widawski, 2015). El *slang* se suele considerar efímero, es decir, evoluciona, desaparece o se reemplaza a lo largo de las diferentes épocas, pero en ocasiones muchos términos se mantienen en el tiempo (Eble, 1996).

Gran parte del *slang* de cualquier idioma se centra normalmente en temas como el cuerpo humano, la fisiología, la sexualidad, el alcohol y las drogas, y el *slang* afroamericano no es diferente; aunque a estas temáticas se les añaden otras específicas e inherentes a la experiencia propia de la comunidad afroamericana: el racismo, la discriminación, la violencia y el crimen, la población blanca, los espectáculos y la música, el lujo y la geografía (Widawski, 2015).

El trabajo de Widawski (2015) es uno de los pocos existentes en los que se estudia en profundidad el *slang* utilizado por la comunidad afroamericana a nivel académico. El autor realiza un trabajo de recopilación de alrededor de 1.500 términos, a la vez que analiza lingüísticamente la formación de los términos que conforman el *slang*, así como otros niveles como la semántica, temática, pragmática y las funciones culturales, sociales y psicológicas del *slang* afroamericano. Pese a que Widawski analiza únicamente las expresiones y palabras creadas y usadas por la comunidad afroamericana (dejando de lado otros términos usados en el *AAE*, pero cuya creación no se atribuye a dicha comunidad), su obra es una de las más exhaustivas que existen, además de ser una de las más recientes.

Dar cuenta del *slang* en un trabajo como este es una tarea complicada, puesto que no podemos detenernos a analizar y presentar cientos de palabras y expresiones que, además, evolucionan con tal rapidez que pueden quedar obsoletas en un breve período de tiempo (Green, 2002; Widawski, 2015). Por lo tanto, y teniendo como referencia los diversos estudios ya nombrados, hemos tenido que centrarnos en los términos comunes a todos ellos y en los que consideramos más extendidos y recurrentes.

a) *Ass*. Es común utilizar esta palabra con un uso metonímico para referirse a otra persona. Tiene una connotación enfática, tanto para expresar furia, como irritación o ridículo, y también se usa para amenazar, intimidar o degradar al interlocutor: *I don't want to see your ass no more* (Naranjo Sánchez, 2015, p. 427).

Además, se utiliza como parte de una construcción que Spears (1998) denomina *-ass words*, como, por ejemplo, *bitch-ass*. En estos casos, el significado literal de la palabra desaparece y queda ligado a la que acompaña, que puede ser un sustantivo, un adjetivo, un participio o una estructura compuesta. Su significado básico es social y abstracto, y podría valorarse como una partícula neutral, aunque en ocasiones actúa como intensificador. Por ejemplo: *stank-ass*, *muthafuckin'-ass*, *crazy-ass*.

b) *Bourgie/boojie/boojie/boojy/bougie*. Término que se usa, casi siempre despectivamente, para referirse a una persona afroamericana burguesa que se comporta y adopta los valores de la sociedad blanca. Procede de *bourgeois* (burgués/a). Por ejemplo: *The boojies try to cut ties to African American culture* (Widawski, 2015).

c) *Chill/chill out*. Puede significar «estar calmado» o «relajarse y pasarlo bien». Por ejemplo, respectivamente: *You need to chill out*, o *How you boys doing? Keep chilling!* (Widawski, 2015).

–*chillax*. Tiene el mismo significado que *chill*. Por ejemplo: *You're my nigga, but you need to chillax sometimes* (Widawski, 2015).

d) *Fresh*. Excelente o admirable. Por ejemplo: *She's drivin' around in her fresh little car* (Widawski, 2015).

e) *Front*. Puede significar «fingir» o «intentar impresionar a la gente fanfarroneando». Por ejemplo, respectivamente: *You ain't never had no real drama in your life, Nelly, so stop frontin'*, o *C'mon, you don't have a job, I know you're frontin' hard* (Widawski, 2015).

f) *Get* – pronombre posesivo – sustantivo – *on*. Involucrarse en alguna actividad. Según la palabra añadida, la expresión adopta un significado diferente. Por ejemplo: *get my chill on*: descansar; *get my drink on*: beber; *get my sleep on*: dormir (Green, 2002).

g) *Ghetto*. Hacer que algo se vea típico de las zonas marginales de las ciudades, especialmente si es llamativo o de mal gusto. *I hate ghettoed cars* (Widawski, 2015). Esta

palabra puede acompañar a otras como adjetivo, por ejemplo: *ghetto lullaby* (ruido propio de zonas marginales, especialmente sirenas, helicópteros o disparos); *ghetto rags* (ropa típica de la cultura hip hop o de las zonas marginales); *ghetto rich* (que mantiene una apariencia de rico, pero no tiene dinero, que derrocha) (Widawski, 2015).

h) *Hood/'hood*. Abreviatura de *neighborhood*, significa «vecindario», «barrio», especialmente los habitados por la comunidad afroamericana o marginales (Widawski, 2015).

i) *Motherfucker/mothafucka/muthafucka*. Puede referirse tanto a un hombre despreciable como a un hombre (o cualquier cosa) excelente o admirable, así como a algo irritante o problemático. Por ejemplo, respectivamente: *The money we spend on sending a mothafucka to jail*; *You're a smart motherfucker!* y *Greed is a muthafucka*. Existen también las variantes *motherfuck* (*mothafuck*, *muthafuck*) como verbo, que puede significar «maldecir a alguien o a algo», «no preocuparse por algo» y «hacer daño, especialmente como venganza o castigo», y *motherfucking* (*mothafucking*, *muthafucking*) como adverbio, que significa «extremadamente» o «totalmente» (Widawski, 2015).

–*motherfucking*–. Usado como infijo, se utiliza como intensificador, tanto positivo como negativo. Por ejemplo: *Jasper is abso-mutherfucking-lutely perfect in this*, o *It's im-motherfucking-possible* (Widawski, 2015).

j) *Nigga*. Es una grave ofensa para los afroamericanos que los blancos utilicen esta palabra para referirse a ellos; sin embargo, las personas negras han tomado el control de este término despectivo y lo usan entre ellos sin connotaciones negativas, como modo de empoderamiento y orgullo. En cualquier caso, es un vocablo que se puede usar de manera tanto positiva como negativa, e incluso con un uso neutral en el que simplemente sustituye a *guy* o *dude* (Spears, 1998).

k) *Player/playa*. Un hombre mujeriego que se aprovecha de las mujeres. Por ejemplo: *I'm a bad man, I'm a player*. También se puede usar como verbo: *He's playin' them* [a las mujeres] *all* (Widawski, 2015).

l) *Shit*. Esta palabra tiene numerosos significados, y su potencial creativo sólo depende de los vacíos semánticos que rellene. Algunos de los significados que adopta esta palabra son: «cosas» o «posesiones» (como sustituto de *stuff*); «cualquier cosa»; «nada» o «algo

que no tiene valor»; «etcétera»; «problema»; «disparate» (también encontramos la variante *bullshit*) o «negocio» (Naranjo Sánchez, 2015, p. 429).

m) Términos usados para referirse a mujeres: *bopper, dime, honey, hot girl, ma, shorty, wifey* (Green, 2002).

n) Términos usados para referirse a hombres: *balla, cat, cuz, dawg* (o *dog*), *fool, homes, hot boy, kinfolk, mark, money, player* (o *playa*), *scrub, slick* (Green, 2002).

3.3.3. Gramática: morfología y sintaxis

Las características gramaticales del *AAE* son un conjunto de rasgos morfológicos y sintácticos que se usan de diferente manera y en diferentes contextos. Estas características no se utilizan siempre, pues normalmente dependen del entorno en el que se encuentren los hablantes, ni tampoco son exclusivas de este dialecto, ya que algunas coinciden con las de otras variantes del inglés, como el *Southern States English* (en Estados Unidos) o el *Hiberno English* (en Irlanda) (Green, 2002). Sin embargo, parece que casi todos los rasgos más distintivos del *AAE* son de tipo gramatical y que, aunque se puedan dar en otros dialectos, ocurren de manera mucho más frecuente entre hablantes del *AAE* y en cualquiera de sus ámbitos lingüísticos –esto es cierto tanto para los gramaticales, como para los fonológicos y los léxicos (Rickford, 1999).

De la misma manera que en los otros apartados, en este nos centraremos en los principales rasgos de variación lingüística a nivel gramatical del *AAE* presentes en los trabajos de Rickford (1999, pp. 6–9) y Green (2002, pp. 34–105).

a) Ausencia del verbo copulativo/auxiliar (*is* y *are*) en tiempos presentes: *He Ø tall* (*He is tall*) o *They Ø running* (*They are running*).

b) Uso de *be* invariable para acciones habituales: *He be walkin'*. (*He usually walks*). En interrogativas y negativas, se usa con el auxiliar *do*: *Do he be walking every day?*, *She don't be sick, do she?*

c) Uso de *be* invariable en lugar del futuro *will be*: *He be here tomorrow*. (*He will be here tomorrow*).

d) Uso de *been* o *bin* átono en lugar de *has/have been*: *He been sick*. (*He has been sick*).

e) Uso de *BIN* enfático para señalar un período lejano: *She BIN married* (*She has been married for a long time (and still is)*).

- f) Uso de *done* para enfatizar que una acción está terminada: *He **done** did it (He's already done it).*
- g) Ausencia de *-s* en la tercera persona de singular del presente, uso de *don't* en vez de *doesn't* y de *have* en lugar de *has*: *He walk~~Ø~~ (He walks). He **don't** sing (He doesn't sing). She **have** it (She has it).*
- h) Generalización de *is* y *was* en segunda persona y plurales: ***They is** some crazy folk. (They are some crazy folk). / **We was** there. (We were there).*
- i) Ausencia de posesivo *-s*: *John~~Ø~~ house. (John's house).*
- j) Ausencia de plural *-s*: *Two boy~~Ø~~. (Two boys).*
- k) Uso de *y'all* como contracción de *you all*.
- l) Ausencia de los pronombres relativos *who*, *which*, *what* o *that*: *There are many mothers ~~Ø~~ don't know where their children are (There are many mothers who don't know where their children are).*
- m) Uso generalizado de *ain't* para la negación en lugar de *am not*, *isn't*, *aren't*, *hasn't*, *haven't*, *didn't*.
- n) Negación múltiple o concordancia negativa (negación del auxiliar y de todos los pronombres indefinidos de la frase): *I don't never have no problems (I don't ever have problems).*
- o) Inversión del auxiliar y el pronombre indefinido que actúa como sujeto: ***Can't nobody** say nothin'. (Nobody can say anything).*
- p) Eliminación o inversión del verbo auxiliar en preguntas directas: ***You know** her name? (Do you know her name?), **Why I can't** play? (Why can't I play?).*
- q) *It* y *dey* existenciales: Se usan para indicar que algo existe, es decir, principalmente en lugar de *there is/there are/etc.* Se construyen con alguna forma verbal de *be*, *have* o *got*. Por ejemplo: ***It's** some coffee in the kitchen./**It got** some coffee in the kitchen./**Dey** some coffee in the kitchen. (There is some coffee in the kitchen.) // **It had** some breaded chicken sticks. **Dey had** some good French fries, too. (There were some breaded chicken sticks. There were some good French fries, too).*
- r) Pretérito *had*: Se utiliza de manera diferente al pasado perfecto. El pasado perfecto se utiliza para indicar una acción que pasó en el pasado anterior al pasado, pero en el *AAE* es diferente, pues se utiliza como el pasado simple. Por ejemplo: *The alarm at the detailing place next door **had** went off a few minutes ago. (The alarm at the detailing place next door went off a few minutes ago). / We talked about this last year. That's the*

*test I **had** failed. (We talked about this last year. That's the test I failed). / I think she **had** left yesterday. (I think she left yesterday).*

s) -s verbal: Se utiliza como marcador en verbos cuando se narra la descripción de un evento, sin importar si está en primera, segunda o tercera persona. Por ejemplo: *He had called me Wednesday afternoon and asked, "Do you want to go the movies"... so I **gets** in the car.* También se utiliza para comunicar algo que se realiza habitualmente. Por ejemplo: *The devil **haves** us in a state of sin. / I can show you some of the stuff we **tesses** them on (en lugar de tests). / It **bes** that way.*

3.3.4. Prosodia

Algunas variables lingüísticas siguen sin analizarse en profundidad, entre ellas, la prosodia, dentro de la que se incluye la melodía del discurso (entonación), el tono, la duración, la amplitud, el acento (énfasis), el ritmo y la velocidad, entre otras características (Thomas, 2015; Holliday, 2021). Hasta la fecha, no se han llevado a cabo muchos estudios sobre la prosodia del *AAE*, probablemente porque es un trabajo que requiere mucho tiempo y es difícil (tecnológicamente hablando) de llevar a cabo, puesto que se precisa obtener los datos en un entorno casual, pero también se necesita conseguir grabar dichos datos con una calidad de audio lo suficientemente buena para poder analizarlos sin problemas. Asimismo, la mayor parte de los estudios sobre entonación se ha realizado en el campo de la fonología y la fonética, y se han mantenido alejados de la sociolingüística moderna (Holliday, 2021), ya que muchas de las características son conceptos que no se adecúan a los análisis cuantitativos (Lippi-Green, 2011). Esta división interna ha provocado que exista una laguna bibliográfica sobre la variación prosódica y sus características, y cómo esta influye en la construcción de la identidad (Green, 2002; Holliday, 2021).

Es importante entender cómo funciona la variación prosódica, puesto que es un elemento que proporciona información sobre la identidad del hablante incluso a personas ajenas a la lingüística, ya que perciben información sobre ella de forma intuitiva. Es una característica tan importante para los oyentes que posiblemente tenga vital importancia a la hora de luchar contra la discriminación lingüística que sufren varios grupos marginalizados tanto en Estados Unidos como en el resto del mundo (Holliday, 2021). En cierta manera, las características prosódicas del *AAE* son responsables de lo que se conoce como «*sounding black*» (Green, 2002, p. 124), pero no son fáciles de identificar, en parte

porque muchas de sus particularidades coinciden con otras variedades del inglés (por ejemplo, con el *Southern White Vernacular English*) (Thomas, 2015).

Holliday (2021) afirma que se ha estudiado con regularidad el hecho de que las personas afroamericanas utilicen las características del *AAE* para transmitir su pertenencia a la comunidad negra, y se han realizado numerosas investigaciones sobre cómo estas personas son plenamente conscientes del lenguaje que utilizan y cómo algunas (sobre todo de clase social media y media alta) desaconsejan a sus familiares utilizar las características fonológicas y morfosintácticas más estigmatizadas del *AAE*. Esto ha derivado en la creación de un nuevo dialecto (el *Standard African American English – SAAE*), caracterizado por la falta de dichos rasgos fonológicos y morfosintácticos, pero que, al mismo tiempo, mantiene los rasgos prosódicos que identifican a los hablantes como afroamericanos. En la mayoría de los estudios centrados en identificación étnica, la precisión para clasificar voces según su raza ha llegado a ser de un 90 % y, en muchos casos, los oyentes se basan en aspectos prosódicos (que aún no se comprenden en su totalidad), más que en fonológicos o morfosintácticos, para sus deducciones, ya que muchas veces los oyentes aciertan a identificar la etnia del hablante al escuchar una sola palabra (Holliday, 2021).

Al no existir apenas estudios sobre la prosodia del *AAE*, no existen tampoco análisis sobre cómo los hablantes del *SAAE* pueden sufrir también discriminación, ya que los oyentes pueden identificar a los hablantes como personas negras aun sin utilizar los rasgos más estigmatizados del *AAE*. El estudio de la prosodia es de vital importancia, y es un área que necesita estudiarse con mayor profundidad: en el caso del *AAE*, existe una diferencia significativa entre la cantidad de datos existentes sobre el análisis de este rasgo y sobre otros como la fonología o la gramática (Holliday, 2021; Wolfram y Schilling, 2016).

Para tener una idea general de algunas de las características prosódicas más significativas del *AAE*, resumiremos a continuación las principales conclusiones halladas acerca de cada uno de los elementos del estudio realizado por Thomas (2015, pp. 421–431):

a) Acento (énfasis de cada sílaba): Existe una tendencia en el *AAE* a acentuar palabras en la primera sílaba aunque su pronunciación estándar sitúe el énfasis en una sílaba posterior: *póllice, Détroit, Décembre, Nóvember*.

b) Ritmo y velocidad del habla: En general, la velocidad del habla varía de acuerdo con el estado emocional del hablante. Sin embargo, y a diferencia del español, en el que la duración de las sílabas no cambia demasiado, en inglés sí lo hace dependiendo de si la sílaba está acentuada o no. Esto produce un cambio en el ritmo, en el que las sílabas no acentuadas tienen una duración mucho menor que las acentuadas. Muchos de los estudios que se han llevado a cabo sobre este elemento prosódico no desvelan demasiado sobre las particularidades concretas del *AAE* actual debido a la falta de pruebas empíricas. Sin embargo, la aportación más completa al respecto, *Rythm and African American English*, llevada a cabo por Thomas y Carter en el año 2006, concluyó que no hay diferencias significativas entre el ritmo y la velocidad del habla del *AAE* y del inglés estándar.

c) Frecuencia fundamental (F_0): La F_0 es la frecuencia de vibración de las cuerdas vocales; se mide en hercios y de ella depende el tono de un sonido (Ladefoged, 2018), en este caso, de la voz. Esta característica no es un elemento específico y único de la prosodia, sino que se combina con la calidad de la voz. Thomas (2015) concluye que no existe ningún consenso en referencia a la F_0 , ya que detecta resultados contradictorios, y lo único destacable reside en que ciertos registros tonales, entre los que se incluye el falsete, se usan para crear cierto efecto y, normalmente, en situaciones informales.

d) Entonación: La entonación es el «movimiento melódico con el que se pronuncian los enunciados, el cual implica variaciones en el tono, la duración y la intensidad del sonido, y refleja un significado determinado, una intención o una emoción» (Real Academia Española, s.f.-a, definición 3). Esta es clave para determinar si un hablante es afroamericano, pero precisar exactamente cuáles son las características que permiten dicha identificación es complicado (Thomas, 2015; Green, 2002). Se han analizado las diferencias en el tono final de las preguntas cuya respuesta es sí o no, en las que la entonación de los afroamericanos es menos consistente que la del inglés estándar, pues en este se tiende a terminar con un tono ascendente, mientras que los usuarios de *AAE* terminan en un tono llano o descendente (Thomas, 2015; Green, 2002). Además, en general, los afroamericanos muestran un cambio más marcado entre tonos agudos y graves. A pesar de todos los datos que se recogen, Thomas (2015) concluye que no hay una explicación adecuada para los patrones que rigen la entonación y que se necesitaría investigar mucho más sobre el tema.

Otro de los conceptos que se han utilizado dentro del estudio de la prosodia es el de la semántica prosódica. Spears (2009) lo define como el uso de la prosodia para transmitir o acentuar un significado de alguna manera, y expone que, aunque no es exclusivo del *AAE*, sí que es mucho más notorio al compararlo con otras variedades del idioma.

3.4. El inglés afroamericano de la clase media (*Middle class AAE*)

A pesar de que el *AAE* se ha estudiado en profundidad, la clase media afroamericana ha sido excluida de manera sistemática de las investigaciones sobre el *AAE* por ser considerada poco genuina, ya que el foco suele estar sobre la variedad más «exótica» (es decir, la que utilizan los miembros más marginalizados y estigmatizados de la comunidad) por considerarse más auténtica (Britt y Weldon, 2015).

Las personas afroamericanas han sufrido de manera desproporcional durante todos los períodos de crisis económica: en la de 2008, la riqueza media de la comunidad afroamericana descendió un 49,7 %, mientras que la de los estadounidenses de origen europeo solo cayó un 35,8 %, y la tasa de desempleo en 2010–2011 entre las personas afroamericanas fue de un 15,9 %, mientras que para los estadounidenses europeos fue un 8 %. Aunque hay muchos personajes públicos afroamericanos multimillonarios, lo cierto es que no existe una clase social alta afroamericana *per se*. La población negra de clase media sigue siendo víctima de prácticas discriminatorias en muchos aspectos de su vida (empleo y alojamiento, entre otras) que hace imposible la movilidad económica, lo que provoca que las diferencias de clase pervivan. Para salir adelante en estas circunstancias, muchas personas afroamericanas se crean identidades diferenciadas socialmente de la clase baja como una estrategia de integración, pero a su vez, también establecen identidades raciales separadas de las personas blancas. Es evidente que, a pesar de que su objetivo es integrarse en la cultura blanca dominante, las personas negras no quieren perder la parte racial de su identidad ya que es de gran importancia para ellos (Weldon, 2021).

De esta manera, el idioma se convierte en una herramienta esencial para reflejar su identidad étnica, pero también se utiliza para establecer puentes entre su comunidad y las personas blancas. En ciertos casos (especialmente si hay una audiencia mixta), suelen hacer poco uso de las características más distintivas del *AAE*, pero, reticentes a perder su identidad por completo, recurren a la utilización de elementos típicos de los sermones afroamericanos para expresar su afiliación con su comunidad (Britt y Weldon, 2015).

Esta variación lingüística del *AAE* utilizada por la clase media ha recibido diversas denominaciones, entre las que se encuentran *Black Standard English (BSE)*, *Standard Black English (SBE)*, *African American Standard English (AASE)* o *Standard African American English (SAAE)* (Weldon, 2021). Para mantener una correspondencia clara con el término *AAE*, hemos decidido referirnos a esta variante como *SAAE* a partir de ahora.

Los estudios que mencionan el *SAAE* coinciden en que este dialecto consiste principalmente en utilizar ciertas características fonológicas, prosódicas, léxicas y retóricas étnicas, pero con pocas características gramaticales estigmatizadas. El *SAAE* cumple una función esencial para la clase media afroamericana, pues esta quiere crearse una identidad basada tanto en su clase social como en su etnia: así, manipulan ciertas características del lenguaje para minimizar el estigma asociado, pero al tiempo crean una percepción de grupo con ciertos marcadores raciales (Weldon, 2021).

El principal objetivo de la clase media afroamericana es evitar las construcciones gramaticales no estándar, es decir, las características peor consideradas del *AAE*. Así, para conservar su identidad racial, los integrantes de esta clase social utilizan los rasgos fonológicos y prosódicos del idioma, los cuales, a pesar de sufrir también un estigma asociado, pasan más desapercibidos para los oyentes, especialmente en combinación con construcciones gramaticales estándar (Weldon, 2021).

Precisamente una de las áreas de estudio sobre el *AAE* que necesita una mayor profundización es el concepto de *sounding Black*, el cual está fuertemente ligado a los rasgos fonológicos y prosódicos del idioma. Entre la clase media afroamericana se recurren a estas características para acercarse a la comunidad negra sin correr el riesgo de parecer incultos o de clase baja. La situación intermedia de esta clase social fuerza a sus integrantes a recurrir al idioma estándar para navegar por ella (en especial, a sus construcciones gramaticales), pero, al no querer abandonar sus raíces por completo, se sirven de las ventajas que les ofrece este recurso (*sounding Black*) para seguir conectados con su identidad afroamericana (Weldon, 2021).

Un estudio de finales de los años sesenta (Wolfram, 1969), el primero de este tipo, examinó la estratificación social de cuatro variables fonológicas y cuatro variables gramaticales entre cuatro categorías sociales (clase trabajadora baja, clase trabajadora alta, clase media baja y clase media alta) de la comunidad afroamericana. Entre sus resultados, destaca el uso del inglés estándar entre los integrantes de la clase media y las

mujeres de todas las categorías sociales, así como variaciones individuales entre los hablantes más jóvenes, lo que indica que factores como el género y la edad tienen una gran influencia sobre el uso del lenguaje (Wolfram, 1969).

Britt y Weldon (2015) llegan también a la conclusión de que el grupo formado por afroamericanos con estudios universitarios parece apreciar el *codeswitching* en situaciones apropiadas (es decir, utilizar el inglés estándar en contextos formales y el *AAE* en situaciones informales), aunque también señalan que los estudiantes afroamericanos no internalizan la discriminación contra este dialecto tanto como los estudiantes blancos, y sugieren que la afiliación étnica de cada persona influye en su visión del *AAE* (cuando más se identifiquen con la cultura afroamericana, menos rechazo sienten contra él). Pese a todo, hay pruebas que indican que las dos variedades del inglés son útiles para la clase media afroamericana, puesto que utilizarán una u otra dependiendo del contexto en el que se encuentren y según su afiliación con su etnia y clase social (Britt y Weldon, 2015).

Es necesario profundizar en la investigación sobre este grupo, ya que está bastante claro que la clase media afroamericana no es un constructo monolítico, sino que tiene numerosas diferenciaciones que implican diferentes conductas lingüísticas. Hay muchos factores que influyen en la actitud frente al *AAE* y su uso, como, por ejemplo, vivir en barrios de clase media o vivir cerca de la clase trabajadora, el entorno profesional en el que se encuentren y la necesidad o no de expresar su orientación étnica (Britt y Weldon, 2015).

Se necesitan también más estudios sobre la representación del *AAE* usado por la clase media en obras audiovisuales. Es importante conocer qué mensajes se ofrecen al público a través de dichas obras audiovisuales, puesto que la representación en los medios de comunicación contribuye a crear una opinión de las variedades lingüísticas y de las comunidades que las hablan. A pesar de la existencia de series como *La hora de Bill Cosby* en los ochenta, con protagonistas afroamericanos de clase media, en ellas no se usaba apenas el *AAE*, y cuando sí aparecía en películas de Hollywood, normalmente lo hablaban personajes de bajo nivel económico y educación, así como de zonas con altos niveles de criminalidad, lo que reforzaba ciertas ideas sobre la comunidad afroamericana. A finales de los noventa y principios del nuevo milenio se produjeron varias películas en las que el *AAE* se presentaba con más matices, principalmente porque detrás de ellas se

encontraban personas afroamericanas, encargadas de los guiones y la dirección (Weldon, 2021).

3.5. El inglés de las mujeres afroamericanas (*African American Women's Language*)

El inglés afroamericano hablado por las mujeres (*African American Women's Language*, *AAWL*) no se ha estudiado con demasiada profundidad en el ámbito de la lingüística, puesto que durante mucho tiempo se consideró idéntico al hablado por los hombres y este era el que se tomaba como referencia (el «estándar») (Morgan, 2015; Troutman, 2001). En general, en los estudios sobre habla de las mujeres estadounidenses se analiza en qué grado se desvía la de las mujeres blancas de clase media con respecto al del estándar masculino (*male prestige standard*). En cambio, el *AAE* estándar se basa en el uso vernáculo de los hombres, en lugar de tomar como referencia el de clase media (Morgan, 2021). De esta manera, la representación de las mujeres negras en diferentes medios condicionó la imagen que se tenía de ellas. Dado que se suponía que lingüísticamente no se diferenciaban de los hombres negros (especialmente en cuanto a ciertos aspectos como la franqueza o la variedad de dialecto), se eliminó la posibilidad de que existiera un lenguaje propio de las mujeres afroamericanas en el contexto académico (Morgan, 2009). Esto dio lugar, asimismo, a que el *AAE* en ellas se describiera como duro y directo, mientras que en ellos se consideraba sinónimo de masculinidad (Morgan, 2021).

En cierta manera, el análisis del discurso femenino afroamericano ha seguido la pauta general que siguen los estudios de las voces de las mujeres de cualquier idioma, es decir, se ha manifestado de forma patente cómo se han silenciado este tipo de voces en las normas y estándares (Morgan, 2015). Lanehart (2021) aboga por estudiar cualquier tipo de habla entre las personas afroamericanas y no solo centrar la investigación en lo que ella denomina *WHAM*, siglas que representan «*white, heterosexual and (cisgender) male*» (Lanehart, 2021, pp. 564). Una de sus críticas hacia el enfoque de algunos estudios es que, en general, parece aceptarse que se le dé importancia al habla de las mujeres blancas o al habla de los hombres gays blancos, pero parece que centrarse en la de los hombres gays negros o las lesbianas negras no está bien considerado.

Analizar esta variedad es complicado ya que los estudios centrados en el *AAE* no han prestado atención (en su mayoría) a los datos sobre el *AAWL*. Esto ha provocado que las mujeres afroamericanas estén ausentes en las investigaciones relacionadas con su dialecto, por lo que no se examinan las diferencias y semejanzas, ni su papel en la

sociedad. Debido a esto, las mujeres negras tienen que enfrentarse a actitudes negativas relacionadas con su lengua mucho más intensas que los hombres negros (Morgan, 2015). Esto se ve reflejado aún en la actualidad, ya que el estereotipo de *Angry Black Woman* aún está muy asentado en la sociedad estadounidense y, debido a ello, las mujeres negras todavía experimentan consecuencias mortales, como ejemplifica el caso de Sandra Bland² (Weissler y Boland, 2019).

No fue hasta los años setenta cuando se comenzó a aplicar la perspectiva de género en los discursos del lenguaje, gracias en parte a los movimientos sociales que comenzaron a formarse en esta época. En 1975, Robin Lakoff publicó *Language and Woman's Place*, basado en el inglés hablado por mujeres blancas de clase media. Su contenido estaba fuertemente influenciado por el feminismo de la época, y en él se corroboraba la idea de que el discurso de las mujeres era diferente al de los hombres, y que dicho discurso contribuía a perpetuar los estereotipos y el papel secundario de las mujeres en la sociedad. Lakoff estableció paralelismos entre su estudio de 1975 y el de Ossie Davis de 1967, *The English Language Is My Enemy*, en el que se exponía que el racismo estaba arraigado en la sociedad estadounidense en parte porque al hablar el idioma se interiorizaban nociones racistas sobre las personas negras (Morgan, 2015).

A finales de los setenta se estableció de manera definitiva que el *AAE* era un dialecto sistemático, es decir, seguía una estructura y normas propias, pero se mantenía que eran los hombres afroamericanos quienes lo transmitían y lo mantenían vivo. Así, el *AAWL* se percibía como algo marginal o esporádico, en lugar de considerarse un tipo de *AAE*, y no se estudiaba por no estimarse lo suficientemente diferente al de los hombres. Debido a esto, el movimiento feminista de la época no incluyó a las mujeres afroamericanas, quienes quedaron fuera de los debates sobre lenguaje y género, ya que estos se centraban en la población blanca (Morgan, 2015). Lanehart (2023, pp. 152–158) realizó recientemente un pequeño recorrido histórico por las autoras que han analizado el *AAWL*, entre las que se encuentran Mitchell-Kernan (la primera en centrarse en esta variedad en 1972), Morgan (quien ha realizado numerosos estudios desde 1989 hasta la actualidad) o Troutman (desde 2001 hasta la actualidad), y destaca, precisamente, la escasez

² Bland era una mujer afroamericana que falleció en 2015 estando bajo custodia policial tras ser detenida por una infracción de tráfico. Weissler y Boland (2019) sugieren que el agente de policía interpretó las respuestas de Sandra como violentas, lo que propició el uso de la fuerza durante la detención.

generalizada de estudios centrados en esta variedad debido a las desavenencias entre investigadoras blancas y negras, ya que las primeras desestimaban su importancia.

Dado que los estudios sobre la dialectología de los años setenta no iban más allá de variaciones regionales (y normalmente se centraban en la clase media blanca) y a que las investigaciones sobre el género y el feminismo apenas incluían la visión de las mujeres afroamericanas, no es de extrañar que el *AAWL* no haya ocupado apenas parte de los análisis lingüísticos, incluso dentro de los que se centran en el habla afroamericana (Morgan, 2015), ya que no se ha considerado tan interesante como el de los adolescentes varones «urbanos» (Lanehart, 2023). Intencionalmente o no, las mujeres negras acabaron siendo objeto de ridículo entre los investigadores lingüísticos, y han sido las menos reconocidas y citadas en estudios sobre lenguas y educación literaria (McMurtry, 2024).

El *AAWL* comenzó a estudiarse partiendo de las mismas suposiciones de la lingüística general a finales de los sesenta, es decir, el *AAWL* se suponía más conservador en comparación con el hablado por los hombres, y también más rápido en adoptar características innovadoras; pero además se comparaba con el inglés hablado por mujeres blancas, tomando este como el lenguaje normal y correcto. Por ello, el *AAWL* se encuentra en una posición peculiar ya que se juzga de diferentes maneras: con relación al *AAE* hablado por los hombres o con relación al inglés hablado por las mujeres blancas (Morgan, 2015). Además, era muy usual que, en el caso de la comunidad afroamericana, solo se examinaran las interacciones entre ambos grupos (hombres y mujeres) cuando existía una fuerte carga misógina en su contenido. Los ejemplos lingüísticos escogidos denigraban a las mujeres y, por lo tanto, tenían un sesgo y reforzaban estereotipos racistas y la imagen de una comunidad ligada a las drogas, la violencia y la misoginia (Morgan, 2009). Así pues, los resultados de los estudios de los primeros años son contradictorios debido a que se analizaban teniendo como referencia diferentes factores, unos dentro de la misma cultura y otros multiculturales (Morgan, 2015).

Esta situación no solo afecta a los resultados de las investigaciones sino a la imagen general del *AAE* en el ámbito lingüístico. Morgan (2021) señala precisamente lo problemático que resulta aprender sobre el *AAE* con la imagen que ofrecen las publicaciones de los estudios en las que los hombres negros «normales» (es decir, los que los estudios consideraban «estándar» dentro de la comunidad) eran criminales, miembros de bandas, traficantes de droga, etc., mientras que los que acudían a su trabajo, a la iglesia

o apoyaban a su familia no formaban parte de la cultura urbana negra, por lo que no eran interesantes lingüísticamente hablando. Asimismo, lo que se transmitía sobre las mujeres negras en estas publicaciones era la visión que tenían dichos hombres negros «normales» de ellas, opiniones poco favorables, cargadas de misoginia, imagen que se estableció como verdadera en el campo de la lingüística (Morgan, 2021), a pesar de que ya a finales de los años ochenta, la socióloga King (1988) había expuesto que las vivencias de una mujer negra se suponían, erróneamente, iguales a las de un hombre negro o a las de una mujer blanca. Así, rara vez se reconocía a este colectivo como un grupo separado y distinto, ya que el foco se concentraba en los hombres negros, por un lado, y en las mujeres blancas, por otro. En definitiva, los estudios fracasaban en mostrar la realidad de las mujeres afroamericanas, quienes se enfrentaban a tres cargas o riesgos («*jeopardy*») diferentes: racismo, sexismo y clasismo; en otras palabras, a tres sistemas de control interdependientes. Un ejemplo claro que muestra esta situación es la explotación sexual a la que estuvieron sometidas las mujeres negras esclavas: mientras que tenían que soportar las mismas labores y castigos físicos que los hombres negros, también estaban sometidas, como mujeres, a todo tipo de violencia sexual (King, 1988).

Las mujeres afroamericanas se han enfrentado a diferentes complicaciones por su género y raza, por lo que los estudios sobre el *AAWL* han estado centrados en temas como la respetabilidad, el civismo y la feminidad. Es de especial interés señalar que uno de los problemas más importantes a los que se enfrentan las mujeres negras es la creencia de que deberían utilizar el lenguaje de las mujeres blancas (por considerarse el correcto y formal), pero eligen no hacerlo. Como consecuencia, el *AAWL* se percibe como duro, inapropiado y autoritario, en lugar de fuerte y directo (Morgan, 2015).

En muchas ocasiones, el *AAWL* se utiliza de manera simbólica o como forma de expresar solidaridad hacia los hablantes del *AAE*, así como para expresar la propia identidad (Morgan, 2015). Las mujeres que lo utilizan logran comunicar «*cognitive, affective content not available in the standard form of the language, to create and maintain social relationships*» (Foster, 1995, citado en Morgan, 2015, p. 826). Los resultados de Foster (1995) también refuta la noción de que la forma de hablar de las mujeres afroamericanas de clase media se asemeje más al inglés estándar que a la de las mujeres afroamericanas de clase trabajadora, ya que las de clase media continúan siendo capaces de comunicarse a través del lenguaje vernáculo.

Este recurso en el que se utiliza el *AAWL* como forma de establecer un puente entre la hablante y las oyentes fue corroborado también por Bucholtz (1996) al analizar un programa de radio grabado después de los disturbios de Los Ángeles en 1992 (disturbios que tuvieron lugar en parte en respuesta a la absolución de cuatro policías que pegaron una paliza al afroamericano Rodney King durante su detención). Sobre el programa, Bucholtz (1996) argumenta que las mujeres negras que participaron en él utilizaron el *AAWL* de manera simbólica en ciertos momentos para establecer un sentimiento de solidaridad hacia los hablantes del *AAE*.

Rahman (2015) ha estudiado el *AAWL* en el contexto de la comedia en vivo. Es complicado para las mujeres afroamericanas dedicarse a esta clase de espectáculo debido a las dificultades asociadas a su género, causadas tanto por el público masculino como por los propios compañeros comediantes. Es un ambiente muy sexista y, para poder sobrevivir, las mujeres tienen que luchar por un puesto en él. Además, las mujeres afroamericanas se enfrentan a problemas asociados a su comunidad: a diferencia de los hombres negros, no está bien visto que utilicen en público el lenguaje vernáculo, ni tampoco que cuenten chistes a no ser que la audiencia esté compuesta solo por mujeres (Rahman, 2015).

En general, las mujeres afroamericanas siempre han estado gobernadas por la política de respetabilidad, es decir, la idea de que tienen que comportarse de manera adecuada y hablar de manera correcta para que fueran tenidas en cuenta y dignas de consideración (Rahman, 2015). Esta imagen fue promovida por intelectuales afroamericanos que lideraban el *New Negro Movement* (también llamado el Renacimiento de Harlem) en los años veinte (Rahman, 2015). Durante mucho tiempo, la única forma que tuvieron las mujeres afroamericanas de oponerse a la estructura social y la supremacía blanca era acogerse a esta política de respetabilidad (Morgan, 2015).

Una de las primeras mujeres que rompió con esas restricciones fue Jackie «Moms» Mabley, nacida a finales del siglo XIX, quien se creó una identidad encima del escenario de mujer mayor (a pesar de empezar su carrera siendo una veinteañera) y, por tanto, nada sexualizada, lo que le permitió utilizar los recursos lingüísticos de su comunidad tal y como hacían los hombres, sin problemas asociados a su género. Pese a todo, Mabley fue solo una excepción, puesto que la tendencia propia del *New Negro Movement* de juzgar a las mujeres negras por usar en público el *AAE* sigue vigente: en 2013, Rachel Jeantel, una

joven de diecinueve años que fue testigo en el juicio por el asesinato de Trayvon Martin, recibió numerosas críticas sobre su persona por hablar un inglés no estándar (una mezcla entre *AAE* y criollo haitiano) (Rahman, 2015).

En este juicio, el abogado de la defensa se dirigió a Jeantel de cierta manera premeditada para desacreditarla y humillarla, pero incluso cuando la propia Jeantel se dio cuenta de que la estaba ridiculizando, continuó usando la lengua vernácula, prueba del orgullo que sentía por su cultura. En esta situación, su forma de hablar se comparó de manera injusta con la de una mujer blanca en lugar de tener como referencia a un joven hombre negro. Es imposible saber qué habría ocurrido en el juicio si en lugar de ella hubiera presentado declaración un joven afroamericano, pero quizás se habría considerado el estándar de un adolescente perteneciente a la comunidad negra y no la habrían considerado ignorante o deshonesto (Morgan, 2015).

Hoy en día, que una mujer hable *AAE* sigue siendo un acto de osadía dentro y fuera de su comunidad que la puede llevar al ostracismo, y las mujeres afroamericanas comediantes siguen sin tener un modelo claro en sus carreras (Rahman, 2015). Por ello, tienen que crear nuevas formas de dirigirse al público y seguir rompiendo con esas normas de la política de respetabilidad. Rahman (2015) analiza cómo varias comediantes afroamericanas se comportan en sus espectáculos y crean un estilo propio, pero con muchas cosas en común con sus compañeras de profesión.

El estilo que han creado las mujeres comediantes se centra en construir un sentimiento de amistad y solidaridad con las mujeres del público, con lo que disuaden a los hombres de hacer comentarios sexistas. Además, las conversaciones entre la comedianta y su público son colaborativas, puesto que desde el escenario se hacen preguntas en forma de coetilla tras una afirmación (como «*Right?*» y «*OK?*») para acercarse al público. Otras maneras que utilizan estas comediantas para conectar con el público femenino son: utilizar vocabulario referido a actividades que han estado asociadas históricamente a las mujeres afroamericanas, palabras que las mujeres negras reconocerán al momento; abordar experiencias sobre la maternidad; criticar la alienación derivada de las pocas posibilidades de avanzar en el puesto de trabajo (o la presión de ser la única mujer negra entre sus compañeros de trabajo); o hacer cumplidos a las asistentes del espectáculo (Rahman, 2015).

Examinar el trabajo de estas comediantes es muy útil para observar cómo hablan las mujeres afroamericanas. Esta variante del *AAE* se caracteriza por buscar un sentimiento de solidaridad entre las mujeres, al tiempo que proyecta una imagen de autoridad y fortaleza. Es necesario seguir analizando el trabajo de las mujeres afroamericanas en la comedia, para comprender las estrategias usan para enfrentarse a la situación especial en la que se encuentran como mujeres negras en un mundo blanco (Rahman, 2015).

Troutman (2001) también realiza un estudio sobre las características del *AAWL*, confirmando asimismo que esta variedad se malinterpreta al considerarse masculina y agresiva (ya que se asocia al habla de los hombres afroamericanos). La autora analiza la actitud y la forma en que las mujeres negras colaboran y participan en las conversaciones y elabora una clasificación de siete estrategias verbales. Como nos extenderemos un poco más adelante acerca del léxico específico del *AAWL*, aquí presentaremos únicamente las cinco estrategias de esta autora que no están relacionadas directamente con el léxico:

1. Estilo indirecto (*reported speech*): las mujeres tienden a narrar experiencias del pasado mediante diálogos que tuvieron lugar, especialmente cuando las palabras eran pronunciadas por sus padres o figuras masculinas de autoridad.
2. Diálogo cooperativo y colaborativo: en conversaciones con otras personas, las mujeres afroamericanas se preocupan de involucrar al oyente en la interacción, haciendo preguntas sobre lo que se habla y teniendo en cuenta si a la otra persona le interesa lo que se dice.
3. Censurar mediante el uso del *AAE* (*reading dialect*): las mujeres comunican su descontento con su interlocutor utilizando el *AAE* para menospreciarlo por su comportamiento.
4. Representación (*performance*): las mujeres afroamericanas, en un contexto en el que se encuentran ante una audiencia (por ejemplo, una profesora y sus alumnos), explicarán de manera más práctica lo que quieren transmitir mediante una «representación».
5. Confianza (*assertiveness*): las mujeres afroamericanas se comunican con firmeza, de manera similar a los hombres afroamericanos, aunque por su género tienen que reducir su franqueza a niveles «apropiados».

Troutman (2001) no es la única que detecta estrategias verbales específicas del *AAWL*. El trabajo de Rowe (2019) se centra en el vínculo entre el *AAWL* y el concepto de belleza dentro de la comunidad de mujeres afroamericanas y en él postula que las mujeres negras son participantes activas de la producción del *AAWL* y que lo usan para compartir experiencias personales y acordar y renegociar conceptos de belleza utilizando diversas prácticas discursivas. En los espacios sociales propios de las mujeres afroamericanas se conversa sobre la idea de belleza dentro de su comunidad. En estos diálogos, el pelo rizado propio de las mujeres afroamericanas es uno de los temas centrales, dado que ha sido objeto de críticas y comentarios por considerarse malo (*bad hair*) contraponiéndose al liso u ondulado (*good hair*) ya desde la época esclavista (Rowe, 2019).

Las mujeres afroamericanas han estado sometidas a la presión de tener que modificar su pelo natural al menos desde finales del siglo XIX, cuando ya se anunciaban productos para alisarlo; imposición que se ha ido transmitiendo de generación en generación durante muchos años puesto que las niñas negras han crecido adaptándose a las normas sociales de la feminidad negra transmitidas por sus madres, tías, hermanas y abuelas (Rowe, 2019). Este condicionamiento parece haberse relajado de manera bastante significativa en el siglo XXI, gracias al movimiento a favor del pelo natural generado por activistas afroamericanas que comparten a través de Internet maneras de tratar su pelo sin recurrir a alisadores químicos para tratar de cambiar su apariencia (Rowe, 2019). Este movimiento parece haber calado entre las mujeres, puesto que en el período entre 2008 y 2013, las ventas de estos productos alisadores bajaron de 206 millones de dólares a 152 millones, a la vez que los productos específicos para el cabello de las personas negras crecía de manera constante (Rowe, 2019).

En este contexto, Rowe (2019) detecta tres prácticas discursivas características del *AAWL*: *semantic inversion*, *call and response* y *Black woman laughter*.

- *Semantic inversion* (inversión semántica): con su uso, las mujeres negras redefinen palabras existentes en la cultura dominante y les dan el significado opuesto. En el campo de la belleza, Rowe (2019) señala la palabra *nappy* como un ejemplo de ello. *Nappy* es un término que se utiliza de forma denigrante para describir la textura del cabello afroamericano, pero las mujeres negras han comenzado a usarlo tanto de manera neutral (simplemente como descriptor) como de manera positiva (de forma cariñosa) y, de hecho,

existe una frase (*happy to be nappy*) que han utilizado entre ellas como manera subversiva de reivindicar su cabello.

- *Call and response* (llamada y respuesta): es una técnica que emplean las oyentes negras en la que reaccionan de manera instantánea y espontánea (tanto de manera verbal como no verbal) a alguna situación familiar que menciona la hablante con la que se sienten identificadas como mujeres negras.

- *Black woman laughter* (la risa de la mujer negra): esta no es una risa al uso, sino que es una risa crítica, una que desaprueba la opresión y la hipocresía que viven diariamente, una risa que utilizan para lidiar con comentarios insensibles. Rowe (2019) presenta un ejemplo relacionado con el cabello, ya que durante la narración de una mujer en la que recordaba sentirse incómoda cuando la madre de una amiga halagó su «*good hair*», tanto ella como el resto de integrantes del grupo de estudio se echaron a reír en ese momento.

El estudio de Rowe (2019) es uno de los pocos que consideran estos dos temas a la vez (el *AAWL* y el concepto de belleza), pero Reed y Miller (2023) continúan los estudios sobre la belleza en el marco de las mujeres afroamericanas. Su estudio no se centra demasiado en la parte lingüística (simplemente recogen los resultados de Rowe [2019]), pero señalan varias cuestiones interesantes. Por ejemplo, detectan que el término *African American* parece seguir siendo el preferido entre la comunidad afroamericana para referirse a su etnia, por encima de *Black* (Reed y Miller, 2023). Asimismo, destacan que los hombres negros y las mujeres negras experimentan la raza de manera diferente, ya que las mujeres sufren microagresiones relacionadas con la deshumanización y los estándares de belleza, entre las que se encuentran la cosificación sexual, el tono de piel y el desprecio por el pelo, lo que les provoca estrés y una relación problemática con sus cuerpos. Por último, también relacionado con la imagen corporal, Reed y Miller (2023) señalan que, mientras que el entrenamiento deportivo suele empoderar a la mayoría de las mujeres, en el caso de las mujeres negras, la percepción de su imagen corporal está muy ligada a estereotipos como el de *strong Black woman* o *Jezebel*, lo que se traduce en percepciones problemáticas sobre su cuerpo.

Más recientemente, McMurtry (2024) realiza un estudio sobre cómo trece profesoras afroamericanas procedentes de diferentes contextos urbanos y rurales aprenden, desaprenden y reaprenden sobre el dinamismo del *Black Language*, y reincorporan el uso de su lengua (tanto a nivel léxico como de discurso –también en forma de estrategias,

como hacen Rowe [2019] y Troutman [2001]) en espacios donde el estándar blanco es la norma. Las estrategias de a nivel discursivo principales que detecta esta autora son *overlapping*, *co-narration* y *latching*.

- *Overlapping* (Solapamiento): se produce cuando varias personas hablan a la vez. No es exclusivo del *AAWL*, sin embargo, en el caso de las mujeres negras, se utiliza para alentar al hablante. Es decir, se responde al hablante aunque no haya preguntado nada para confirmar su atención.

- *Co-narration* (conarración): ocurre cuando dos o más participantes de la conversación hablan sobre la misma experiencia al mismo tiempo, a menudo para expresar que están de acuerdo.

- *Latching* (*latch*: cerrar con pestillo): es una técnica en la que los oyentes se abstienen de interrumpir al hablante para permitirle que termine de comunicar sus ideas y para que tengan ocasión de reafirmarse; es parecido a calcular el momento adecuado en el que sumarse a la conversación.

Uno de los pocos estudios que estudia la prosodia vinculada tangencialmente a las mujeres afroamericanas es el de Weissler y Boland (2019). En él, se investiga la manera en la que la percepción de la raza y la percepción de las emociones se influyen la una a la otra, a través del concepto de prosodia emocional, el cual define como un conjunto de patrones prosódicos específicos de las emociones que propician la percepción de los estados emocionales. Entre sus conclusiones, se sugiere que para una correcta identificación racial a través de la prosodia se necesita escuchar más de una palabra (en su estudio, los hablantes —dos mujeres, una blanca y una negra— pronunciaban una sola palabra, y los oyentes tenían que identificar tanto la raza como la emoción de la persona mientras la pronunciaba (feliz, neutral, enfadada). La investigación no ofrece datos sobre la posibilidad de que exista una prosodia específica propia de las mujeres afroamericanas, pero sí corrobora que muchas características prosódicas del *AAE* están estigmatizadas, señalando como ejemplo el *falsetto*, que suele entenderse como un indicador de indignación.

Parte de las características específicas del *AAWL* están relacionadas con el léxico que utilizan entre ellas. A continuación, presentaremos algunos de los términos más destacados señalados por varios autores (Bragg e Ikard, 2012; McNally, 2016; Morgan,

2021; Naranjo-Sánchez, 2015; Rahman, 2015; Scott, 2000; Spears, 1998; Troutman, 2001; Widawski, 2015).

a) *Bitch*: pese a que este término lo usan indistintamente hombres y mujeres, es más común entre ellas (Spears, 1998). El significado de esta palabra se ha actualizado y ha pasado a tener connotaciones positivas y se usa con el propósito de subvertir las reglas patriarcales (Bragg e Ikard, 2012). *Bitch* se entiende ahora como una mujer comprometida que gana su propio dinero y que está orgullosa de su libido sexual, es decir, una mujer independiente que controla su propia sexualidad y que la usa en su propio beneficio (McNally, 2016).

b) *Girl*: este término se incluye dentro de un grupo denominado «*culturally-toned diminutives*» (Troutman, 2001, p. 217), en el que tienen cabida otras palabras como *sistah*, *sistah friend*, *honey*, *honey child*, *child*, *precious*, *baby* y *baby girl*. El uso de estos diminutivos se remonta a muchas generaciones y es una manera que tienen las mujeres de cualquier edad de mostrar solidaridad entre ellas, tanto en público como en privado. En el *AAWL*, *girl* no tiene la connotación negativa que tiene en otras culturas, que rechazan el término porque se ha utilizado en el marco de las sociedades patriarcales como una expresión denigrante en la mayoría de los casos (Troutman, 2001; Rahman, 2015).

Scott (2000) dirige un estudio con varias participantes en el que analiza en qué situaciones utilizan *girl* y su papel dentro del discurso del *AAWL*. Al igual que Troutman (2001), identifica su uso como una marca de solidaridad entre las mujeres negras, como un sentimiento de comprensión mutua que expresa «*I am like you and understand*» (Scott, 2000, p. 246).

c) *Ho/hoe*: este término se utiliza de maneras diferentes, pero su significado es casi siempre el mismo cuando se emplea de manera ofensiva: una prostituta, una mujer promiscua o una mujer despreciable. En algunas ocasiones, se utiliza simplemente como sinónimo de mujer, pudiendo ser de manera despectiva o no (Naranjo-Sánchez, 2015; Widawski, 2015).

d) *Homegirl*: término que se utiliza para referirse a una mujer: puede ser tanto una buena amiga, como una compañera afroamericana o incluso una mujer que pertenece a una pandilla criminal.

d) *Little*: esta palabra se usa para transmitir lo opuesto a su significado denotativo: en lugar de estar asociado a palabras que expresan pequeñez o brevedad, *little* se usa como sinónimo de «muy importante» o «enorme» y las mujeres afroamericanas lo utilizan para minimizar eventos que han tenido un gran impacto en sus vidas (Troutman, 2001).

e) *Look*: esta expresión se usa justo antes de un cambio de estilo. Scott (2000) expone que *look* solo aparece cuando se pasa de estilo directo a estilo indirecto, sobre todo en situaciones en las que las mujeres negras hablan sobre ellas en relación con hombres negros o en las que se relacionan con blancos y sienten la necesidad de distanciarse de la otra persona para ser reconocidas dentro de un ambiente blanco. A través de su uso intentan que su identidad no desaparezca. Es, en definitiva, un marcador de distancia social que expresa «*I am different from you, you don't understand*» (Scott, 2000, p. 246). Ejemplo: «*And the Black woman sees it as liberating. They see it as it shows power. I'm like "look you." It's a defense mechanism because when we say something like, "Look, I'm not gonna tolerate this OK, I'm just not gonna deal with this"*» (Scott, 2000, p. 244).

f) *Play*: en la expresión «*I don't play*», este verbo funciona como una declaración de poder, en la cual las mujeres afroamericanas exigen respeto, a la vez que se entiende como una amenaza al *statu quo* (Morgan, 2021). Tiene un significado completamente opuesto al que se relaciona con los juegos o bromas. Así, *We don't play* se convierte en un himno de las mujeres negras en el que anuncian su valor y su poder (Morgan, 2021).

Como ocurre con cualquier lengua, el *AAWL* también se encuentra en continua evolución. El 2020 fue un año especialmente complicado para la comunidad negra en EE. UU. por la violencia que sufrió a manos de la policía. Los asesinatos de personas negras perpetrados por agentes en 2020 tuvieron efecto revulsivo entre la comunidad afroamericana, la cual comenzó a crear vocabulario y expresiones para capturar la esencia de los ataques que estaban sufriendo (Morgan, 2021). Entre las mujeres negras surgió el término *misogynoir*, una combinación de las palabras *misogyny* y *noir*, creado por la feminista queer afroamericana Moya Bailey (Lanehart, 2021; Morgan, 2021). Esta palabra expresa la doble discriminación que sufren las mujeres negras, es decir, la combinación de racismo y sexismo a la que se enfrenta este colectivo en particular (Lanehart, 2021; Morgan, 2021).

En definitiva, el *AAWL* es una variedad con gran complejidad, ya que no solo incluye la lengua de las mujeres afroamericanas, sino también la forma en que transmiten su cultura,

conocimientos, experiencias y demás procesos vitales (McMurtry, 2024). Su estudio no es fácil, especialmente desde la perspectiva de la traducción, y no debería presentarse mediante una simple lista de características ya que, como señala McMurtry (2024), simplificaría demasiado su riqueza y restringiría la visión del mismo, pero su estudio es vital para dar visibilidad a una parte de la población que se ha silenciado de manera sistemática a lo largo de la historia.

4. La traducción para el doblaje de la variación lingüística desde los Estudios Descriptivos de la Traducción aplicados a la traducción audiovisual

La traducción audiovisual (TAV) es un tipo de traducción que se caracteriza por la particularidad de los textos que se transfieren. Estos textos transmiten significados codificados de manera simultánea a través de dos canales de comunicación: el canal acústico y el canal visual (Chaume Varela, 2004). Según Hurtado Albir (2011, p. 77), la TAV se entiende como «la traducción, para cine, televisión o vídeo, de textos audiovisuales de todo tipo (películas, telefilmes, documentales, etc.)», si bien recientemente se ha incluido también la localización de software y de videojuegos, así como la traducción de espectáculos en directo, como la ópera y el teatro (Matamala y Orero, 2013).

En la actualidad, se ha adoptado el término TAV, pero, a lo largo de su historia, este tipo de traducción ha ido cambiando de terminología para adaptarse a las novedades de cada época: desde *film dubbing* o *film translation* en sus inicios, a ampliar el término debido al auge de la televisión a *film and TV translation*, o incluso otros más recientes como *media translation*, *screen translation*, *transadaptation* y *transcreation* (Pérez-González, 2014).

4.1. Breve reseña histórica de la TAV

La historia de la TAV es un campo de estudio que aún tiene mucho que ofrecer y en el que hay trabajo que realizar, pero desde principios de la segunda década del nuevo milenio el interés hacia esta rama ha aumentado notablemente (O'Sullivan y Cornu, 2019). Lo cierto es que, a pesar de que el trabajo más antiguo sobre la TAV data de los años treinta, fue a partir de los ochenta cuando comenzó a estudiarse de forma sistemática (Perego, 2016). Para comprender mejor este tipo de traducción, es necesario hacer un recorrido por su historia, desde cómo se enfrentaban los traductores a las producciones mudas de finales del siglo XIX y principios del XX hasta la actualidad, época en la que la distribución de productos audiovisuales se ha facilitado enormemente y los recursos de los que disponen los profesionales son completamente diferentes a los de antaño.

En sus inicios, la TAV tenía como objeto la traducción de las películas mudas, en las que el único texto que aparecía lo hacía a través de intertítulos (rótulos con textos aclaratorios o frases del diálogo) intercalados con las imágenes, aunque este tipo de traducción no ha

sido muy estudiada porque muchos investigadores consideran que no presentaba excesivos problemas en comparación con las películas sonoras. La traducción de estas producciones mudas podía hacerse de diferentes maneras: en ocasiones se sustituían los intertítulos originales por otros en la lengua meta, otras veces un narrador en vivo traducía los intertítulos durante la proyección, quien además, en algunos casos, explicaba lo que ocurría en pantalla; y, por último, también puede considerarse que los finales alternativos y los cambios que se producían en las historias según el país donde se iba a estrenar formaban parte de traducción (O'Sullivan y Cornu, 2019).

La primera película sonora que se estrenó a escala mundial fue *El cantante de jazz* (Alan Crosland, 1927), un musical con pocas partes habladas. No se sabe exactamente cómo se exportó esta producción a países no angloparlantes, pero parece que en Francia se proyectó con intertítulos en francés y traducciones del diálogo que se podían ver en una pantalla auxiliar. De todas maneras, y aunque la cinta tuvo éxito, el cine sonoro no se estableció de forma inmediata porque la mayoría de las salas no estaban preparadas para su proyección, por lo que se ofrecían al público versiones mudas de producciones sonoras, con intertítulos insertados incluso dentro del mismo país en el que se había producido. A partir de 1930, prácticamente todas las producciones eran sonoras tanto en Estados Unidos como en Europa occidental, por lo que la industria tuvo que enfrentarse a un nuevo problema: cómo distribuir las películas en otros países con idiomas diferentes a la versión original. La lengua se convertía en una barrera importante que debía ser salvada, puesto que en esa época prácticamente el 40 % de los beneficios de los grandes estudios de Estados Unidos provenía de los estrenos en el extranjero (Gambier y Jin, 2019; O'Sullivan y Cornu, 2019).

Para intentar hacer llegar las producciones a un mayor número de espectadores, los grandes estudios cinematográficos (tanto estadounidenses como europeos) comenzaron a realizar versiones multilingües de las películas. Es decir, se rodaba la misma película en varios idiomas para distribuirla en los diferentes países, normalmente en alguno de los siguientes idiomas: inglés, francés, alemán o español. Aunque al principio se filmaban en los mismos escenarios y con los mismos actores (en caso de que estos hablaran otro idioma con fluidez como, por ejemplo, Marlene Dietrich o Greta Garbo), finalmente los estudios comenzaron a realizar las versiones en los propios países a los que iba dirigida la cinta (Alemania, Francia, Italia...) con actores de dichos países. Pronto, alrededor de 1932, Estados Unidos dejó de producir este tipo de películas porque no obtuvieron el

éxito esperado y no eran rentables, aunque en Alemania siguieron realizándose durante varios años más (Gambier y Jin, 2019). Aunque las películas multilingües no perduraron en el tiempo más que unos pocos años, su presencia está bien documentada (O'Sullivan y Cornu, 2019). Sin embargo, no se han estudiado apenas las operaciones de traducción que se llevaban a cabo para trasladar de un idioma a otro los guiones de estas películas, puesto que no se conservan casi evidencias sobre cómo se hacía ni quién realizaba su traducción (O'Sullivan y Cornu, 2019).

Durante los años treinta, comenzaron a introducirse con éxito el doblaje y el subtítulo. A partir de 1931, ya no eran las productoras las que se encargaban de la traducción de las películas para el mercado europeo, sino que lo hacían las distribuidoras y los países que importaban los productos. El doblaje se benefició de la mejora de los equipos de sonido, al ser ya posible separar las pistas de audio para insertar las nuevas encima, y también de las leyes que se impusieron en algunos países europeos en los que el fascismo estaba en auge (Italia, España y Alemania), que requerían que las películas fueran dobladas para impedir que otros idiomas entraran en el país y perjudicaran las ideas nacionalistas de dichas dictaduras (Gambier y Jin, 2019). En el caso del mercado chino, el doblaje lo realizaban compañías estadounidenses y soviéticas junto a personas chinas (Gambier y Jin, 2019), pero a partir de la ascensión de Mao al poder en 1949, se limitó el número de producciones extranjeras que se estrenaban en el país y siempre estaban sometidas a una fuerte censura (O'Sullivan y Cornu, 2019).

Aunque el subtítulo ya se realizaba antes de los años treinta (en 1926 ya se proyectaban películas subtítuladas en China), fue en esta década cuando comenzó a prosperar esta modalidad de TAV. La técnica asociada al subtítulo fue evolucionando lentamente. Hasta 1945 se usaban principalmente dos métodos, uno en el que se aplicaban los subtítulos mediante calor sobre los fotogramas y otro en el que se usaban productos químicos. Este último se siguió usando hasta los años setenta y ochenta, cuando se comenzaron a usar dos nuevas técnicas: el subtítulo por láser y el electrónico, este último muy útil para la televisión, los DVD y los festivales (Gambier y Jin, 2019). No hay mucha información sobre cómo ni quiénes llevaban a cabo las traducciones para subtítulo en sus inicios, pero parece que en los primeros años el número de subtítulos en cada cinta era muy limitado y solo se traducía lo básico para entender lo que ocurría, al menos en los casos en los que se traducía al inglés en Estados Unidos y el Reino Unido

y al portugués en Brasil, mientras que en Francia en ocasiones se ampliaba el número para transmitir el diálogo completo (O'Sullivan y Cornu, 2019).

Durante los años setenta, la TAV seguía siendo en su mayoría un proceso artesanal que implicaba a varios profesionales, en especial el subtitulado. Los traductores trabajaban con los guiones, pero no realizaban el pautado de los subtítulos, trabajo del que se encargaban los técnicos, y los subtítulos también debían ser transcritos por otra persona puesto que las traducciones se escribían a mano. El auge del VHS y la televisión por cable y satélite a finales de los setenta y principios de los ochenta provocó un aumento de las producciones, lo que, a su vez, produjo una mayor necesidad de expertos en TAV, cuyo trabajo fue definiéndose más hasta alcanzar el estatus de profesión. En los noventa, la industria del subtitulado evolucionó, al contar con *software* más sofisticado y la posibilidad de digitalizar los productos y almacenarlos en servidores o en discos, hecho que propició el trabajo desde casa; un trabajo que se veía beneficiado por las constantes novedades informáticas. Para cuando comenzó el nuevo milenio, la popularización de la tecnología ADSL unida a la proliferación de servicios de *streaming* trajo consigo un aumento considerable del número de productos audiovisuales, que se consumían de manera muy diferente hasta entonces (Georgakopoulou, 2019).

En la actualidad, la utilización mayoritaria de uno u otro método de TAV está muy influenciada por la historia de cada país. El doblaje era una técnica más cara en todos sus aspectos, por lo que, mientras que en países con una industria cinematográfica fuerte (Alemania, Italia y Francia) el coste era asumible, en los demás se favorecía el subtitulado (como en los países escandinavos, Países Bajos, Bélgica, Suiza, Portugal y Grecia). Hoy en día, el doblaje sigue en plena vigencia en España, Italia, Alemania y Francia, así como en la mayor parte de Latinoamérica (O'Sullivan y Cornu, 2019). Pese a que una u otra modalidad sea más popular dentro de cada país, la realidad es que en los últimos años ha aumentado la cantidad de TAV realizada en ambas modalidades: los países que favorecían el doblaje han comenzado a subtitular todo tipo de productos para, por ejemplo, los lanzamientos en DVD de películas clásicas que solo habían sido dobladas en su estreno (Díaz Cintas y Anderman, 2009), y países que favorecían el subtitulado, como los países escandinavos, han comenzado a producir más doblaje (sobre todo de películas familiares), algo que hace unos años era impensable (Tveit, 2009).

Cabe destacar que no podemos limitarnos a pensar en la TAV únicamente como doblaje y subtítulo, puesto que existen otras muchas modalidades que van evolucionando y que transforman el panorama audiovisual. Modalidades como el subtítulo para sordos, la audiodescripción, el *voice-over*, los subtítulos en vivo, sobretítulos, interpretación o incluso la traducción realizada por fans con herramientas online emergen para satisfacer diferentes necesidades, algunas de las cuales surgen de las nuevas formas de ver contenidos audiovisuales (Gambier y Jin, 2019). El mundo audiovisual está continuamente redefiniéndose y el volumen de contenido crece exponencialmente, por lo que se requieren soluciones que se adapten a la calidad y el ritmo que el mercado demanda (Georgakopoulou, 2019), lo que hace necesario un estudio continuo y actualizado de la TAV en todos sus aspectos.

4.2. Modalidades de la TAV

No existe una única clasificación de las modalidades de la TAV, pero las diferencias entre dichas clasificaciones no son lo suficientemente importantes como para ser necesario exponerlas en su totalidad (Martínez Sierra, 2012). Una de las más sencillas es la presentada por Pérez-González (2014), quien las ordena en tres grandes grupos: subtítulo —este grupo también recibe el nombre de *captioning* (Chaume Varela, 2013b)—, una modalidad diasemiótica, ya que hay un cambio de medio (el TO hablado se pasa a un texto escrito), como serían el subtítulo convencional o el sobretítulo; *revoicing*, donde el medio no cambia (el TO hablado continúa presentándose de forma oral en su traducción), y en el que se incluyen, por ejemplo, el doblaje, el *voice-over*, la narración, el comentario libre y la interpretación simultánea; y métodos de accesibilidad, una modalidad creada específicamente para acercar el producto original a personas con diferentes discapacidades sensoriales, donde encontraríamos el subtítulo para sordos, el *respeaking* y la audiodescripción.

A pesar de que esta clasificación es bastante completa, es necesario señalar que ya hay estudios que añaden otras modalidades dentro de la TAV, pero que, por sus características, no encajan dentro de ninguno de esos tres grandes grupos. Algunas de ellas son la localización de videojuegos, la lengua de signos, la traducción de guiones, e incluso se plantea la posibilidad de considerar la traducción teatral y la traducción de cómics como otras modalidades de TAV (Reverter Oliver *et al.*, 2021). Cabría también señalar las modalidades propias del fenómeno fan, como son el *fandubbing* (o

fundubbing) y el *fansubbing* (o *funsubbing*), las cuales algunos autores sitúan dentro de los grandes grupos de *revoicing* (el *fandubbing*) y subtulado (el *fansubbing*), pero que, en nuestro caso, hemos preferido separarlas en un apartado diferente dadas sus características, tal y como realiza Cruz-Durán (2018).

Teniendo en cuenta estas clasificaciones de la TAV, hemos creado una nueva clasificación alternativa a partir de ellas. Consideramos que la clasificación de Pérez González (2014) es ideal por su sencillez y claridad, por lo que decidimos continuar con su esquema, pero añadiendo dos nuevos grupos que nos permiten incluir otras nuevas formas de TAV: las asociadas al fenómeno fan y las que se comienzan a considerar parte de la TAV, pero que no encajan en ninguna de las grandes clasificaciones existentes. Así, nuestra clasificación quedaría de la siguiente manera:

- a) *Revoicing*: doblaje, *voice-over*, narración, comentario libre, interpretación simultánea e interpretación consecutiva.
- b) *Captioning*: subtulado convencional y sobretulado.
- c) Métodos de accesibilidad: subtulado para sordos, *respeaking*, audiodescripción e interpretación en lengua de signos.
- d) Fenómeno fan: *fandubbing/fundubbing* y *fansubbing/funsubbing*.
- e) Otras modalidades: intertitulación, localización de videojuegos, traducción de guiones, traducción teatral y traducción de cómics.

A continuación, describiremos brevemente en qué consiste cada modalidad.

a) *Revoicing*:

- Doblaje: consiste en reemplazar por completo la pista de audio original de los diálogos con una nueva pista de audio que contiene dichos diálogos traducidos en la lengua meta (Chaume Varela, 2012). La nueva pista de diálogo debe ser isocrónica, es decir, debe tener la misma duración que la original, y se debe prestar atención también a la sincronía labial. Los nuevos diálogos los graban diferentes actores de doblaje bajo la guía del director de doblaje (Orrego Carmona, 2013). Nuestro trabajo se centra en esta modalidad, por lo que posteriormente dedicamos un apartado a su descripción detallada.
- *Voice-over*: también llamado voces superpuestas. En esta modalidad también se reemplaza la pista original de audio por otra traducida, pero, en este caso, no se

elimina la pista de audio original: se mantiene con un volumen inferior a la nueva y se puede oír por debajo de la traducida, especialmente al inicio y al final de cada intervención, ya que la traducción suele empezar unos segundos después y acabar unos segundos antes. Aunque en el producto original se escuche hablar a diferentes personas, en la traducción suele intervenir un único actor de doblaje, aunque es posible que intervengan varios en algunas ocasiones (Chaume Varela, 2013a; Orrego Carmona, 2013).

- Narración: es un tipo de *voice-over* en el que la traducción se ha resumido (Chaume Varela, 2012).
- Comentario libre: es una variación del doblaje y el *voice-over*, donde el actor de doblaje modifica la traducción para darle un tono más humorístico, añadiendo chistes o frases graciosas (Chaume Varela, 2012).
- Interpretación simultánea y consecutiva: se produce cuando no existe tiempo suficiente para producir una traducción, la cual debe realizarse en directo. El intérprete se encarga de traducir al momento durante la proyección del material y puede ser simultánea (la traducción se realiza según se va escuchando el TO) o consecutiva (se realiza cuando se produce una pequeña pausa en el discurso original y normalmente se usa en entrevistas) (Orrego Carmona, 2013).

b) *Captioning*:

- Subtitulado convencional: se compone de un texto escrito en una o dos líneas que se superpone a la imagen y se emite sincronizado con el texto hablado, normalmente en la parte inferior de la pantalla. En sitios donde se hablan diversos idiomas, los subtítulos se lanzan en dos idiomas, cada idioma en una línea de subtítulo (Díaz Cintas y Remael, 2007). El subtitulado puede ser interlingüístico, es decir, el idioma original y el del subtitulado son diferentes; o intralingüístico, en el que ambos idiomas coinciden. Estos últimos pueden utilizarse con motivos educativos, para servir de ayuda a personas con discapacidad auditiva o incluso para traducir alguna variación del mismo idioma (Orrego Carmona, 2013).
- Sobretitulado: son el equivalente de los subtítulos en teatro y ópera, así como en conferencias y conciertos. Siguen las mismas convenciones que el subtitulado convencional, pero los suele lanzar en directo un técnico para ajustar mejor los tiempos a la actuación en vivo. Se pueden ver en una pantalla LED, localizada

normalmente por encima del escenario y, en ocasiones, en la parte de atrás de las butacas (Díaz Cintas y Remael, 2007).

c) Métodos de accesibilidad:

- Subtitulado para sordos (SPS): este subtitulado tiene como objetivo posibilitar el acceso al producto a la comunidad sorda. Para ello, estos subtítulos no solo reproducen el diálogo (con colores para diferenciar los personajes que hablan), sino también la información acústica no lingüística, como pueden ser la música, ruidos, acentos y entonación. Pueden ser intralingüísticos o interlingüísticos (Orrego Carmona, 2013).
- *Respeaking*: también llamado *live subtitling*, esta técnica produce unos subtítulos que se muestran en directo en la parte baja de la pantalla. Los intérpretes escuchan la emisión en directo y repiten o resumen el diálogo original para encajarlo en el espacio de los subtítulos. Para ello, utilizan un *software* de reconocimiento de voz (previamente entrenado) que transcribe la voz del intérprete, generando los subtítulos en directo (Chaume Varela, 2013a).
- Audiodescripción: esta modalidad de TAV está enfocada a las personas ciegas o con discapacidad visual. Consiste en insertar otra pista de audio durante las partes en las que no hay ni diálogo ni efectos de sonido o música importantes para describir lo que ocurre en escena. Puede incluir descripciones sobre el escenario, la ropa, la acción o los gestos de los personajes (Chaume Varela, 2013a).
- Interpretación en lengua de signos: es una interpretación no verbal en la que el intérprete de lengua de signos realiza la traducción en directo para personas sordas (Orrego Carmona, 2013).

d) Fenómeno fan:

- *Fandubbing*: doblaje no oficial realizado por fans. El *fandubbing* puede también realizarse de manera cómica dándole otro sentido a las escenas dobladas, por eso también recibe el nombre de *fundubbing* (Orrego Carmona, 2013).
- *Fansubbing*: subtitulado no oficial realizado por fans, el cual no sigue las reglas oficiales de manera estricta. También se llama *funsubbing* cuando tiene una intención cómica (Orrego Carmona, 2013). Orrego Carmona (2013) diferencia entre *fansubbing* (el subtitulado hecho por fans que se distribuye incrustado en el vídeo y utiliza diferentes colores) y la subtitulación amateur, otro tipo de

subtitulado realizado por fans, el cual sigue más estrictamente las reglas oficiales de subtitulado y se distribuye normalmente en formato srt.

e) Otras modalidades:

- Intertitulación: pese a que en el pasado los intertítulos se denominaban subtítulos, en la actualidad son dos términos diferentes. Por intertítulos consideramos los textos escritos que aparecen, principalmente, entre dos escenas en películas mudas y que explican la escena o muestran el diálogo entre los personajes. Su apariencia no es homogénea ni siguen unas normas concretas. La traducción de esos intertítulos se denomina intertitulación en el caso de que se sustituyan unos intertítulos por otros, pero también se podrían traducir mediante el subtitulado u otras modalidades (Bartoll, 2015).
- Localización de videojuegos: Chaume Varela (2013a) se refiere a esta modalidad como *localisation of multimedia*, y expone que no es realmente una nueva modalidad de TAV, sino una combinación de doblaje, subtitulado y traducción de programas de ordenador (a menudo mediante el uso de cadenas de texto plasmadas en documentos Excel).
- Traducción de guiones, traducción teatral: en general, no se consideran parte de la TAV, pero algunos autores reflexionan sobre ello. Bartoll (2008) equipara la traducción de guiones con la traducción teatral, indicando que si una no se puede considerar TAV, la otra tampoco. Por otro lado, Martínez Sierra (2012) destaca la importancia de que el profesional conozca cómo funciona un guion y sus características particulares.
- Traducción de cómics: Reverter Oliver *et al.* (2021) señalan también que estudios como *Cómic y traducción: preliminar teórico-práctico de una disciplina*, publicado en 2019 por Rodríguez Rodríguez y *Exploring the Links Between Comics Translation and AVT* de Borodo, que data de unos años antes (2016), consideran la traducción de cómics una modalidad cercana a otras de la TAV, especialmente a la subtitulación.

4.3. Investigación sobre la TAV

En las últimas décadas, el estudio de la TAV ha sido una de las ramas de la traducción que más rápido ha crecido en todo el mundo, probablemente por dos motivos principales: por un lado, la tecnología de la información se ha convertido en parte fundamental de la

vida social y nuestra exposición a la semiótica visual se ha incrementado, lo que modifica la forma en que nos implicamos con los textos audiovisuales; por otra, la relación recíproca entre la TAV y la innovación tecnológica implica la necesidad de crear nuevos marcos teóricos y metodologías (Pérez-González, 2014; Wang y Daghigh, 2024).

En su origen, el estudio de la TAV se centraba en el trabajo de los profesionales europeos y las prácticas que se daban en este continente, ya que en Europa se producían numerosas traducciones por dos motivos: por constituir una región con una gran cantidad de lenguas, y por tener un nivel económico suficiente para que sus habitantes pudieran pagar por productos audiovisuales traducidos como parte de sus actividades de ocio (Valdeón, 2022). En el ámbito de la investigación, destacan los trabajos realizados en España e Italia, pues han liderado los estudios de la TAV en general en este continente, y en especial sobre el doblaje; aunque cabe hacer especial mención también a las investigaciones sobre el subtítulo realizadas en países como Bélgica, Dinamarca y Suecia (Valdeón, 2022). Los datos del estudio bibliométrico/estadístico de Wang y Daghigh (2024) confirman que entre 2002 y 2022 España fue el país que más investigaciones aportó al estudio de la TAV, siendo Anna Matamala la autora más productiva con 35 publicaciones. Además, en Europa, los especialistas de la TAV han creado una asociación llamada *Audiovisual Translators Europe (AVTE)*, la cual engloba una serie de organizaciones nacionales que promueven tanto la comunicación entre las propias asociaciones como la importancia de asegurar la calidad de esta práctica en el continente (Audiovisual Translators Europe, s.f.).

La TAV está firmemente asentada en Europa, pero es necesario también destacar que otras regiones poseen un gran potencial de desarrollar esta línea de investigación. Valdeón (2022) destaca, en concreto, Irán y China, pues son países que han comenzado a interesarse por ella, y cuyas particularidades, en especial las de este último, son significativas y extremadamente interesantes debido a la importancia de las políticas oficiales sobre la distribución de patrimonio cultural chino a otros países.

Para obtener una imagen general del panorama actual de los estudios de la TAV, nos hemos centrado en varios de los artículos y libros recientes que ofrecen una visión de conjunto sobre las corrientes que se están estudiando actualmente en este sector. Las clasificaciones de estas líneas de investigación difieren en cierta medida según los parámetros en los que se centra el investigador. Chaume Varela (2018) resume en los

siguientes cuatro puntos las tendencias vigentes en estos últimos años: estudios sociológicos, estudios cognitivos, estudios descriptivos de traducción y estudios de caso. Creemos que esta clasificación resulta adecuada por su claridad, por lo que haremos un repaso de la actualidad siguiendo dicha sistematización, pero incluyendo detalles de otros autores para completar un poco más el espectro.

- Estudios sociológicos:

Los estudios sociológicos en la TAV tienen normalmente como objetivo principal analizar la figura del traductor, así como sus condiciones de trabajo, hábitos, etc., pero también el campo donde trabaja, el mercado y sus flujos, la transmisión de valores culturales o normas de una generación a otra, el empoderamiento de la audiencia y de los traductores, los nuevos hábitos de consumo, etc. (Chaume Varela, 2018).

El auge de la digitalización ha dado paso a una nueva cultura en la que los consumidores comienzan a ser partícipes del proceso de la producción audiovisual y se han convertido en agentes de producción (estos espectadores que participan en el proceso de producción han pasado a llamarse consumidores activos o prosumidores), y comparten algo del poder y la responsabilidad que antes solo recaía en los productores (Chaume Varela, 2018; Valdeón, 2022). Este fenómeno se conoce también como activismo dentro de la TAV, en el que destaca un sentimiento de empoderamiento y disconformidad por parte de la audiencia, quienes se sienten animados a involucrarse en la TAV de maneras diversas. Por ejemplo, hace unos años, la responsabilidad de decidir qué se emitía en el país receptor recaía sobre los distribuidores, sin embargo, ahora los espectadores eligen qué productos doblar o subtítular ya que tienen acceso a ellos vía Internet, de ahí que hayan ido cambiando poco a poco los hábitos de consumo. Al encargarse también la audiencia de subtítular o doblar estos productos, aparecen nuevas formas de subtítulado (como el subtítulado creativo, donde se añaden notas a pie o se cambia el lugar tradicional de los subtítulos para colocarlos al lado del personaje que habla, por ejemplo), o de doblaje (los fans realizan doblajes humorísticos cambiando el sentido original del producto) (Chaume Varela, 2018).

Este tipo de comportamiento por parte de los espectadores está consiguiendo que la industria cambie su forma de trabajar y evolucione. Por ejemplo, los subtítulos creativos comienzan a ser parte del proceso de producción, en lugar de añadirse en posproducción, lo que ayuda a planear la posición de dichos subtítulos y los colores del fondo. Otra

ventaja asociada a las nuevas maneras que tienen los espectadores de involucrarse en estos procesos es la de acercar contenidos a personas de países que están en guerra o con menos recursos (Chaume Varela, 2018).

También se estudia la relación entre los diferentes agentes que colaboran en el proceso de la traducción, y se detecta algún caso alejado de la norma (especialmente cuando son productos más modestos e independientes que las grandes producciones de Hollywood) en el que los traductores colaboraron con otros subtituladores e, incluso, con los productores y el director del filme (Valdeón, 2022). De igual manera, se investiga cómo se hace uso del *crowdsourcing* (es decir, subcontratar a un amplio grupo de personas a través de una convocatoria abierta) desde instituciones u organizaciones para aprovechar al máximo los conocimientos de profesionales, expertos, aficionados o voluntarios (Hrabčáková, 2023).

Asimismo, aparecen nuevos desafíos vinculados al comportamiento de la audiencia en relación al uso de diferentes dispositivos (como, por ejemplo, los móviles) con los que se consumen actualmente los productos audiovisuales; o vinculados al hecho de que un sector de la población (normalmente, el más joven) tenga suficiente conocimiento del idioma de origen (el inglés en Turquía, por ejemplo) como para detectar si la traducción ofrecida por una plataforma de *streaming* tiene calidad suficiente, lo que puede influir en su decisión de suscribirse o no a dicho servicio; y otros vinculados a la traducción de productos multilingües, ya que entrañan problemas relacionados con la relación de poder entre dos o más lenguas, así como las implicaciones que tiene (en el contexto de la película o serie) que se utilicen varios idiomas y lo que los espectadores infieren de esa decisión (Valdeón, 2022).

- Estudios cognitivos:

El principal objetivo de los estudios cognitivos es analizar qué ocurre en el cerebro del espectador o del traductor para descubrir las razones por las que las personas reaccionan de una u otra manera a los productos que visualizan. Los estudios de recepción fueron los precursores de los estudios cognitivos, puesto que se interesaban por las reacciones de los espectadores, a menudo comparaban la reacción entre el espectador que veía el producto original y el que lo veía doblado o subtitulado a otro idioma (Chaume Varela, 2018).

Los estudios de recepción se han aplicado a otras áreas de la traducción desde los años ochenta, pero solo comenzaron a tener importancia en la TAV recientemente (Díaz Cintas y Szarkowska, 2020; Hrabčáková, 2023). El desarrollo de nuevas tecnologías ha propiciado que se implementen nuevos métodos de análisis orientados a la recepción del material audiovisual traducido (Hrabčáková, 2023). Aunque aún se realizan cuestionarios y encuestas a los espectadores, las herramientas tecnológicas como los sistemas de herramientas de seguimiento ocular (*eye-tracking*) aportan otro tipo de información a los investigadores: por ejemplo, permiten seguir el movimiento de los ojos del espectador, lo que proporciona información sobre en qué parte de la pantalla centran la vista, si se fijan en los labios de los personajes cuando el producto está doblado; pero también proporcionan información sobre la velocidad de lectura de los subtítulos, e incluso, combinando las herramientas de seguimiento ocular con otros sensores biométricos, se puede establecer la reacción física tanto de los traductores como de la audiencia, gracias a la identificación de ciertos patrones de voz, iris, venas, latidos del corazón o sudor en la piel (Chaume Varela, 2018; Valdeón, 2022).

Este tipo de experimentos son relativamente escasos por varios motivos: por una parte, el equipamiento técnico necesario no es barato y, por la otra, es muy complicado analizar los datos que aporta ese equipamiento y se necesita un conocimiento especializado; además de que es difícil encontrar y seleccionar personas que se presten a realizar estas pruebas (Chaume Varela, 2018). A pesar de todo, el seguimiento ocular ha centrado varias investigaciones en los últimos años, como la de Lång (2023), en la que se parecen confirmar los beneficios que ofrece esta tecnología para comprender la cognición humana (*human cognition*), además de presentar resultados que prueban que las características de los subtítulos (su duración y longitud) afectan al tiempo que los espectadores pasan mirándolos. También Silva *et al.* (2022) exploran este campo, en este caso, comparando el uso de métodos tradicionales estadísticos con el de modelos mixtos lineales (*linear mixed models –LMM*) para sugerir los beneficios que podrían ofrecer los *LMM* en el estudio del seguimiento ocular.

Los estudios centrados en las diferentes modalidades de traducción para accesibilidad también tienen un hueco en los estudios cognitivos; por ejemplo, destaca la investigación realizada mediante electroencefalogramas de Revuelta *et al.* (2020), en la que se estudian las emociones transmitidas a través del sonido y la música en productos audiovisuales por medio del subtítulo para sordos. Asimismo, los estudios cognitivos también pueden

centrarse en la figura del traductor y su trabajo: por ejemplo, Perdikaki y Georgiou (2020) analizan la reacción de los traductores a determinados materiales a los que se enfrentan (especialmente sensibles, como los relacionados con abuso, guerras, terrorismo, discriminación racial o pornografía) y cómo afectan al desarrollo de su profesión.

- Estudios descriptivos de traducción:

A principios del siglo XXI, y tras haberse ya descrito en qué consistía la TAV, se comenzaron a aplicar los Estudios Descriptivos de Traducción (EDT) a este tipo de traducción, ya que se consideró que podría ser un buen campo de investigación para mapear normas, estrategias y métodos de traducción. Esta vía de estudio aportó grandes avances en la TAV, ya que contribuyó a establecerla dentro de los estudios de traducción al describir su funcionamiento a lo largo del tiempo y a lo ancho del planeta (Chaume Varela, 2018).

Cabe destacar que los EDT constituyen más bien una metodología de estudio, de ahí que no sean incompatibles con otras teorías como las aproximaciones culturales, ya que ambas se pueden combinar para llegar a conclusiones sobre otras facetas de la TAV. Los EDT han aportado información valiosa y abundante sobre la TAV, pero sigue siendo necesaria su realización ya que todavía queda mucho en lo que profundizar en este ámbito, sobre todo con el objetivo de abarcar corpus extensos o multimodales, como, por ejemplo, corpus representativos del lenguaje del doblaje (*dubbese*) (Chaume Varela, 2018).

Uno de los temas más estudiados dentro de la TAV es el uso del lenguaje soez, el cual se ha convertido en un tema central de la pragmática (Valdeón, 2022). Normalmente este tipo de términos se estudia en relación con los conceptos de buenos o malos modales, pero también se aborda la comunicación intercultural, es decir, cómo reaccionan los hablantes nativos y los no nativos a estas palabras, y las diferencias de uso entre los hablantes del mismo idioma, pero procedentes de diferentes países (por ejemplo, británicos y estadounidenses). Se ha comprobado que en algunos países se suavizan las palabrotas en su versión traducida, lo que probablemente indica que la cultura meta posee diferencias lingüísticas, sociales y religiosas que influyen en dicha traducción, pero también que las formas de trabajar cambian con el tiempo, puesto que se ha constatado que en algunos países se incrementa su intensidad. También existen diferencias entre la versión doblada y la subtitulada de un mismo producto, así como según el género del producto traducido (Valdeón, 2022).

Otro de los temas ampliamente estudiados en la TAV es el humor. El desafío que supone trasladar el humor de un idioma a otro, considerando las diferencias culturales y morales de ambas culturas, así como los hábitos y tradiciones, se ha investigado desde los años noventa, pero sigue estando actualmente vigente, ya que se continúa estudiando desde diferentes perspectivas: por ejemplo, se analiza cómo los subtítulos de aficionados producen innovaciones en la TAV, ya que han alcanzado el estatus de fenómeno social en países como China, al extenderse ampliamente su producción (Valdeón, 2022). Asimismo, en el campo del humor y referencias lingüísticas y culturales se ha detectado que la modalidad de TAV influye en los procesos de traducción, ya que el doblaje permite una mayor flexibilidad en la toma de decisiones que el subtítulo (Hrabčáková, 2023).

- Estudios de caso con una aproximación cultural:

Los estudios de caso no constituyen realmente un cambio de paradigma ni una corriente en sí, sino que son una manera de investigar que permite analizar en detalle un fenómeno. Además, son flexibles, ya que permiten tanto la cuantificación como la combinación de esos datos cuantitativos con otros cualitativos, siguen un método inductivo y se pueden ampliar mediante cualquier teoría, ya sea sociológica, cognitiva, cultural, etc. (Chaume Varela, 2018).

Estas investigaciones suelen centrarse en los estudios culturales, porque a menudo abordan los conceptos de ideología, otredad, poscolonialismo, poder, resistencia, patronazgo, censura, multilingüismo, identidad y género, entre otros. Alejándose de los estudios descriptivos, que no intentaban cuestionar las razones detrás de las técnicas y normas de traducción, los estudios de caso tratan de analizar una traducción o un traductor en particular, así como clarificar la ideología que hay detrás de las soluciones de traducción, aunque también tienen en cuenta las limitaciones de la TAV (Chaume Varela, 2018). Suelen ser el método de análisis más común utilizado por los estudiantes de máster o de doctorado, en parte por la gran influencia que ejercen los EDT, y porque mediante ellos los investigadores entran en contacto con productos y situaciones reales, pero evitan emitir juicios sobre las traducciones (Susam-Sarajeva, 2009).

Los estudios de caso se pueden llevar a cabo desde cuatro enfoques diferentes: los estudios de caso único (*single-case-studies*), los cuales se centran en los aspectos globales de una unidad de análisis, por ejemplo, en la recepción del cine estadounidense en España durante los años del franquismo, analizando una única película de esa época; los estudios

de caso integrados (*embedded case studies*), los cuales no se centran en la unidad como un todo sino en una o varias subunidades de análisis, por ejemplo, el análisis de la recepción del humor en películas traducidas, examinando las versiones dobladas y subtituladas de las cintas de los hermanos Marx; estudios de caso múltiples (*multiple-case studies*), donde se analiza más de una unidad de traducción, por ejemplo, el análisis del subtítulo al griego de secuencias humorísticas y juegos de palabras, de una selección de películas con el mismo director y guionista; y estudios de caso integrados múltiples (*multiple embedded case studies*), donde se exploran diferentes subunidades de cada una de las unidades de traducción seleccionadas, por ejemplo, el análisis de cómo los subtituladores superan las barreras culturales en películas de herencia cultural (*heritage films*), analizando el subtítulo de dicho tipo de filmes franceses y españoles, en concreto, de varias películas con esas características (Pérez-González, 2014).

4.4. Doblaje

4.4.1. La evolución del uso del doblaje

El doblaje es una de las principales modalidades de TAV y, como tal, ha concentrado una buena parte de los estudios de este ámbito, especialmente en Europa. Una de las razones por la que algunas naciones apostaron desde los inicios por el doblaje fue política: países como Italia, Alemania y España estaban bajo el mandato de regímenes dictatoriales con ideologías de carácter identitario, cuyo objetivo era controlar los productos que entraban en el país, no permitiendo que se proyectaran obras en idiomas que no fueran el propio (Arias-Badia, 2020; De Ridder, 2022; Martínez Sierra, 2012). Además, el doblaje también fue la modalidad preferida de algunos países por otros factores: por un lado, el analfabetismo hacía imposible que el subtítulo llegara a toda la población, y por otro, el fuerte chauvinismo presente en algunos países rechazaba el uso de otros idiomas. Por el contrario, en el caso del subtítulo, una de las razones por las que se eligió esta modalidad de TAV fue la imposibilidad de afrontar los gastos económicos que conllevaba el doblaje (Chaume Varela, 2012).

Estas circunstancias sin duda influyeron en la TAV durante muchos años, ya que las prácticas apenas cambiaron. Sin embargo, en la actualidad la situación es muy diferente a la de hace cien años: mientras que la tradición sigue determinando el uso de ciertas modalidades, el panorama es ahora mucho más diverso, ya que hay países que en su día utilizaban el subtítulo de manera generalizada y ahora apuestan también por ofrecer el

doblaje de forma opcional (como Noruega, Portugal o Dinamarca); mientras que otros países que utilizaban más frecuentemente el *voice-over* como modalidad principal de TAV, como Rusia, están comenzando a producir más contenido doblado (Chaume Varela, 2012). El subtítulo ha cobrado fuerza en las últimas décadas en algunos países porque el inglés se ha convertido en parte fundamental de la educación. En China, por ejemplo, este idioma se comenzó a estudiar de forma obligatoria a finales de los años sesenta, por lo que las generaciones más jóvenes están más en contacto con él y prefieren optar por la versión original subtitulada cuando eligen ver algo a través de las plataformas de *streaming* (Arias-Badia, 2020). Asimismo, los países considerados subtituladores nunca lo fueron por completo: determinadas series o películas de dibujos animados dirigidas a un público infantil se han doblado casi siempre en países de tradición subtituladora como Suecia, Países Bajos o Rumanía (Arias-Badia, 2020), y, recientemente, también se comienzan a doblar otros géneros, como pueden ser las telenovelas turcas y mexicanas en Grecia (país tradicionalmente subtitulador) o los productos audiovisuales destinados a un público juvenil en Noruega y Dinamarca (Chaume Varela, 2012).

El desarrollo de ciertas tecnologías (como la televisión digital terrestre o TDT, los DVD y, más recientemente, las plataformas de *streaming*) también ha modificado el panorama audiovisual: ahora la posibilidad de elegir entre doblaje o subtítulo está en manos de la audiencia, por lo que en la actualidad es mucho más frecuente que ambas modalidades estén disponibles en prácticamente todos los productos procedentes del extranjero (Martínez Sierra, 2012; Ranzato y Zanotti, 2019). Estas nuevas tecnologías han llevado a que países anglófonos, cuya audiencia no ha estado históricamente demasiado expuesta a productos originarios de otros lugares (por lo que no se consumían apenas productos doblados), comiencen a visionar con mayor asiduidad productos de otros países doblados al inglés, al ser ahora una opción más común, accesible y de mayor calidad (Ranzato y Zanotti, 2019). No solo el desarrollo de la tecnología ha influido en esta dirección, ya que la popularidad del *streaming* impulsó la creación de nueva legislación dentro de la Unión Europea en 2018, la cual obligaba a las plataformas de vídeos a la carta a tener al menos un 30 % de contenido europeo en su catálogo, ya fuera adquiriendo los derechos de distribución de productos existentes o produciéndolos ellos mismos. Así, plataformas como Netflix comenzaron a crear productos originales locales que ofrecían al resto del mundo, países de habla inglesa incluidos, por lo que se vieron obligados a ofrecer los productos doblados al inglés (Díaz-Cintas y Hayes, 2023).

4.4.2. Fases del doblaje

El doblaje presenta unas características propias que lo distinguen del resto de modalidades de TAV. El proceso de doblaje tiene unas etapas muy definidas y en ellas intervienen diferentes profesionales: el traductor, el ajustador, el director de doblaje, los técnicos de sonido, el asesor lingüístico y los actores. Cada uno de ellos cumple una función dentro de las fases de trabajo y, en ocasiones, una misma persona se puede encargar de varias de esas etapas (Hurtado Albir, 2011). Chaume Varela (2012) añade a esta lista de profesionales dos actores más: la distribuidora o el canal de televisión, y la compañía de doblaje, los cuales intervienen en las fases previas. La distribuidora o el canal de televisión deciden qué producto se va a importar y contactan con la compañía de doblaje, mientras que esta última es la que se encarga de organizar el proceso del doblaje en sí (incluyendo la búsqueda del traductor).

Martínez Sierra (2012) procede a clasificar las fases del doblaje de la siguiente manera: traducción, adaptación o ajuste, producción, dirección e interpretación, y mezclas. Siguiendo tanto este esquema como el trabajo de Chaume Varela (2012), el cual toma Bosseaux (2019) como referencia también para exponer este proceso, procederemos a exponer en qué consiste cada una de estas fases, teniendo en cuenta que aquí se describen las prácticas que se realizan, por lo general, en la Europa occidental, pudiendo existir diferencias con el proceso que se lleva a cabo en otros lugares –Bosseaux (2019) señala, de hecho, la necesidad de conocer las fases del doblaje en mercados diferentes al europeo, puesto que no existen apenas estudios centrados en Asia, África y Oceanía.

- Traducción: el traductor realiza una traducción de los diálogos del guion original. Además, se encarga de crear los diálogos ambientales.
- Adaptación o ajuste: el adaptador, que puede ser el mismo traductor u otra persona diferente (con o sin conocimientos de la lengua original), recibe la traducción y se encarga de ajustar el texto para sincronizarlo con los movimientos labiales de los actores originales. También se encarga de realizar el pautado del texto y la fragmentación en *takes*, así como de añadir los códigos de tiempo, marcas de silencio y símbolos de doblaje.
- Producción: en esta fase, el equipo de producción crea un presupuesto para el producto y, después de recibir el guion de doblaje ajustado, elige tanto a los actores como al director de doblaje, así como las fechas de trabajo.

- **Dirección e interpretación:** el director de doblaje, como su nombre indica, dirige a los actores durante la grabación de los diálogos y también puede encargarse de elegir a los actores (Chaume Varela, 2012). También colabora con el equipo de sonido y toma todas las decisiones relacionadas con los problemas que puedan surgir en la sala de grabación. Los actores interpretan los diálogos de los personajes, encajando las frases con los movimientos labiales de los actores originales.
- **Mezclas:** el técnico de sonido recibe el trabajo realizado por los anteriores especialistas y crea la banda de sonido traducida que sustituirá a la original, teniendo cuidado en matizar los sonidos y adecuar los planos sonoros a los fotográficos. Este producto final es el que luego la compañía de doblaje enviará al cliente.

4.4.3. Estándares de calidad

El doblaje es una modalidad de TAV sujeta a unas condiciones específicas que deben tenerse en cuenta para que el producto final mantenga unos estándares mínimos de calidad. Sin embargo, estos estándares de calidad propios del doblaje no han recibido demasiada atención por parte de los investigadores de la TAV, ya que apenas hay estudios específicos sobre ellos (Carrasco Pedrero, 2018; Conde Ruano, 2019). Spiteri Miggiani (2022) también se hace eco de esa falta de atención al afirmar que la mayoría de los modelos propuestos para evaluar la calidad de la TAV se centran en el subtítulo y que los únicos materiales disponibles que tratan parcialmente el tema del doblaje se encuentran en las instituciones académicas donde se enseña, precisamente, la traducción para doblaje.

Chaume Varela (2012, pp. 14–20) es uno de los pocos investigadores que se centra en analizar las prioridades que se deben respetar en el proceso de doblaje, clasificándolas en los siguientes apartados: sincronización aceptable, diálogos creíbles y realistas, coherencia entre imágenes y texto, traducción fiel, sonido claro y actuación. A continuación, y a partir de su trabajo, explicaremos cuáles son los estándares asociados a cada una de dichas prioridades.

a) **Sincronización aceptable:** hay tres tipos principales de sincronización: labial, cinésica e isocronía. La sincronización labial se centra en adaptar la traducción al movimiento de las bocas de los actores. Para ello, el ajustador de doblaje buscará palabras que encajen

con dichos movimientos (por ejemplo, si una palabra tiene un fonema bilabial, se buscará una palabra que también contenga ese tipo de fonema), especialmente, en primeros planos y detalles de la boca. La sincronización cinésica tiene como finalidad hacer corresponder los movimientos de los actores con el texto que pronuncian; por ejemplo, si en pantalla alguien asiente visiblemente mientras pronuncia una afirmación, el doblaje debe reflejarlo sin cambiar la formulación de la frase. La isocronía es la sincronización más importante de todas y debe respetarse en todo momento: la traducción debe ocupar el mismo espacio que los enunciados originales, para lo cual el ajustador deberá reducir o ampliar la traducción según sea necesario. A estas sincronizaciones de Chaume Varela (2012), Bosseaux (2019) añade la sincronización de personaje, la cual está relacionada con las expectativas del público en relación con cómo debe sonar la voz de un personaje. Sobre esto no se ha escrito demasiado, pero parece evidente que hay ciertas convenciones que se deben seguir (por ejemplo, la voz de un niño no puede sonar adulta, y la voz de muchos villanos suele sonar grave y siniestra). No hay que olvidar tampoco que el género del producto doblado demanda diferentes niveles de sincronización: mientras que las películas que se van a estrenar en cine deben cuidarla al máximo, la de los dibujos animados destinados a un público infantil puede ser más flexible (Bosseaux, 2019).

b) Diálogos creíbles y realistas: una de las dificultades de la traducción para doblaje es que el texto meta (TM) debe cumplir dos condiciones prácticamente opuestas: que sea adecuado en relación con el texto origen (TO) y que sea aceptable para la cultura meta. Todo doblaje parte de la premisa de que la audiencia debe aceptar la suspensión de la incredulidad, es decir, la audiencia sabe que está viendo un producto doblado cuyo diálogo pretende ser espontáneo, pero que ni es espontáneo, ni lo escucha en el idioma original. Sobre el lenguaje del doblaje hablaremos en detalle en el apartado 4.4.4.

c) Coherencia entre imágenes y texto: el doblaje debe ser también coherente con las imágenes a las que va ligadas. El TM debe estar cohesionado tanto a nivel lingüístico como semiótico, ya que debe respetar todos los sistemas que articulan el TO. Hay ocasiones en las que esta norma da lugar a la explicitación de fragmentos que son intencionadamente ambiguos en el original.

d) Traducción fiel: en general, el espectador espera que el doblaje sea fiel al TO, tanto en contenido, como en forma, función y efecto. En la actualidad, en Europa no se acepta ningún tipo de censura, ya sea política, religiosa o sexual, pero algunos países ejercen

censura sobre los productos, ya sea por eliminación de ciertas escenas o por directamente negarse a importarlos, como ocurre en China.

e) Sonido claro: la grabación de un doblaje procura buscar un resultado realista, partiendo otra vez de la base de que la audiencia acepta cierto grado de suspensión de incredulidad, en este caso, que va a escuchar algo con una claridad que no se daría en una situación real. Así pues, el sonido debe tener una calidad mínima y nunca se debe escuchar la banda sonora de diálogos original, doblándose incluso los sonidos paralingüísticos. Para ello, las interpretaciones de los actores de doblaje se grabarán en un estudio insonorizado y el volumen de sus voces deberá ser más alto de lo que sería normal. También se modificarán los sonidos como sea necesario para crear ecos o cualquier efecto de profundidad, lejanía, cercanía, etc.

f) Actuación: este estándar incluye la interpretación y la dramatización de los diálogos, una parte que, al igual que la anterior, está fuera del alcance de las responsabilidades del traductor. La principal directriz que deben seguir los actores de doblaje es la de no interpretar los diálogos de manera falsa, sobreactuada o monótona, ya que el objetivo final del producto doblado es que para la audiencia parezca que la lengua que está escuchando es la original en la que se rodó.

Recientemente, varios autores se están interesando por los estándares de calidad en el doblaje en particular. Uno de ellos, Carrasco Pedrero (2018) realiza un estudio de recepción sobre la calidad en el doblaje, centrándose, precisamente, en qué significa la calidad en un producto doblado para diferentes tipos de espectadores y, para ello, clasifica los aspectos que influyen en el proceso de un doblaje en tres: factores de recepción, problemas contrastivos lingüísticos y parámetros transmitidos por el canal visual y acústico, especificando que el primero y el último son propios del doblaje, mientras que el segundo afecta a cualquier tipo de traducción. Entre los resultados de este trabajo cabe resaltar la existencia de diferencias de prioridades entre público especializado y no especializado, y también que la ausencia de isocronía y de sincronía labial se percibe en mayor medida cuando ambas están presentes.

Conde Ruano (2019) también explora el concepto de calidad en el doblaje mediante un estudio de recepción entre estudiantes de traducción de dos cursos diferentes. Entre sus conclusiones destaca que el error que se percibe como más grave entre esta muestra de espectadores es la falta de isocronía, tanto entre alumnos de segundo de carrera, sin

formación aún en TAV, como entre alumnos de cuarto. Además, con este estudio, el autor reflexiona sobre la idoneidad de los estudiantes de traducción como receptores, ya que aportan una opinión significativa sobre este tema, a pesar de no ser expertos en ello.

Partiendo de los seis estándares de calidad propuestos por Chaume Varela (2012), Spiteri Miggiani (2022) propone una taxonomía revisada y actualizada de los estándares de calidad del doblaje, divididos en dos categorías: textuales y no textuales.

- Parámetros textuales: sincronización labial adecuada, diálogo natural, cohesión entre el diálogo doblado y las imágenes, fidelidad al TO y sonido agradable (*agreeable phonaesthetics*).
- Parámetros no textuales: selección de voz adecuada, interpretación convincente, entonación natural y calidad de sonido adecuada.

Pese a esta separación, las dos categorías son interdependientes, ya que el fallo de un único parámetro haría fracasar al producto en su conjunto y rompería la suspensión de la incredulidad bajo la que están los espectadores. Casi todos estos estándares son los ya señalados anteriormente por Chaume Varela (2012) y Bosseaux (2019), si bien matizados en mayor medida mediante el uso de subcategorías, como es el caso del sonido agradable, el cual incluye evitar usar cacofonías o frases demasiado largas que puedan distraer al espectador.

Por otro lado, Marzá Ibáñez *et al.* (2013) inciden en la inexistencia de unas normas profesionales para la traducción del doblaje en España, por lo que deciden realizar un análisis de las prácticas que se llevan a cabo en los diferentes estudios de doblaje del país. De esta manera, construyen una imagen sobre el panorama de la profesión, con el objetivo de definir con mayor precisión estas prácticas y resultar de ayuda tanto a traductores en activo como a formadores de futuros traductores y adaptadores.

Como ya vimos anteriormente, en el proceso de doblaje intervienen diferentes profesionales y por manos de algunos de ellos (principalmente, el traductor y el ajustador) pasa lo que estos autores denominan «código de comunicación compartido» (Marzá Ibáñez *et al.*, 2013, p. 37), que no es otra cosa que el guion traducido y que va modificándose en cada una de las fases del doblaje. Este documento contiene información de todo tipo aparte de la traducción en sí, ya que también puede aparecer en él el nombre del estudio, el del traductor, anotaciones de personajes, códigos de tiempo, símbolos, etc.

No hay que olvidar que gran parte de la composición de un guion de doblaje gira alrededor del concepto de *take*, el cual constituye la unidad de grabación, pues es cada una de las partes en las que se divide dicho guion.

Tomando como referencia los resultados de este estudio (Marzá Ibáñez *et al.*, 2013), expondremos las prácticas más comunes durante la producción de un doblaje, siguiendo el esquema de organización en seis bloques que proponen estos autores: segmentación de *takes*, elementos del *take*, numeración de *takes*, personajes, símbolos y cuestiones paratextuales.

- Segmentación de *takes*: la mayor parte de los estudios de doblaje prefieren *takes* de entre ocho y diez líneas, aunque algunos admiten hasta 12. La gran mayoría también coincide en que el número máximo de líneas por personajes es de cinco. Estos datos están relacionados con el factor económico, cuantas más líneas por *take*, menos *takes* tendrá el guion y menos le costará al estudio de doblaje (puesto que a los actores de doblaje se les paga por número de *takes*). Normalmente, cuando existe una pausa larga en el diálogo, se corta el *take* y se pasa al siguiente aunque continúe hablando el mismo personaje, pero no hay consenso sobre cuántos segundos constituye una pausa larga: los datos muestran que algunos cortan a los 10 segundos y otros llegan hasta los 30.
- Elementos del *take*: en el *take* pueden aparecer diversos datos. Este estudio muestra que los que aparecen prácticamente siempre son el número de *take* y el *TCR* (*Time Code Reading* –lectura de código de tiempo) de entrada. Sobre el *TCR* de salida y otra información, los datos muestran que no existe un uso generalizado de ellos.
- Numeración de *takes*: mayoritariamente, los profesionales hacen uso de recursos informáticos para numerar automáticamente los *takes*, a través de macros, aunque también hay algunos que han desarrollado su propio *software* para hacerlo.
- Personajes: todos los estudios consultados confirmaron que escriben el nombre de los personajes en mayúsculas, mientras que algunos incluso afirmaron que, para poder identificarlos automáticamente a través de programas informáticos para luego elaborar plantillas de doblaje, los sitúan entre símbolos (por ejemplo, un asterisco).

- Símbolos: los símbolos indican sonidos paralingüísticos y se añaden al guion, en parte, para ayudar a los actores de doblaje a imitar a los actores originales, pero también para indicar si el personaje aparece en pantalla o si la voz proviene de un teléfono o de la televisión. Pese a que la nomenclatura de los símbolos no está homogeneizada, sí que se ha podido comprobar que hay un grupo de símbolos que utiliza más del 80 % de los estudios consultados (Marzá Ibáñez *et al.*, 2013, p. 45):
 - (ON): el personaje aparece en escena y su boca es perceptible.
 - (OFF): el personaje no aparece en escena.
 - (P) / (X) / (T): el principio de la frase de un personaje «pisa» o se superpone al final de la frase del otro personaje.
 - (R) / (RIU): risa.
 - (G): signos paralingüísticos y cualquier gesto humano emitido con la ayuda de las cuerdas vocales o el aparato de fonación.
 - (G) → / (G→) / (Gs) / (GG): varios gestos seguidos.
 - (/): pausa de unos 4 o 5 segundos.

Asimismo, los siguientes gestos los utiliza más del 50 % de los estudios consultados (Marzá Ibáñez *et al.*, 2013, p. 45):

- (DE) / (D'E): el personaje aparece en pantalla pero está de espaldas.
 - (LL) / (PL) / (PLORA): lloro.
 - (//): pausa de entre 5 y 15 segundos.
 - (AD LIB): diálogos de ambiente improvisados, sin trascendencia para la historia.
 - (AMB): ambiente.
- Cuestiones paratextuales: otros datos que aparecen generalizadamente en los guiones son el nombre del programa en su versión traducida (82,4 % de

frecuencia), el nombre del traductor (76,5 %), y, en menor medida, el nombre del ajustador (58,8 %).

Esta investigación expone de manera clara que existe una variedad de prácticas que varían de un estudio a otro (y que la región geográfica influye en dichas prácticas), pero también parece dejar claro que hay ciertos elementos que no deben faltar en un guion de doblaje, sobre los cuales los futuros traductores-adaptadores deben estar informados, así como que estos deberían tener suficientes conocimientos informáticos para desarrollar otras prácticas aquí señaladas.

4.4.4. Lenguaje del doblaje

El lenguaje que se utiliza en el doblaje es un tipo muy específico de discurso, puesto que es un texto escrito que es leído para que parezca oral y espontáneo (Bosseaux, 2019). Por tanto, una de las principales dificultades de la TAV (y también de la redacción de guiones) es crear diálogos que suenen naturales y creíbles para los espectadores. Para lograrlo, no se intenta imitar en su totalidad el habla espontánea, sino que se opta por seleccionar unas características concretas del discurso oral para reproducirlas en combinación con otras particularidades del lenguaje escrito (Chaume Varela, 2012).

Uno de los términos más utilizados para referirse a este tipo de discurso planeado de antemano, pero que tiene el propósito de sonar lo más espontáneo posible, es el de «oralidad prefabricada» (Arampatzis, 2013), aunque también recibe otros nombres, como, por ejemplo, *dubbese*, vocablo creado por Pavesi en 1996 y adoptado por muchos académicos desde entonces (Bosseaux, 2019). Pese a que es un lenguaje ficticio y artificioso, la costumbre hace que los espectadores lo acepten como auténtico (Arampatzis, 2013). En cierto modo, es el deseo de la audiencia de disfrutar de la experiencia lo que facilita que estas características se acepten como parte de ella, de la misma manera que se admite como válido que un personaje que vive en un ambiente anglófono hable español (Romero Fresco, 2009).

El interés por este lenguaje ha dado lugar a variados estudios que analizan diferentes aspectos del *dubbese* en países tan diversos como Hungría o Italia. En el caso del primero, por ejemplo, Sereg (2021) dedica su tesis a investigar la influencia de este lenguaje artificial en el habla nativa del húngaro; en Italia, Antonini (2008) estudia cómo los espectadores italianos perciben y comprenden las referencias culturales específicas en los

productos doblados, y si son conscientes de la artificialidad del lenguaje, y Pettorino y Vitagliano (2003) analizan las características prosódicas del *dubbese* en el país. En España, Naranjo (2021) examina si los espectadores pueden detectar diferentes niveles de naturalidad de los actores de doblaje y Romero Fresco (2006) estudia la idiomática del lenguaje del doblaje español.

Cabe mencionar que es indispensable que los traductores audiovisuales estén familiarizados con este concepto y conozcan sus características para poder reproducirlo, para así lograr que el producto final siga sonando creíble para los espectadores (Chaume Varela, 2012). Como la práctica del doblaje en sí se consolidó en una época en la que imitar el discurso oral era inaceptable, durante mucho tiempo no existió una preocupación por este lenguaje por parte de los académicos, y fueron las cadenas de televisión las que empezaron a crear guías de estilo para los traductores, las cuales contenían una serie de convenciones que los traductores de doblaje debían seguir para lograr reproducir este lenguaje (Chaume Varela, 2012).

A continuación, expondremos algunas de las recomendaciones que recoge Chaume Varela (2004, pp. 171–185) sobre la oralidad prefabricada, las cuales estructura por niveles lingüísticos. Es necesario destacar que, pese a que estas sugerencias se suelen seguir por norma general, lo cierto es que en determinadas ocasiones se prescinde de ellas para reflejar alguna característica particular de un personaje (como por ejemplo, la utilización de un dialecto en particular).

a) Nivel fonológico y prosódico:

- Evitar la reducción o incluso la supresión consonántica propio del discurso oral coloquial: *pa'* (para).
- Evitar la caída de la «d» intervocálica: *acabao* (acabado).
- Evitar la caída de las vocales átonas: *'péndice* (apéndice).
- Evitar las metástesis: *dentrífico* (dentífrico).
- Evitar añadir vocales de apoyo iniciales o epentéticas, propias de registros muy coloquiales: *amoto* (moto).
- Evitar la elisión de los enlaces intraoracionales.
- Acentuar la entonación y evitar ambigüedades prosódicas.

- Evitar cacofonías que en el discurso oral coloquial podrían aparecer espontáneamente.

b) Nivel sintáctico:

- Favorecer el empleo de frases cortas, yuxtaposiciones, elipsis y oraciones activas frente a pasivas.
- Evitar la supresión de preposiciones propia del lenguaje oral, así como la eliminación de conectores y marcadores discursivos.
- Evitar las vacilaciones y los titubeos.
- Procurar elaborar el discurso con las expresiones de apertura y cierre propias del registro oral (muletillas iniciales o finales, por ejemplo, «oye..., ... ¿verdad?, ... ¿no?»).
- Procurar el uso abundante de interjecciones y vocativos.

c) Nivel léxico-semántico:

- Evitar palabras ofensivas, groseras o malsonantes. Se prefiere la sustitución por eufemismos, según el registro del personaje que las enuncie.
- Evitar tecnicismos innecesarios.
- Evitar dialectalismos y procurar respetar las convenciones léxicas del estándar.
- Evitar anacronismos.
- Evitar términos no normativos.

4.4.5. La investigación sobre doblaje

4.4.5.1. Visión de conjunto

A finales de los años setenta, Reiss (1976, citado en Chaume Varela, 2013a) creó el término *audiomediale texten*, para poder acomodar así la TAV dentro de la clasificación de tipos de texto existente hasta la fecha (textos informativos, expresivos y operativos); de esta forma estableció una nueva categoría al tiempo que se abría una nueva línea de investigación específica de la TAV e independiente de la traducción literaria. Además, ese mismo año, István Fodor publicó el que se suele considerar el estudio fundacional sobre el doblaje: *Film Dubbing: Phonetic, Semiotic, Esthetic and Psychological Aspects* (Chaume Varela, 2013a).

Pese a ello, los estudios sobre doblaje apenas avanzaron hasta la década de los ochenta y fue ya en los años noventa cuando realmente se comenzó a investigar el tema de manera extensiva, gracias al trabajo de autores tales como Georg Luyken y su equipo (autores de *Overcoming Language Barriers in Television* en 1991), Candace Whitman-Linsen (con su obra *Through the Dubbing Glass* en 1992), y Natàlia Izard, quien exploró la historia de la traducción para doblaje en *La traducción cinematográfica* también en 1992 (Chaume Varela, 2013a).

Mientras que en los años noventa la investigación sobre doblaje se centraba en la descripción de la práctica profesional, en las ventajas y desventajas frente a otras modalidades, o en los estándares de calidad, en los primeros años del siglo XXI, los estudios se diversificaron y empezaron a incluir otras disciplinas vinculadas a la traducción como la sociología, filosofía, lingüística, etc., e incluso se comenzaron a establecer relaciones entre ellas, si bien en un principio interesaba separar la TAV del resto de traducciones (Chaume Varela, 2013a).

Se ha detectado que, en los últimos años, el porcentaje de estudios sobre el doblaje ha disminuido considerablemente en favor del subtítulo (Ranzato y Zanotti, 2019). Parece que el doblaje aún se percibe como algo del pasado, como una manera de trabajar relacionada con la censura y los regímenes dictatoriales, y debido a ello algunos investigadores lo analizan desde una perspectiva histórica. Sin embargo, lo cierto es que, como ya señalamos anteriormente, plataformas de *streaming* como Netflix, que produce y ofrece series y películas alrededor del mundo en multitud de idiomas, apuestan por ofrecer sus productos doblados incluso en países angloparlantes, y se ha comprobado que los espectadores prefieren visionarlos en inglés doblado, por lo que esta modalidad sigue estando vigente y quizá debería considerarse sin las connotaciones de antaño (Ranzato y Zanotti, 2019).

Chaume Varela (2013a) realiza una de las pocas clasificaciones generales existentes sobre cómo se encuentra el panorama de la investigación sobre el doblaje, clasificando en cuatro apartados las principales corrientes: enfoques profesionales, estudios sobre el proceso de traducción centrados en el TO, estudios sobre el producto de la traducción (TM) e investigaciones sobre didáctica. A continuación, realizaremos un resumen de lo que ofrece cada una de estas líneas de investigación, combinando también la información que

recogen otros estudios más recientes, como el de Bosseaux (2019) y el de Ranzato y Zannotti (2019).

- Enfoques profesionales

Los enfoques profesionales tratan, entre otras cosas, acerca del proceso industrial del doblaje: sobre sus aspectos legales y económicos, como la descripción del mercado, las tarifas o la situación laboral de los trabajadores; pero también sobre la especificación de los agentes que participan en el doblaje (Chaume Varela, 2013a). La descripción del proceso de doblaje se ha centrado principalmente en lo que ocurre en países europeos, principalmente en España, Francia, Italia y Alemania, y ha dado lugar a comparaciones entre las prácticas de unos y otros países. Aunque no existen grandes discrepancias, sí que se han descrito algunas que podrían investigarse más a fondo para constatar si tienen un efecto en el producto doblado. Estudiar cómo se trabaja en otros continentes como Asia, África y Oceanía sigue siendo en gran medida una asignatura pendiente (Bosseaux, 2019).

Los recientes cambios en la metodología de trabajo del traductor de doblaje son objeto en la actualidad de análisis también, debido a las grandes posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías (Chaume Varela, 2019). Por ejemplo, Taylor *et al.* (2015) describen un método para generar textos alternativos automáticamente a través de un *software* que ofrece miles de sugerencias de diálogos a partir de los movimientos labiales de los actores, proceso que se podría utilizar para traducir productos audiovisuales a otros idiomas. La opción inversa también se estudia: K. R. *et al.* (2019) han diseñado un sistema que genera la cara de cualquier persona con el movimiento labial adaptado al diálogo doblado, lo que soluciona el problema de la sincronización labial propia del doblaje.

El propio proceso de doblaje también se ha descrito por parte de profesionales que se dedican a ello, como es el caso de Pena Torres (2017), directora y actriz de doblaje, quien analiza los parámetros que influyen en la dirección de doblaje y la adaptación de los textos audiovisuales y dedica un apartado a los condicionantes del proceso de adaptación. También expone que «cada obra audiovisual es un producto único y como tal debe ser tratado» (Pena Torres, 2017, p. 99) por lo que, aunque la adaptación se realiza de manera similar para los diferentes tipos de producciones, el ajuste y la traducción están condicionados por la individualidad de cada producto. También Couto Lorenzo (2017),

director de doblaje, describe este proceso desde la perspectiva de la dirección, desde que se produce el encargo hasta la grabación en sala de los diálogos.

Entre otros enfoques profesionales, también cabe destacar el análisis de la relación entre la elección de subtítulo o doblaje según el género audiovisual (Luyken, 1991), así como los problemas que se dan en Europa debido a su diversidad lingüística y la imposibilidad de que las producciones circulen de manera directa por los diferentes países (Dries, 1995). Otro de los enfoques existentes es el de la investigación en estándares de calidad, un tema complicado ya que las normas y hábitos cambian con el tiempo y dependen del país y en el que se puede caer en el riesgo de ser demasiado prescriptivista (Chaume Varela, 2013a).

En el marco de los enfoques profesionales, cabría destacar la interacción que existe en la actualidad entre el espectador y el producto original, en ocasiones mediante la traducción propia (el llamado *fandubbing* o los comentarios libres), gracias al *software* disponible tanto para ordenadores como para teléfonos móviles (Chaume Varela, 2019).

- Estudios sobre el proceso de traducción centrados en el texto origen

La preocupación por que la TAV se considerara una rama menor de la traducción literaria condujo a los investigadores a describir las especificidades y diferencias propias de los textos audiovisuales, lo que evidenciaba que la TAV debía crear una traducción coherente con las imágenes, pero también tenía que ajustarse en tiempo y espacio, añadiendo el ajuste labial e isocronía en el caso del doblaje (Chaume Varela, 2013a).

Pese a que algunos autores reivindicaban estas peculiaridades, otros se centraban en señalar errores de traducción y su aproximación a la TAV era más prescriptivista, focalizando su esfuerzo en protestar por las invasiones y calcos de la lengua origen sobre la lengua meta, sin considerar la naturaleza semiótica de la TAV. En el marco de esta línea prescriptivista se crearon las guías de estilo, con consejos lingüísticos propios de cadenas de televisión o de distribuidoras (Chaume Varela, 2013a), y estudios como los de Whitman-Linsen (1992) o Alcandre (2001) analizaron algunos doblajes «malos», es decir, aquellos en los que se detectaban calcos léxicos, sintácticos y pragmáticos.

Paralelamente, comenzaron a aparecer enfoques pragmáticos en donde se intentaba demostrar que detrás de ciertas decisiones de traducción existía una postura ideológica (Chaume Varela, 2013a), especialmente en el caso del doblaje, puesto que se había usado

anteriormente como una herramienta activa de censura tanto por regímenes dictatoriales como por gobiernos democráticos. Sin embargo, también existieron otras situaciones pragmáticas que se deben tener en cuenta; por ejemplo, en España, se atribuye la elección del doblaje como principal modalidad de TAV en sus inicios, en parte, a la alta tasa de analfabetismo existente en el país (Ranzato y Zanotti, 2019), pero también se señala, entre otras cosas, al interés por obtener mayores ganancias económicas por parte de la industria cinematográfica (Montero Domínguez, 2017).

Otra de las líneas de investigación centradas en el TO es la traducción del humor y cómo se traslada de una cultura a otra, tal y como señalan tanto Bosseaux (2019) como Chaume Varela (2013a). Finalmente, también se trabaja en la identificación de rasgos particulares de los géneros audiovisuales y su relación con las soluciones de traducción, abordando este tema, en la mayoría de estos estudios, desde una perspectiva descriptivista (Chaume Varela, 2013a).

- Estudios sobre el producto de la traducción (TM)

Esta corriente se fundamenta en los Estudios Descriptivos de la Traducción (EDT), los cuales consideran que las traducciones son «productos concretos de las normas y convenciones de la cultura meta» (Chaume Varela, 2013a, p. 21) y también exploran las razones sociológicas, políticas y económicas detrás de dichas normas.

Este enfoque da lugar a un gran número de líneas de investigación: por ejemplo, se ha estudiado cómo se relacionan cuatro conjuntos diferentes de textos (filmes, versiones dobladas, novelas originales en las que se basan las películas y su traducción) y cómo se afectan unos a otros. Se ha concluido a menudo que los diferentes sistemas se influyen entre sí, ya que se detectan ciertos patrones recurrentes que hacen suponer la existencia de unas normas de transferencia (Cañuelo Sarrión, 2009).

También se hacen radiografías generales del doblaje; por ejemplo, Barambones Zubiria (2012) traza un mapa del doblaje emitido en la televisión vasca ETB1, analizando qué géneros se doblan, en qué franjas horarias se emiten y muchos otros aspectos que ayudan a entender la función del doblaje en la cadena. Otra línea de investigación de interés es la influencia que ejercen los productos doblados en el país receptor, puesto que pueden ayudar a la creación de productos originales de un determinado género (quizás antes

inexistente) en la cultura meta, como pueden ser las *sitcom* o ciertos tipos de dibujos animados (Chaume Varela, 2013a).

Cabe mencionar que algunas de las líneas de investigación sobre el proceso de traducción centradas en el TO tienen también cabida en los estudios sobre el TM, puesto que el foco estaría puesto ahora en cómo se tratan en el país receptor esas características. Por ejemplo, la ideología se suele ligar al concepto de censura por extensión (lo que, efectivamente, influye en la traducción realizada), pero también está relacionada con cuestiones de género, referencias culturales o el humor, ya que son temas que la cultura meta puede tratar de diferente manera que la cultura origen (Chaume Varela, 2013a); por ejemplo, en Italia se cuida mucho cómo se dobla al italiano el discurso de ciertos personajes italoamericanos, especialmente el de aquellos vinculados con la mafia (Parini, 2019; Ferrari, 2010).

Otro de los conceptos abordados por los EDT son las normas de traducción, sobre las que se han llevado a cabo numerosos estudios, así como la creación de listados de técnicas de traducción específicos para el doblaje y estrategias de traducción (Martí Ferriol, 2013); se ha analizado, por ejemplo, si el mecenazgo, es decir, los agentes involucrados en el proceso, influye sobre las traducciones (Scandura, 2020). Otros estudios arrojan luz sobre el contexto histórico en el que se produce cada doblaje y la evolución del propio idioma (Sáenz-Herrero y Rica-Peromingo, 2020), aunque habría que destacar que casi todos se han realizado en la Europa occidental y se necesitarían llevar a cabo más investigaciones similares en otras partes del mundo (Chaume Varela, 2013a; Bosseaux, 2019) como la realizada por Ahmad Zhirafar en 2014 sobre la historia del doblaje en Irán desde 1941 hasta 2013, publicada en dos volúmenes –uno recoge desde 1941 hasta 1971 y el otro desde 1971 hasta 2013 (Ameri, 2018).

Las nuevas tecnologías han sido cruciales asimismo para el desarrollo de nuevas líneas de investigación, ya que facilitan las investigaciones a gran escala. Esto nos lleva directamente a los estudios de corpus, que permiten a los investigadores validar o no las hipótesis planteadas, así como al análisis de la lengua de doblaje en sí en las diferentes lenguas meta, para examinar si existe alguna relación entre el doblaje de, por ejemplo, ciertas *sitcom* con el lenguaje usado en *sitcom* españolas (Chaume Varela, 2013a). Bosseaux (2019) también se interesa por analizar cómo influye la elección de los actores de doblaje en el producto meta y cómo un mismo actor puede tener diferentes actores de

doblaje en diferentes productos a lo largo de su carrera, o viceversa, cómo un mismo actor de doblaje le pone la voz a diferentes actores. También se ha estudiado el lenguaje artificial que se creó en los años sesenta para doblar al español cualquier tipo de producto audiovisual, una mezcla entre el español de España y el de Latinoamérica (Chaume Varela, 2013a).

Por el momento, los estudios de recepción no han acaparado mucha atención en la TAV, y han sido más bien pocos los investigadores que se hayan centrado en analizar cómo la audiencia recibe los doblajes (Chaume Varela, 2013a), aunque empresas como Netflix han comenzado a realizar entrevistas a sus usuarios sobre sus preferencias de visualización entre productos doblados y subtítulos, y las estadísticas de uso de este tipo de plataformas pueden indicar lo que las audiencias prefieren en cada país (Ranzato y Zanotti, 2019). Asimismo, se ha señalado la necesidad de realizar más estudios de caso, en los que las posibilidades son infinitas, ya que se pueden centrar en cualquier tema: títulos de películas, humor, juegos de palabras, referencias culturales, filmes multilingües, etc. (Chaume Varela, 2013a).

- Investigación en didáctica

La traducción para doblaje tardó en entrar en las aulas, pues hasta entonces los profesionales aprendían lo necesario en el lugar de trabajo, principalmente porque el mercado estaba en continuo cambio y las universidades no tenían la capacidad de adaptarse a este ritmo (Cerezo Merchán, 2019). Chaume Varela (2013a) data la entrada de la TAV en los años noventa, pero Cerezo Merchán (2019) señala que la Universidad de Lille, en Francia, ya ofrecía cursos sobre doblaje y subtítulo a finales de los ochenta. Lo que parece claro es que no fue hasta los noventa cuando se fue generalizando su entrada en universidades europeas, por ejemplo, Copenhague comenzó a ofrecer un curso sobre subtítulo en el año académico 1990–1991 (Cerezo Merchán, 2019).

Una de las primeras decisiones que se tuvo que tomar cuando se instauró la TAV en las universidades fue qué aspectos debía abordar en el aula. En concreto, en el caso del doblaje, parece que finalmente se restringió a «dos competencias generales: cómo traducir para el doblaje y cómo realizar la adaptación o ajuste de diálogos» (Chaume Varela, 2013a, p. 26). Otros contenidos sugeridos por algunas universidades, como la Jaume I de España, serían: consideraciones generales sobre el doblaje, el proceso del doblaje, segmentación de *takes*, símbolos, tipos de sincronización, oralidad, *software* y aspectos y

herramientas profesionales (Cerezo Merchán, 2019); sin embargo, por regla general, otros aspectos más tecnológicos, tanto de imagen como de sonido, han quedado apartados de estos cursos (Chaume Varela, 2013a).

Debido a esto, los estudios sobre la didáctica de la TAV no comenzaron hasta finales de los años noventa y principios del nuevo milenio, con la aparición de varios trabajos de Zabalbeascoa Terrán (1999, 2000, 2001, citados en Chaume Varela, 2013a) en los que establecía un grupo de prioridades y restricciones para orientar a los alumnos en las soluciones de traducción.

Una de las líneas de investigación aplicada a la didáctica que ha llamado la atención de los investigadores recientemente es la adquisición de lenguas extranjeras a través de la TAV, con estudios que tratan el impacto que tiene la TAV en dicho aprendizaje (Incalcaterra McLoughlin, 2019), algunos centrados específicamente en la mejora de las habilidades integradas (*integrated skills*), es decir, habla (*speaking*), escritura (*writing*), comprensión oral (*listening*) y comprensión escrita (*reading*) (Talaván y Rodríguez-Arancón, 2024); pero también existen otros sobre cómo la TAV crea conciencia sobre algunos aspectos culturales de la lengua origen (Borghetti y Lertola, 2014).

Otras aportaciones se centran en la enseñanza de la traducción para doblaje, y tratan cuestiones como la formación del estudiante, los perfiles tanto del profesor como del estudiante, y la didáctica de la TAV, algunos de ellos incluyen, incluso, materiales para utilizar en clase (Bartrina y Espasa, 2003, 2005, citados en Chaume Varela, 2013a). De hecho, existen manuales creados con el propósito de la enseñanza de la TAV, como el de Martínez Sierra (2012) o trabajos como el de Cerezo Merchán (2019), en el cual la autora hace un recorrido por la didáctica de la TAV e incluye apartados en los que expone las competencias que debe tener un traductor audiovisual, al tiempo que presenta tanto el contenido necesario que debe estar presente en los cursos sobre TAV, como los recursos de *software* existentes que los profesionales deberían conocer y enseñar a los estudiantes, e incluso expone un modelo de trabajo para los docentes de la TAV.

Cabe destacar por último que ciertos aspectos de la investigación en didáctica (sobre todo los relacionados con la adquisición del lenguaje) suelen tener como foco de estudio el subtítulo y no el doblaje: por ejemplo, el apartado dedicado a la didáctica del libro *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, editado por Díaz Cintas y Anderman en 2009, está formado por cuatro artículos de diferentes autores, y los cuatro

se centran en el papel del subtítulo en la educación, sin que ninguno esté dedicado al doblaje; mientras que no es raro encontrar también obras sobre doblaje, como es el caso de *Reassessing Dubbing. Historical approaches and current trends*, el monográfico editado por Ranzato y Zannotti en 2019, que no contienen ningún artículo sobre didáctica, como tampoco lo contiene el volumen *El doblaje: nuevas vías de investigación* editado por Montero Domínguez en 2017.

A pesar de que es indiscutible que la TAV está totalmente asentada como una línea de investigación de la traducción en la actualidad y el doblaje es uno de las modalidades más presentes dentro de ella, datos recientes sugieren que el subtítulo ha acaparado más atención entre los expertos en los últimos tiempos (Ranzato y Zanotti, 2019). Asimismo, aún existen áreas por explorar, como ciertos aspectos relacionados con su didáctica, de las que apenas hay estudios que se centren en el doblaje, y otras líneas de investigación novedosas emergen, especialmente las relacionadas con los avances que se producen en el doblaje gracias a las nuevas tecnologías.

4.4.5.2. Aportaciones desde los Estudios Descriptivos de la Traducción

Los Estudios Descriptivos de la Traducción (EDT) se centran, como su propio nombre indica, en describir el trabajo de los traductores, las estrategias que usan y el papel que ellos mismos desempeñan, siempre bajo ciertas condiciones lingüísticas y socioculturales previamente dadas (Williams, 2013). La tarea del investigador de esta corriente tiene como objetivo buscar normas, pautas y leyes que determinen los fenómenos sociales y culturales, y no reduce los fenómenos de traducción a cuestiones únicamente lingüísticas o literarias, sino también políticas, económicas y sociales (Iglesias Santos, 1999). Uno de los pioneros en estos estudios fue James S. Holmes, quien, en 1972, hablaba de los Estudios de Traducción como una disciplina cuyos dos objetivos principales eran describir el fenómeno de la traducción y las traducciones según se manifestaban en nuestro mundo, y establecer unos principios generales que puedan explicar y predecir este fenómeno. Sus estudios dieron lugar a dos ramas de investigación diferentes: una empírica (los EDT) y otra más teórica (los llamados «estudios teóricos») (Díaz Cintas, 2004).

Aunque la propuesta de Holmes estaba inicialmente dirigida a la traducción en general, los EDT acabaron ligados casi exclusivamente a los estudios literarios (Díaz Cintas, 2004). A finales de los años setenta comenzaron a surgir nuevas teorías basadas en estos

principios, entre las que destaca la Teoría de los Polisistemas, iniciada por Even-Zohar, una nueva tendencia en la que se concibe la literatura «como una red de elementos interdependientes en la cual el papel específico de cada elemento viene determinado por su relación frente a los demás» (Iglesias Santos, 1999, p. 9). El término «polisistema» se utiliza para referirse a un grupo de sistemas que coexisten dentro de una esfera cultural en particular. El polisistema va cambiando a lo largo del tiempo y se compone tanto de obras pertenecientes al canon como de obras y géneros considerados menores, así como de obras traducidas (Díaz Cintas, 2004).

Como expone Even-Zohar (2017), aunque los historiadores reconocen que la traducción ha desempeñado un papel esencial en las culturas nacionales, hay muy pocos trabajos de investigación en este ámbito y, a causa de esto, es difícil hacernos una idea de la función de la literatura traducida en el conjunto de la literatura. Sin embargo, considera la literatura traducida como un sistema integrante de cualquier polisistema literario, y no solo eso, sino que es uno de los más activos en él y no tiene por qué ocupar una posición periférica: «Que la literatura traducida sea central o periférica y que su posición aparezca conectada con repertorios innovadores (primarios) o conservadores (secundarios), dependerá de la ordenación específica del polisistema en cuestión» (Even-Zohar, 2017, p. 89).

A través de las traducciones, se introducen ciertos rasgos en la literatura local que antes no existían y gracias a ellas se elaboran nuevos repertorios: nuevos lenguajes poéticos, nuevos modelos y nuevas técnicas compositivas. El criterio de selección de dichas traducciones viene determinado «por la situación reinante en el polisistema local: los textos son elegidos según su compatibilidad con las nuevas tendencias y con el papel supuestamente innovador que pueden asumir dentro de la literatura receptora» (Even-Zohar, 2017, p. 90).

En esta misma corriente de estudio, Lefevere (1997) se centra en lo que él llama «reescritores», que son aquellos «que están en medio, hombres y mujeres que no escriben literatura sino que la reescriben» (Lefevere, 1997, p. 13). El autor pone como ejemplo a los esclavos griegos que compilaban antologías de los clásicos para enseñar a los hijos de sus amos o a los sabios renacentistas que ordenaban manuscritos para publicar ediciones más o menos fiables de los clásicos griegos o romanos. Las reescrituras también incluyen traducciones, historias literarias o versiones reducidas de éstas, obras de consulta,

antologías, críticas y ediciones. Los reescritores adaptan los originales a las corrientes ideológicas y poetológicas de su época y, aunque es más evidente en las sociedades totalitarias, también ocurre en las sociedades más abiertas.

Este autor reitera la idea de Even-Zohar sobre lo poco que se han estudiado las reescrituras a pesar de la influencia que ejercen sobre la literatura, ya que los reescritores crean imágenes de un escritor, de una obra, de un período, de un género e incluso de una literatura, y dichas imágenes coexisten con los originales, lo que facilita su llegada a muchas más personas (Lefevere, 1997). En esencia, ambos autores consideran que, en el caso en que la literatura traducida ocupa una posición central en el polisistema literario, esta participa activamente en la configuración del centro del mismo. De esta manera, formaría parte integrante de las fuerzas innovadoras, y no se podría mantener una distinción nítida entre los textos originales y los traducidos, puesto que muchas veces las traducciones las realizan escritores destacados (Even-Zohar, 2017).

En realidad, y aunque pueda parecer simple, Even-Zohar (2017) expone que este sistema es bastante complejo y depende de muchas variantes. Aunque ocupar una posición central o periférica significaría tener o no influencia sobre otros productos, respectivamente, esto no implica que el polisistema no vaya reorganizándose con el tiempo. Si nos centramos en las obras traducidas que ocupan una posición secundaria, estas pueden o no preservar las normas establecidas del modelo dominante de la literatura receptora. Así, se darían dos casos: uno en el que las obras traducidas se adhieren a dichas normas (y se convierten en un factor de conservación dentro del polisistema) y otro en el que estas obras traducidas introducen nuevas ideas, elementos o características, lo que significa que un traductor instauraría una nueva corriente que podría acabar adquiriendo una posición central.

Lefevere (1997) también dedica parte de su estudio a los factores de control a los que se enfrenta el traductor en el desempeño de su trabajo. En concreto, el autor habla de dos factores de control: el primero son los profesionales (críticos, escritores de reseñas, profesores y traductores) que controlan el sistema literario desde el interior; y el segundo es el mecenazgo, que opera desde fuera del sistema, y serían los poderes (personas o instituciones) que impulsan o dificultan la lectura, escritura y reescritura de la literatura. También se interesa en gran medida por el factor del mecenazgo que, según él, está formado por tres componentes: el ideológico, el económico y el de estatus. El componente ideológico no se circunscribe a la esfera política, sino que sería una mezcla de forma,

convención y creencias; el económico constituye la manera en la que el mecenas subvenciona o da un puesto de trabajo a los escritores y reescritores; y el de estatus implica que la aceptación del mecenazgo produzca la integración del escritor o reescritor en un determinado grupo y estilo de vida.

Además del mecenazgo, Lefevre (1997) centra su mirada en la poética, a la que define expresando que está conformada por dos componentes: «uno es un inventario de recursos literarios, géneros, motivos, situaciones y personajes prototípicos y símbolos; el otro, una idea de cuál es, o debería ser, el papel de la literatura en el sistema social en su conjunto» (Lefevre, 1997, p. 41). La poética no es en sí absoluta, sino que cambia a lo largo de la historia y elimina a las anteriores poéticas existentes, puesto que las va integrando dentro de sí. El sistema literario evoluciona a causa de la combinación entre el deseo de alcanzar un estado estable y el modo en que el mecenazgo intenta manejar tendencias opuestas. Esta lucha de poéticas rivales la inician los escritores, pero son los reescritores los que luchan la batalla: «Las reescrituras son también una perfecta indicación para medir hasta qué punto se ha interiorizado una poética» (Lefevre, 1997, p. 55).

El mismo autor reflexiona sobre cómo las obras originales que pertenecen al canon desde hace siglos mantienen su posición aunque la poética dominante cambie, mientras que las traducciones se reescriben para adaptarlas a la nueva poética. Así pues, son sobre todo dos los factores que determinan la imagen de una obra literaria, tal y como la proyecta una traducción: «la ideología del traductor (impuesta o no por algún tipo de mecenazgo) y la poética dominante en la literatura receptora en el momento en que se hace la traducción» (Lefevre, 1997, p. 59), y son las traducciones las que moldean la recepción de una obra en la cultura meta y las que aseguran la supervivencia de dicha obra: «si se deja de reescribir a un escritor, se olvidará su obra» (Lefevre, 1997, p. 141).

A principios de los años ochenta, Toury contribuyó a avanzar los EDT al cambiar el foco de atención desde el TO hacia el TM es decir, centró el debate en describir lo que una traducción era y no lo que debía ser. Toury, como muchos hijos de inmigrantes, pasó su infancia ejerciendo de traductor constantemente, no solo a nivel lingüístico, sino también a nivel cultural y pragmático, por lo que no es de extrañar que se interesara por el papel de las traducciones en la cultura meta. Tras detectar que este enfoque no estaba lo suficientemente estudiado, decidió centrarse en ello (Williams, 2013). El punto de partida de los estudios sería ahora la traducción en sí, y a través del análisis de ejemplos reales

se extraerían conclusiones que podrían ayudar a futuros estudios de traducción (Díaz Cintas, 2004).

Quizás el aspecto más destacado de los estudios de Toury fueran las normas que postuló y sobre las que más tarde trabajarían otros autores. Para Toury (1999), la traducción es una actividad en la que intervienen, al menos, dos lenguas y culturas diferentes, por lo que existen «dos grupos de sistemas de normas» (Toury, 1999, p. 237). La propuesta de Toury tiene dos objetivos principales: describir fenómenos en particular y establecer unos principios generales que expliquen y predigan dichos fenómenos. Este autor se inclina por los EDT porque cree que, gracias a los diferentes hallazgos de estos estudios, se pueden formular una serie de normas que explicarían las relaciones inherentes entre todas las variables que fueran relevantes para la traducción (Williams, 2013). Los estudios de traducción se nutren del estudio de normas porque este ofrece un objetivo claro de la investigación y guía al estudiante en lo que ha de encontrar y analizar. En el caso de los EDT, no busca determinar si una solución es correcta o no, sino que trata de explicar por qué se ha llegado a una equivalencia y lo que significa dentro del contexto histórico en el que se produjo dicha traducción (Díaz Cintas, 2004).

El concepto de «norma» puede entenderse como prescriptivo, sin embargo, Toury lo utiliza de manera descriptiva y como una forma sistemática de mostrar las observaciones en forma de generalizaciones, para luego poder ponerlas a prueba y verificar comportamientos traductores, es decir, «como una categoría para el análisis descriptivo» (Martínez Sierra, 2011, p. 156). Toury propone dos posibles normas (siempre aclarando que no son absolutas porque dependen de muchos factores y deben ser contextualizadas): la norma de estandarización, presente en las traducciones que usan un lenguaje más estándar en el TM que en el TO; y la norma de interferencia, presente en los TM que tienen trazas evidentes de los TO (Williams, 2013). Además, Toury (1999) reafirma la inestabilidad del sistema al exponer que las normas van evolucionando y cambiando con el tiempo, en parte debido a que los traductores colaboran al dar forma al proceso e interfieren, de manera consciente o inconsciente, según sus preferencias. Este autor apoya así la idea de que los traductores pueden o no producir cambios en la corriente traductora, según si se acogen a las normas ya existentes o si introducen novedades en ellas, y hace notar que el comportamiento de un traductor no es siempre sistemático, puesto que sus decisiones estarán motivadas por diferentes razones según cada problema y situación en particular.

4.4.5.2.1. Los Estudios Descriptivos de Traducción aplicados a la traducción audiovisual

A finales de los años ochenta y principios de los noventa, Delabastita comienza a centrar el debate de los EDT en torno a la TAV (Chaume Varela, 2013a), en concreto, en torno al cine y la televisión, aunque afirma que se deberían producir investigaciones centradas asimismo en otro tipo de comunicación de masas como la prensa, los anuncios o la música popular, ya que sus traducciones también desempeñan una función importante en la formación de las culturas y sus relaciones (Delabastita, 1989, 1990). Delabastita (1990) expone que las hipótesis propuestas en este campo hasta entonces solo se habían puesto a prueba en el ámbito literario, así que propone una posible metodología adaptada a la TAV en la que se incluye delimitar el corpus con el que se va a trabajar y establecer los principios que gobiernan el sistema cultural en cuanto a la presencia o ausencia de productos audiovisuales importados y traducidos. A partir de ahí, comienza a realizar una serie de preguntas que deberían plantearse los traductores: ¿Qué porcentaje de productos traducidos existe en el sistema meta? ¿Varía ese porcentaje según pertenezca a un particular subsistema del corpus (género, cine vs. televisión, etc)? ¿Se importan más productos de una cultura, idioma, género o escuela en particular?

Cattrysse fue el primero en aplicar la teoría de los polisistemas a los textos audiovisuales, y propuso usar las técnicas de traducción como un instrumento de análisis y de descripción del proceso de una adaptación cinematográfica (Soler Pardo, 2013). Cattrysse (1992) se centra en las películas *noir* de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, específicamente en las que están basadas en novelas y que, por lo tanto, han sufrido una transformación para llegar hasta la gran pantalla. En su análisis, concluye que la teoría de los polisistemas ofrece herramientas prometedoras para desarrollar una teoría sobre las adaptaciones cinematográficas sin tener que empezar su estudio desde cero, pero admite que no resuelve todas las dificultades existentes y señala que los conceptos teóricos (como «normas», «modelos» o «sistemas») necesitan una profundización mayor. Como reflexión añadida, Cattrysse (1992) hace notar que, hasta ese momento, no se han estudiado las versiones traducidas de películas, pese a que es muy frecuente que los largometrajes se doblen o se subtitulen. Además, asemeja los estudios de adaptación con los de traducción, puesto que tienen características muy similares, y sugiere que las especificidades de los estudios de traducción son muy relativas, por lo que no habría por

qué reducir el concepto de traducción a procesos en los que intervienen varias lenguas diferentes.

Chaume Varela (2018) examina el origen de los EDT en la TAV y señala que, durante los años noventa, los estudios de la TAV tuvieron que centrarse primero en explicar el proceso de traducción en sí, sus características y limitaciones, y el papel de los agentes involucrados en él. Con la llegada del nuevo milenio, los investigadores de la TAV comenzaron a aplicar la metodología de los EDT, lo que se tradujo en la creación de un compendio de normas, estrategias y métodos de traducción. Gracias a la información de estos primeros trabajos, se pudo crear una imagen más clara de lo que ocurría en la TAV durante un período de tiempo y lugar en concreto, lo que permitió que estos estudios evolucionaran. Este autor afirma que los EDT han ayudado a entender cómo se ha desarrollado la TAV, pero también plantea que aún hace falta realizar más estudios con corpus lo suficientemente grandes. Aun así, presenta varios trabajos que han propuesto diferentes esquemas de análisis que pueden servir como herramienta para que los investigadores inicien nuevos estudios descriptivos, en concreto, nombra trabajos de Díaz Cintas (2004), Gutiérrez Lanza (2005, 2008), Barambones Zubiria (2012), Martí Ferriol (2010, 2013) y dos de su propia autoría (Chaume Varela, 2004, 2012).

Como resumen de cómo se debería abordar un EDT, expone que es recomendable recoger datos tanto cuantitativos como cualitativos, y que el objetivo principal es la búsqueda de unas normas o patrones recurrentes en las soluciones de traducción, para luego intentar encontrar las razones detrás de dichos patrones (Chaume Varela, 2018). Así, realiza una lista de acciones que deben realizar los investigadores que estudian la TAV bajo la perspectiva de los EDT:

1. Decidir el tema que se va a investigar.
2. Recopilar un corpus que sea homogéneo y coherente.
3. Filtrar el corpus hasta obtener uno más ajustado en tamaño.
4. Entrevistar a los agentes del proceso traductor a través de cuestionarios para recoger datos cualitativos que se compararán con los obtenidos a través del análisis.
5. Analizar los TO y TM y compararlos.
6. Detectar las estrategias recurrentes y calcular porcentajes de uso.
7. Formular normas según el tipo de estrategias encontradas.

8. Formular el método de traducción de acuerdo con las normas encontradas.

Assis Rosa (2016) examina el panorama de la investigación en el año 2014 con relación a los EDT y la TAV, e identifica dos estudios de principios de milenio particularmente centrados en el tema: *Four Remarks on Translation Research and Multimedia* (Pym, 2001) y *In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation* (Díaz Cintas, 2004). Del artículo de Pym, Assis Rosa (2016) destaca la observación del autor relacionada con el riesgo de acumular conocimiento fragmentado producto de estudios descriptivos asépticos sin que se logre crear estudios más amplios y generalizados, así como la solución presentada por Pym: producir investigaciones más centradas en cuestiones importantes, problemáticas o socialmente relevantes, es decir, investigaciones que puedan marcar una diferencia.

Del estudio de Díaz Cintas, Assis Rosa (2016) señala que el trabajo identifica oportunidades de investigación dentro del ámbito de la TAV como resultado de aplicar los EDT. Además, indica que para Díaz Cintas son especialmente importantes tres conceptos: polisistema, norma de traducción y mecenazgo. Del término polisistema destaca que puede ser útil y que abre el campo para intentar entender factores socioculturales, profesionales e incluso dinámicas de poder entre sistemas y modalidades, así como prácticas nacionales y preferencias en la TAV. Del concepto de norma expone que es de gran ayuda para estudiar la variación que ha sufrido la TAV a lo largo de la historia y así entender las prácticas según el contexto histórico. Por último, el mecenazgo se centra en los aspectos extralingüísticos de la TAV, es decir, en las influencias de censura, legislación, autoridades del gobierno, canales de televisión, compañías de distribución o preferencias de la audiencia.

Para tener una idea más concreta sobre cómo se han aplicado los EDT en la TAV, hemos analizado cinco tesis presentadas en nuestro país que han aplicado esta línea de trabajo a sus investigaciones.

a) Martínez Sierra (2004)

Martínez Sierra (2004) centra su tesis en *Los Simpson* y realiza un estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. En su trabajo, el autor explora las tendencias en la traducción para el doblaje del humor culturalmente específico de manera práctica y no teórica, pues prefiere describir el objeto de estudio. Sus objetivos

principales son: revisar los conceptos básicos de la TAV, los EDT, la interculturalidad y ciertos postulados pragmáticos para acercarse al fenómeno del humor y su traducción, y así elaborar una metodología de análisis; describir parte de los mecanismos activos en la traducción del humor en textos audiovisuales; y realizar un listado de tendencias traductoras que pueda servir como punto de partida para identificar posibles normas de traducción del humor en textos audiovisuales.

Entre sus premisas iniciales, Martínez Sierra (2004) expone varias ideas: la TAV se mostrará como una variedad específica con sus problemas y tendencias de traducción específicas; los EDT facilitarán el desarrollo de la metodología adecuada para la clasificación de las tendencias y el tratamiento de los resultados; los Estudios Culturales ofrecerán un marco de estudio idóneo para los conceptos de “traducción” y “humor”; y la Pragmática proveerá de marcos teóricos útiles para el análisis empírico del corpus, en especial de la carga humorística de los fragmentos.

Al estar esta tesis centrada en la traducción del humor, la lingüística no es de especial interés para el autor, pero su aportación sobre las normas, las cuales entiende «no como un conjunto de opciones de índole prescriptiva, sino como una categoría para el análisis descriptivo» (Martínez Sierra, 2004, p. 99) es de gran utilidad. Martínez Sierra (2004) se plantea cuántos casos serían necesarios para hablar de «norma» y admite que su estudio no tiene el alcance suficiente para llegar a una conclusión, por lo que prefiere elegir la palabra «tendencia» para referirse a los resultados de su análisis.

Los objetivos específicos de este trabajo son los siguientes (Martínez Sierra, 2004, p. 245):

1. Obtener una clasificación de tipos de elementos humorísticos.
2. Ofrecer un listado de tendencias traductoras.
3. Reflexionar si las diferentes experiencias culturales de las dos comunidades han influido de algún modo en las decisiones del proceso traductor.
4. Comprobar el resultado de la traducción del humor en la comedia televisiva de animación seleccionada en términos cuantitativos, pragmáticos, culturales y de diseño de la audiencia.
5. Verificar la validez de las hipótesis generales y específicas del estudio.

Entre sus conclusiones destaca un listado de siete tendencias que se detectan tras el análisis de la traducción (Martínez Sierra, 2004, pp. 421–423):

1. Se tiende a mantener el humor de los chistes, conservando los elementos de la versión original, solo en ocasiones se sustituyen, produciéndose una compensación.
2. Cuando por alguna razón se reduce la carga humorística, se aprecia una intención por conservarla al máximo, produciéndose una merma mínima. Solo en un 1,7 % del total se pierde por completo la carga humorística.
3. La traducción del humor es una prioridad y se constata la traducibilidad de elementos humorísticos y culturales.
4. Cuando existen elementos visuales vinculados a la comicidad de la escena que necesitan añadirse a la traducción de alguna manera, se recurre al subtítulo en más de la mitad de las veces.
5. Los chistes presentes en *Los Simpson* son mayoritariamente compuestos y el estudio constata que la traducción conserva también en su mayor parte este tipo de chistes.
6. Se detecta también una tendencia hacia la extranjerización, puesto que se mantienen la mayoría de las referencias culturales e intertextuales de la comunidad origen.
7. Se evita usar elementos de la comunidad e instituciones específicos de la cultura meta, así como de su sentido del humor.

Entre sus valoraciones finales, se puede destacar su interés por futuras líneas de trabajo, por ejemplo, la de observar si el tipo de humor de la serie ha cambiado con el tiempo y si se ha tratado de manera diferente por los traductores; o el de realizar un estudio de recepción que pudiera completar su trabajo.

b) Martí Ferriol (2006)

Martí Ferriol (2006) realiza un estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación, ampliando los resultados de un trabajo anterior centrado en la película *Monster's Ball* (Marc Forster, 2001), para lo que añade más cintas a su corpus, en concreto, cuatro más: *En la habitación* (Todd Field, 2001), *Las horas* (Stephen Daldry, 2002), *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) y *Lost in Translation* (Sofía Coppola, 2003). El autor escoge estos largometrajes porque pertenecen a un género concreto y fueron

estrenados en un período histórico cercano a la escritura de la tesis. La investigación tiene varios objetivos y Martí Ferriol (2006) los clasifica en dos grandes grupos: objetivos fundamentales y objetivos secundarios.

Objetivos fundamentales:

1. Describir con datos empíricos y comprobaciones estadísticas el método de traducción empleado en el corpus.
2. Demostrar que el método de traducción es diferente en el caso de una traducción para doblaje y una para subtitulación.
3. Comprobar que las restricciones específicas que afectan a la traducción para el doblaje y para la subtitulación conllevan soluciones de traducción diferentes.
4. Llevar a cabo una revisión teórica profunda del concepto del método de traducción y de los tres parámetros considerados: las restricciones presentes en la TAV, las normas y las técnicas presentes en esta variedad.
5. Elaborar una taxonomía operativa de los tres parámetros utilizados para la descripción del método de traducción.

Objetivos secundarios:

1. Utilizar la estadística como útil metodológico para delimitar un corpus representativo, obtener datos del corpus y elaborar conclusiones objetivas.
2. Profundizar en el concepto de «traducción literal».
3. Llevar a cabo una revisión general del concepto de género cinematográfico, y más en concreto, el subgénero al que pertenecen las cintas elegidas: el cine independiente de autor americano.

Martí Ferriol (2006) parte de varias hipótesis (generadas gracias a su trabajo anterior) que enuncia de la siguiente manera:

- La traducción (tanto para doblaje como subtitulación) de películas pertenecientes a un género concreto presentará regularidades que podrán ser tipificadas en forma de un método de traducción específico.
- El método de traducción puede expresarse en función de los parámetros considerados y es el resultado de las restricciones y normas presentes en la fase preliminar de traducción, y de las restricciones, normas y técnicas identificadas en la fase de traducción.

- Las restricciones determinarán las soluciones de traducción para cada modalidad y, por tanto, el método de traducción resultante para cada una de las modalidades.
- El método de traducción para la modalidad de doblaje será de tipo “interpretativo-comunicativo”, y el de subtitulación será de tipo “literal”. Esta es la “gran hipótesis general” del proyecto.

Para afrontar el trabajo, Martí Ferriol (2006) presenta un enfoque descriptivo basado en los trabajos de Delabastita (1990) y Toury (1980, 1995), pero repasa numerosos trabajos relacionados con las normas, como los de Goris (1993), Karamitroglou (2000) y Ballester Casado (2001a); otros relacionados con las técnicas de traducción, como los de Hurtado Albir (2011), Chesterman (1997), Munday (2001), Newmark (1988) y Mayoral Asensio (2003), entre otros; y por último, algunos sobre las restricciones, como los de Titford (1982), Mayoral, Kelly y Gallardo (1988), Whitman-Linsen (1992) y Zabalbeascoa Terrán (1996), entre otros.

Tras analizar con detalle todas las propuestas, Martí Ferriol (2006) elabora una lista de veinte técnicas de traducción para la variedad audiovisual, que ordena desde el método literal hasta el método de traducción más «interpretativo-comunicativo»: préstamo, calco, traducción palabra por palabra, traducción uno por uno, traducción literal, equivalente acuñado, omisión, reducción, compresión, particularización, generalización, transposición, descripción, ampliación, amplificación, modulación, variación, sustitución, adaptación y creación discursiva.

Martí Ferriol (2006) también realiza una clasificación de las restricciones operativas en traducción audiovisual, y las clasifica según la fase en la que se presentan: preliminar o de traducción. En la fase preliminar, solo identifica restricciones profesionales, que son aquellas impuestas por las condiciones laborales. En cuanto a la fase de traducción, identifica cinco: formales (inherentes a las técnicas, prácticas y convenciones del doblaje y subtitulación), lingüísticas (asociadas a la variación lingüística), semióticas o icónicas (propias del lenguaje fílmico, de tipo semiótico), socioculturales (debidas a la coexistencia de sistemas culturales diferentes en el mensaje lingüístico y el icónico) y restricción nula (en el caso de que no exista ninguna restricción).

c) Barambones Zubiria (2009)

Barambones Zubiria (2009) centra su tesis en la traducción para doblaje al euskera de la programación infantil y juvenil emitida a lo largo del año 2006 en la cadena de televisión vasca ETB-1, y fundamenta su elección en la importancia que supone la traducción de productos extranjeros al euskera, puesto que la cadena no habría podido salir adelante sin recurrir a ellos, al no disponer de una infraestructura audiovisual propia con la que crear productos originales. El autor también señala que la traducción se convirtió en un elemento vital para el desarrollo y la normalización del euskera, e incluso para su supervivencia, por lo que destaca el importante papel de las traducciones en la región. Barambones Zubiria (2009) se plantea tres objetivos: elaborar un catálogo informatizado para analizar la procedencia del material audiovisual, calcular los porcentajes de producción ajena y propia e identificar los idiomas desde los que se traduce al euskera; identificar los procedimientos recurrentes que han regido las traducciones para formular normas y técnicas sobre el doblaje; y describir el modelo lingüístico utilizado y compararlo con el modelo de la obra audiovisual original.

El modelo de trabajo de Barambones Zubiria (2009) está dividido en cuatro etapas: a) datos preliminares, es la fase en la que se recoge información sobre el objeto de estudio para presentarlo y situarlo dentro de un contexto; b) estudio macroestructural, en el que se analizan los textos que se transmiten por medio de los canales visual y acústico, los cuales son: la traducción los códigos gráficos (títulos, didascalias y textos) y el código musical (canciones); c) estudio microestructural, en el que se analizan los textos que se transmiten por medio del canal acústico (se comparan los guiones originales con los traducidos); y d) análisis intersistémico, en el que se recapitulan las tres etapas anteriores de la siguiente manera: primero se describen las características principales de los textos traducidos según los niveles fonético, léxico, morfológico y sintáctico, luego se estudia el TO de la misma manera, y por último se comparan los rasgos principales de los dos modelos lingüísticos.

Para afrontar la tercera etapa de trabajo, Barambones Zubiria (2009) recurre a las técnicas de traducción de diversos autores, quienes no se ponen de acuerdo en cómo denominarlas (puesto que también se utilizan términos como procedimientos o estrategias) y se adhiere a los términos utilizados por Hurtado Albir (2011) y Molina y Hurtado Albir (2002): «las técnicas de traducción son procedimientos para analizar y describir la forma en que los traductores consiguen equivalencias traductoras» (Barambones Zubiria, 2009, p. 332) y son distintas a las estrategias de traducción, puesto que estas «hacen referencia al proceso

y, por tanto, pueden ayudar al traductor a encontrar una solución cuando se está llevando a cabo la traducción» (Barambones Zubiria, 2009, p. 332). A partir de las clasificaciones de Chaves (2000) y Martí Ferriol (2006), Barambones Zubiria (2009) realiza la suya propia, en la que encontramos quince técnicas de traducción, separadas en dos grupos según operen a nivel léxico o a nivel sintáctico:

- a) Nivel léxico: adaptación, calco, descripción, generalización, particularización, préstamo.
- b) Nivel sintáctico: ampliación, compensación, creación discursiva, modulación, reducción, sustitución, traducción literal, transposición, variación.

En sus conclusiones, Barambones Zubiria (2009) señala que ETB ha sido prácticamente la única cadena que demanda doblajes en euskera, por lo que toda la producción está bajo el sistema de mecenazgo de este canal de televisión, y esto conlleva algunos riesgos asociados (está subordinada a los poderes que dirigen la televisión pública vasca). Además, la poca producción original que se rueda en euskera no ayuda a crear modelos que los traductores audiovisuales puedan utilizar como referencia.

d) Arampatzis (2011)

Arampatzis (2011) se pone como objetivo identificar tendencias traductoras en la TAV, y para ello se centra en el concepto de «norma» y en los estudios descriptivos. Su tesis tiene como objeto de análisis la traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales humorísticos, para lo cual analiza dos comedias de situación estadounidenses: *Friends* (1994–2004) y *Will y Grace* (1998–2020). Primero realiza una clasificación de los elementos según el tipo de variación detectada y los agrupa en cinco clases: acentos extranjeros, variedades geográficas del inglés, variedades sociales (sociolectos) del inglés, variedades mediáticas del inglés y referencias a variedades. Además, se utiliza hasta cierto punto la clasificación del modelo de Hatim y Mason (1990), el cual distingue entre variedades de uso (registros) y variedades de usuario (dialectos) puesto que diferencia entre el uso natural y espontáneo del hablante debido a su procedencia, ya sea geográfica o social (plano del usuario), y el uso intencionado del hablante del estándar (plano de uso). Esta clasificación se modifica, puesto que Arampatzis (2011), como ya había señalado anteriormente Mayoral Asensio (1999), detecta que hay casos en los que puede resultar confusa (por ejemplo, en casos de

imitación en la manera de hablar) y, adicionalmente, la amplía para incorporar más categorías de especial interés para su trabajo.

Arampatzis (2011) realiza una recopilación minuciosa de los procedimientos de traducción de diferentes autores: Reiss (1983) y Hurtado Albir (2011), Vinay y Darbelnet (1977), Newmark (1981, 1988), Zabalbeascoa Terrán (2001), Goris (1993), Ballester Casado (2001b), y Zaro Vera (2001); para luego realizar su propia clasificación a partir de los trabajos anteriores, distribuyendo las «estrategias de traducción» (tal y como el autor decide denominarlas) en dos grupos: estrategias para los dialectos codificados y estrategias para las referencias a variedades.

Las estrategias para los dialectos codificados son las siguientes: estandarización, conservación del tipo de variación, transposición dialectal, compensación paralingüística (tono y timbre), compensación paralingüística y léxica, creación discursiva.

Las estrategias para las referencias a variedades son las siguientes: conservación de la referencia, explicitación, generalización, modulación.

En el análisis, para cada variación detectada se identifican diferentes estrategias de traducción:

1.a. Inglés hablado con acento extranjero (usuario): estandarización, conservación de la variedad, transposición dialectal.

1.b. Inglés hablado con acento extranjero (uso): estandarización, conservación de la variedad, compensación paralingüística.

2.a. Variedades geográficas del inglés (usuario): estandarización, transposición dialectal, compensación paralingüística.

2.b. Variedades geográficas del inglés (uso): estandarización, transposición dialectal, compensación paralingüística, compensación paralingüística y léxica, conservación del tipo de variación, creación discursiva.

3.a. Variedades sociales del inglés (usuario): estandarización, transposición dialectal, compensación paralingüística.

3.b. Variedades sociales del inglés (uso): estandarización, compensación paralingüística, compensación paralingüística y léxica, conservación del tipo de la variación.

4. Variedades mediáticas del inglés: estandarización, compensación paralingüística, compensación paralingüística y léxica.

5. Referencias a variedades: conservación de la referencia, explicitación, generalización, modulación.

Las conclusiones de este estudio, sintetizadas y publicadas por Arampatzis en su artículo de 2013 se comentarán más adelante, en el apartado 4.4.5.3.1, por resultar de especial interés.

e) De Higes Andino (2014)

De Higes Andino (2014) centra su tesis en el multilingüismo, que es «la presencia de diversas lenguas en los textos audiovisuales» (De Higes Andino, 2014, p. 1) y se enmarca dentro de la metodología descriptivista, puesto que tiene como fin describir las modalidades de traducción empleadas en el doblaje y el subtitulado. Para desarrollarla se propone un objetivo general y varios específicos: el general consiste en describir y comparar el doblaje y la subtitulación de un corpus elegido en busca de tendencias que influyen en la estrategia de traducción; los específicos se centran en describir y comparar las manifestaciones del plurilingüismo, las estrategias de traducción, las restricciones del texto audiovisual; recabar datos sobre el proceso de realización, distribución y traducción de este tipo de filmes; y averiguar si los cambios en torno a la diversidad lingüística tienen como causa una manipulación técnica o una ideológica.

La tesis parte de la hipótesis de que las versiones traducidas sufrirán una cierta homogeneización del TO: en doblaje se sustituirá la L3 por una variedad lingüística de la L2 y en subtitulación no habrá diferencias formales entre las traducciones de la L1 y la L3. Además, también se cree que las restricciones propias del texto audiovisual influirán en la traducción del plurilingüismo, y que habrá una ideología que definirá la estrategia de traducción adoptada. Por último, se hipotetiza que el modo de traducción (tanto la conservación como el cambio de código lingüístico) «afectará a la percepción de los personajes pertenecientes a las comunidades inmigrantes» (De Higes Andino, 2014, p. 7).

La metodología empleada se basa en recopilar datos cualitativos para estudiarlos de forma cuantitativa y hallar tendencias en el proceso de traducción. Para el análisis de dichos datos se utilizan fuentes textuales y extratextuales, y también «se estudia la influencia de

los agentes del proceso de realización, distribución y traducción en el proceso audiovisual» (De Higes Andino, 2014, p. 7): De Higes Andino (2014) contacta con guionistas, directores, distribuidoras, traductores y directores de doblaje. Así, la autora estructura la investigación en cinco fases:

1. El proceso de realización de los filmes plurilingües de migración y diáspora.
2. La diversidad lingüística en los textos audiovisuales: detección de muestras.
3. Las modalidades y la estrategia de traducción.
4. La manipulación técnica: las restricciones del texto audiovisual.
5. Más allá de las restricciones: la manipulación ideológica.

De Higes Andino (2014) tiene como referencia los trabajos de Toury, Even-Zohar y Karamitroglou, y analiza los conceptos «polisistema» y «tendencia». Este último lo adopta en lugar de «norma», pues opina que «norma» no es el término adecuado para un trabajo limitado al análisis del plurilingüismo en la TAV.

Después de estudiar las restricciones de los textos audiovisuales y clasificarlas según el trabajo de Martí Ferriol (2010) en seis clases (profesionales, formales, lingüísticas, semióticas o icónicas, socioculturales y nula), De Higes Andino (2014) aborda las técnicas y las estrategias de traducción. En el apartado de las técnicas de traducción, la autora se remite a los trabajos de Hurtado Albir (2011), Molina y Hurtado Albir (2002), y Marco (2004), y a Martí Ferriol (2010) en lo referente a la aplicación a la TAV, pero no las revisa en profundidad puesto que en su trabajo no investiga «las soluciones microtextuales adoptadas por los agentes del proceso de traducción» (De Higes Andino, 2014, p. 56). En cuanto a las estrategias de traducción, recupera la propuesta de Bartoll (2006): marcar el multilingüismo o no marcar el multilingüismo; una clasificación ya adoptada por la propia De Higes Andino, junto a Prats Rodríguez, Martínez Sierra y Chaume Varela en 2013 (De Higes *et al.*, 2013).

Entre sus conclusiones, De Higes Andino (2014) destaca las diferencias de traducción entre el doblaje y la subtitulación relacionadas con la importancia de los personajes dentro de la trama. Mientras que en el doblaje no se detectan diferencias a la hora de mantener la diversidad lingüística entre los personajes protagonistas y los secundarios (se reduce en general en todos los casos), en el subtítulo se detecta que la L3 no se subtitula cuando las conversaciones son de fondo o escenas multitudinarias.

La autora también señala que, mientras que en las versiones dobladas se tiende a no marcar el plurilingüismo ya que «prima el doblaje a español para traducir todos los códigos lingüísticos del TO» (De Higes Andino, 2014, pp. 428–429), en las versiones subtituladas sí se marca, pero no mediante rasgos ortotipográficos, sino mediante la ausencia de modalidad, es decir, «predomina la no traducción de la L2, la L3 y los diálogos ininteligibles» (De Higes Andino, 2014, p. 429). También expone que, en algunas muestras, la L3 se difumina y aparece y desaparece en un mismo fragmento, sin que cambien las restricciones audiovisuales. Debido a ello, deduce que esto parece demostrar que existe una manipulación ideológica, puesto que en estas ocasiones se entiende que el exotismo del personaje queda patente conservando solo algunas instancias de la L3. Asimismo, al no encontrar una tendencia clara sobre las estrategias de traducción en las muestras en las que no existen restricciones de ningún tipo, tanto para doblaje como para subtítulo, la autora expone que se intuye la existencia de otros factores que determinan cómo se traduce el plurilingüismo.

Mediante la revisión de estos cinco trabajos se evidencia que los EDT se pueden aplicar a la TAV para avanzar en el estudio de las diferentes modalidades simplemente cambiando el foco de estudio. Tanto Martínez Sierra (2004) como Arampatzis (2011) se centran en la traducción para doblaje del humor, pero mientras que el primero se centra en las especificidades culturales, el segundo tiene como foco la variación lingüística y su utilización con fines humorísticos. Barambones Zubiria (2009), al realizar un estudio sobre el doblaje al euskera de la programación infantil y juvenil, dirige su trabajo hacia la importancia que cobran las traducciones para el desarrollo y normalización de una lengua que se encuentra en una posición secundaria dentro del polisistema. Por último, los estudios de Martí Ferriol (2006) y De Higes Andino (2014) analizan las diferencias que se detectan en el proceso de traducción para doblaje y para subtítulo, el primero de forma más general, elaborando en el proceso una lista de técnicas de traducción, mientras que el segundo se centra en la presencia de diversas lenguas en el corpus elegido.

4.4.5.3. Traducción para el doblaje de la variación lingüística

4.4.5.3.1. La variación lingüística en la TAV

La traducción de la variedad lingüística presenta un primer problema muy definido por la manera en la que está directamente relacionada con un grupo social o una región. La situación ideal sería que existiera un grupo equivalente en la cultura meta; sin embargo,

en la práctica es bastante improbable que esto ocurra, pues las connotaciones de los dialectos de la cultura meta nunca van a coincidir exactamente con las de los dialectos de la cultura origen (Díaz Cintas y Remael, 2007). M. A. K. Halliday (1990, citado en Federici, 2011) expuso este problema de forma clara al afirmar que no podemos traducir diferentes dialectos, sino que solo podemos imitar la variación lingüística.

Este tipo de traducción viene acompañado de numerosas cuestiones que no tienen una sola respuesta y que dependen de muchas variables. Federici (2011) plantea varias de esas preguntas de la siguiente manera: ¿Un dialecto regional es un idiolecto que aporta connotaciones reconocibles a una narrativa y sus personajes? ¿Otorgar dichas voces regionales a personajes pone en el punto de mira a las voces marginadas e identifica temas políticos y sociales? ¿Se puede decir que las variedades regionales se corresponden con un contexto cultural o político de un grupo social?

Hatim y Mason (1990) realizan una clasificación de la variación lingüística desde dos puntos de vista: la dimensión del usuario y la del uso. Bajo el punto de vista del usuario, la variación se comprende como dialectos, es decir, cuando el hablante pertenece a un grupo que comparte las mismas características lingüísticas. Así, elaboran un listado de cinco tipos: dialecto geográfico (la forma en que se expresan los hablantes de una misma región geográfica), dialecto temporal (el que refleja el cambio ocurrido en la lengua con el paso del tiempo), dialecto social o sociolecto (el modo en que se expresan los hablantes que pertenecen a un estrato social de una comunidad lingüística), dialecto estándar (el que se establece por el uso, principalmente por la clase social dominante) e idiolecto (la manera única en la que se expresa cada hablante). En el caso de la dimensión del uso, lo que los autores relacionan con los tipos de registro, es decir, el uso de la lengua en una situación concreta, exponen tres casos: campo del discurso (el lenguaje refleja la intención o función del texto), modo del discurso (el medio que utiliza la actividad lingüística, es decir, escrito y oral) y tono del discurso (relación entre el emisor y el receptor, va desde lo formal a lo informal).

Es evidente que cada dialecto posee sus propias características y su contexto y, en el caso de las producciones audiovisuales, la mayoría de las veces el uso de un dialecto tiene un objetivo de peso en la trama (ya sea cómico u otro), por lo que la traducción no debería perder dichas características (Federici, 2011). Sin embargo, no siempre se conservan las especificidades de la lengua en el producto final debido a diversos factores, entre los que

se encuentra el país productor de la traducción y la situación del idioma dentro de su polisistema. Así, las dos estrategias principales que se utilizan normalmente para la traducción de la variación lingüística son, por un lado, la estandarización (también llamada neutralización), que implica una reducción de la relevancia y significancia de las características del idiolecto, y, por otro lado, una solución creativa que implica resolver la traducción del dialecto de diferentes maneras (Federici, 2011).

Cabe señalar que el contexto en el que aparece un dialecto en una obra difiere según el producto. Así, uno de los primeros pasos que debe seguir un traductor que se enfrenta a la variación lingüística es determinar si las particularidades de un dialecto aparecen a lo largo de toda la obra o solo está presente en determinados personajes. Es importante identificar esta situación porque en los casos en los que se utiliza siempre un dialecto no habrá necesidad de transmitir una variación en el TM, por lo que la traducción se realizará, muy probablemente, en lengua estándar (Chaume Varela, 2012).

Por consiguiente, las mayores dificultades a la hora de realizar la TAV aparecerán cuando se utilicen dos dialectos de la misma lengua en el mismo producto: como es muy probable que no exista un equivalente dialectal en la lengua meta, el traductor deberá utilizar soluciones creativas para conservar esa distinción en el producto traducido. En el pasado, no era inusual que se sustituyera el dialecto original por otro dialecto de la lengua meta; por ejemplo, en la película *Lo que el viento se llevó* (Victor Fleming, 1939), aparecía el personaje de Mammy, la sirvienta afroamericana de la casa, que hacía uso del *AAE* (un dialecto social), y en su versión española se decidió doblar su discurso con acento cubano (un dialecto geográfico) para mostrar esa diferencia lingüística entre los personajes. Sin embargo, en la actualidad esta práctica está casi erradicada, ya que se prefieren aquellas soluciones que no impliquen utilizar características de un dialecto propio de otra región (Chaume Varela, 2012).

Antes de centrarnos específicamente en la traducción para doblaje del *AAE*, haremos un repaso de algunos trabajos que estudian la traducción de la variación lingüística en el marco de la TAV, tanto en España como en otros países, para caracterizar las dificultades generales a las que se enfrentan los profesionales en esta situación.

En su libro *Audiovisual translation: subtitling*, Díaz Cintas y Remael (2007) dedican un capítulo a analizar la traducción de la variación lingüística para subtitulado. Por un lado, exponen que la utilización de un dialecto en un producto audiovisual debe analizarse para

determinar su rol dentro del producto. Por otro lado, los autores admiten que el principal problema al que se enfrentan los traductores de un dialecto es la inexistencia de un equivalente en la lengua meta, además de señalar que los dialectos cambian con el tiempo y que uno que aparezca en una película ambientada en los años treinta ya no existirá en la actualidad.

Este análisis separa los rasgos característicos de los dialectos en tres grupos: gramática, léxico, y acentos y pronunciación. En el caso de los rasgos gramaticales, se señala que normalmente en el subtítulo se estandarizan, puesto que se prefiere transmitir la existencia del dialecto a través del léxico y no de gramática no estándar. En el caso de los marcadores léxicos, se suelen conservar, puesto que es un problema más fácil de resolver al ser posible sustituirlos por otros en la lengua meta, y aun en el caso de que no exista un término adecuado, se puede hacer uso de la compensación. Por último, en el caso del acento y la pronunciación, mantener estos rasgos en el subtítulo es complicado, puesto que son difíciles de representar en la lengua escrita. El desafío al que se enfrenta el doblaje es totalmente diferente y se sugiere que se pueda compensar este rasgo también a través de compensaciones. Díaz Cintas y Remael (2007) dedican también un apartado separado para las palabras tabú, palabrotas e interjecciones, y destacan que normalmente en el subtítulo se suelen suavizar o incluso eliminar por falta de espacio, aunque cada vez es más común que se conserven en el subtítulo (al menos, en Europa).

Ferrari (2010) contextualiza los cambios culturales realizados en la traducción al italiano de varios personajes que poseen unas determinadas características regionales lingüísticas de diversos productos audiovisuales estadounidenses y cómo se han adaptado a la audiencia italiana. Asimismo, tiene en cuenta que el objetivo final de una obra traducida son las ganancias económicas, por lo que también aborda cómo la televisión ha conseguido explotar, transformar y adaptar las especificidades culturales de un producto para hacerlo atractivo.

En los años veinte del siglo pasado, en Italia comenzó a prosperar el fascismo y, bajo este régimen, se prohibió tanto la importación de películas que no estuvieran en italiano como el uso de cualquier palabra proveniente de otros idiomas, con la idea de fortalecer la identidad nacional (Ferrari, 2010). Además, el italiano utilizado en el doblaje de películas y series extranjeras no poseía ninguna característica regional o dialectal, es decir, era (y

sigue siendo) un lenguaje artificial creado para ello (Nowell-Smith, 1968, citado en Ferrari, 2010).

No fue hasta el estreno de *El Padrino* (Francis Ford Coppola, 1972), cuando la práctica comenzó a cambiar ligeramente: como había tanto personajes italoamericanos como sicilianos, en el doblaje se decidió que debía de conservarse esa diferenciación de alguna manera. Así, los personajes italoamericanos se doblaron con un acento artificial basado en la entonación de la zona sur de Italia, mientras que los sicilianos se doblaron con el acento siciliano real. A partir de este momento, el acento creado para el doblaje de los personajes italoamericanos se aceptó como convención para el doblaje (repitiéndose para posteriores obras con este tipo de personajes) y la audiencia italiana está ahora acostumbrada a identificar la procedencia de las personas con este acento en pantalla como italoamericanos (Ferrari, 2010).

En el corpus seleccionado por Ferrari (2010), la mayoría de los ejemplos son de personajes que domestican en cierta medida sus características. Por ejemplo, en el caso de la protagonista judía de una serie, esta pasa a convertirse en un personaje italoamericano, asemejando las particularidades estereotípicas de una mujer judía estadounidense a las de una persona del sur de Italia. Este cambio se justifica porque la imagen estereotípica de una persona judía en Italia no coincide con la estadounidense, por lo que se optó por «domesticar» su identidad, pero conservando la diferenciación entre las procedencias de los personajes de la serie. Algo similar ocurre en el caso de un personaje secundario de otra serie: mientras que en el original dicha persona es escocesa, en el doblaje se cambia su origen y pasa a ser sarda, por resultar más reconocible para el público italiano. En general, los traductores y los directores de doblaje en Italia se inclinan a utilizar dialectos y acentos tanto para recrear las diferenciaciones que existen en el TO como para conservar el lenguaje vivo y actual.

Sin embargo, la localización de una serie para una audiencia específica no implica forzosamente la domesticación del texto; en ciertas ocasiones, el traductor puede decidir que lo más conveniente es extranjerizar el texto y eliminar ciertos elementos cercanos a la cultura meta que puedan ser problemáticos u ofensivos, como ocurre en el doblaje italiano de *Los Soprano* (1999–2007), una serie centrada en una familia de mafiosos italoamericanos de Nueva Jersey, donde la palabra «mafia» se elimina por completo de los diálogos por resultar muy controvertida en Italia (Ferrari, 2010).

En un análisis de un corpus italiano en el que aparecía tanto un dialecto italiano regional de Sicilia como el dialecto siciliano, Briguglia (2011) hace notar que la traducción de la versión española y la catalana presentan varias diferencias: mientras que la primera lengua se estandariza en los dos casos, la traducción del dialecto siciliano se aborda de dos maneras diferentes. En el caso de la traducción al español, las características del dialecto se conservan en cierta manera con calcos sintácticos y formas no estándar del español, pero también conservando las palabras en siciliano para generar el mismo sentimiento de alienación/exotismo que el TO. Por el contrario, en la traducción al catalán, el siciliano se presenta como un catalán más coloquial y, además, se traducen todos los términos y se omite cualquier referencia directa a Sicilia.

La diferencia entre traducciones se explica, posiblemente, porque mientras que el idioma español forma parte de una cultura dominante, el catalán es la lengua de una cultura en minoría, y los polisistemas español y catalán tienen características diferentes: mientras que el español puede permitir variaciones en la lengua (no se necesita proteger el idioma, ya que está en una posición de fortaleza), el catalán está en una posición de debilidad y necesita reforzar su papel dentro de la comunidad (Briguglia, 2011).

Por otro lado, en otras ocasiones existe un componente externo que fuerza a los traductores a adoptar una u otra estrategia. Por ejemplo, Erkazanci-Durmuş (2011) expone que, en Turquía, es más que posible que los traductores elijan el proceso de estandarización porque es lo que se espera de ellos, y puede que se les requiera respetar las normas del lenguaje estándar para poder vender las obras, ya que el sentimiento generalizado sobre el idioma es el de proteger la lengua estándar. El Gobierno llegó incluso a emitir una circular en los años ochenta en la que exhortaba a no dañar la estructura del idioma turco, y en los años noventa se intentó presentar una proposición de ley sobre el uso del turco, aunque finalmente se acabó retirando. Por ello, en la literatura turca es muy raro que aparezca algún lenguaje minoritario, ya que en este país se le da mucha importancia al uso de la lengua estandarizada. Tanto es así, que en las traducciones al turco de obras literarias extranjeras apenas hay lugar para adaptar de alguna manera las voces minoritarias, que acaban estandarizándose en la versión turca en la mayoría de las ocasiones, sin ni siquiera avisar a los lectores de que existe esa diversidad en el TO, por lo que parece estar bastante claro es que los traductores turcos actúan bajo una influencia ideológica que crea ciertas expectativas sobre su trabajo (Erkazanci-Durmuş, 2011).

Reutner (2013) analiza el doblaje español de *Bienvenidos al norte* (Dany Boon, 2008), un producto audiovisual francés donde el uso de dos lenguas bastante similares (el picardo y el francés estándar) constituye un factor fundamental para el funcionamiento de la película. La autora señala tres razones por las que el uso del picardo es indispensable dentro de la película: en primer lugar, esta lengua refleja ciertas características asociadas a sus hablantes (la grosería y la mente sencilla); en segundo lugar, ejerce un papel cómico dentro de la trama; y en tercer lugar, el dialecto en sí es tema de conversación en el diálogo de los personajes. En definitiva, el picardo es casi un protagonista más del largometraje, por lo que el doblaje debería transmitir esa diferenciación de alguna manera.

Reutner (2013) sopesa diferentes posibilidades de traducción para esta cinta, en concreto, cuatro. A la primera la denomina «verbalización directa», es decir, utilizar en determinadas ocasiones frases que incidan en el origen de los personajes. Esto ocurre en algunos puntos de la película, donde se subraya la procedencia sureña de algunos de ellos. La segunda posibilidad es la llamada «particularidades paralingüísticas». En este caso, las particularidades de los hablantes se transmiten a través de la elección de la voz que doblará a los personajes, puesto que determinadas características vocales transmiten distintas connotaciones (entre ellas, la cualidad, la intensidad, la velocidad al hablar y la claridad en la pronunciación): por ejemplo, una voz grave y sonora transmite confianza, mientras que una voz ronca puede transmitir un hablante con una mente más sencilla. La tercera posibilidad es utilizar «variedades de la lengua meta», esto es, utilizar un dialecto o variedad sociolingüística de la lengua meta. Como la película ocurre de manera clara en Francia, no tendría sentido sustituir el picardo ni por una variedad del norte de España (con la que quizás comparte un clima inhóspito similar) ni por una variedad del sur (si se utilizara el estereotipo problemático de las personas del sur de España). Así pues, en el doblaje se recurre a esta posibilidad en ciertos momentos mediante el uso de expresiones regionales, pero sin extraerlas todas del mismo lugar geográfico para no evocar una región concreta. La cuarta posibilidad es la «creación de un español artificial», en el que las características fonológicas y léxicas cobran particular relevancia. En cuanto a las primeras, al principio de la cinta ya se establece una pronunciación diferenciada (inventada, inexistente en español, pero inspirada en la pronunciación del picardo original) de los hablantes del dialecto. En cuanto a las léxicas, se decide utilizar extranjerismos, préstamos o neologismos en el doblaje cuando aparece algún término

picardo en la versión original que transmite la misma sensación de incomprendibilidad o rareza en su versión española.

En su trabajo sobre el doblaje al español de España de las series *Friends* (1994–2004) y *Will y Grace* (1998–2020), Arampatzis (2013) analiza 183 ejemplos de variación lingüística. Después de constatar que las variedades se utilizan de manera deliberada en el producto original, establece una clasificación de los casos encontrados de la siguiente manera: dialectos codificados (los cuales separa en acentos extranjeros, variedades geográficas del inglés y variedades sociales del inglés), y las referencias a variedades. Entre sus conclusiones sobre la variación presente en el TO, el autor destaca que los guionistas hacen uso de las variedades para ofrecer información sobre la procedencia de los personajes, tanto geográfica como social, y casi siempre empleada de manera cómica a través de estereotipos asociados a ellos.

Arampatzis (2013) concluye que se utilizaron dos grupos de estrategias de traducción para doblaje en estos productos audiovisuales: por un lado, las estrategias usadas para los dialectos codificados, entre las que se encuentran la omisión de marcas dialectales, la sustitución de marcas dialectales y conservación del tipo de variación, la transposición dialectal, la compensación paralingüística (intensidad y timbre), la compensación paralingüística y léxica, y la creación discursiva; y por otro lado, las estrategias usadas para las referencias a variedades, entre las que se hallan la conservación de la referencia, la explicitación, la generalización y la modulación. El análisis cuantitativo de estos datos revela que en el proceso de doblaje se reduce de manera importante la variación lingüística, ya que se ha usado la estrategia de omisión en un 54 % de los casos. En cuanto a la forma de trabajo de la traducción de las dos series, apenas hay diferencias, se estandariza en el 50 % de los casos de *Friends* y en el 56 % de los casos de *Will y Grace*.

Minutella (2021) realiza un estudio exhaustivo sobre la traducción de la variación lingüística para doblaje en Italia. En concreto, analiza un corpus de 37 películas de animación estadounidenses estrenadas entre 2001 y 2017, producidas por diferentes compañías, entre ellas, Walt Disney Pictures, DreamWorks Animation, Universal Pictures y Sony Pictures Animation.

Para esta investigación, la autora compila estudios previos sobre la variación lingüística, pero también recoge información directa sobre la profesión del traductor de los propios profesionales que intervienen en el doblaje, los cuales confirman que las decisiones sobre

las estrategias recaen en el cliente, aunque se debate sobre ello con los profesionales hasta cierto punto. Además, pese a que los traductores coinciden en señalar que no existe una forma única y homogénea de actuar frente a la variación lingüística, la autora consigue detectar ciertos patrones según la variedad a la que se enfrentan, y clasifica dichas variedades de la siguiente manera: variedades nativas del inglés (dialectos y variaciones regionales, sociales y étnicas usadas en países angloparlantes), variedades no nativas del inglés (es decir, inglés con acento extranjero), y lenguas diferentes al inglés (tanto extranjeras como inventadas).

En el caso de las variedades nativas del inglés, los resultados muestran que la mayor parte de estas variedades se neutralizan y homogeneizan, utilizando el italiano estándar en el doblaje. Solo existen algunas excepciones a esta tendencia, en concreto, algunos personajes con acentos británico, italiano o italianos de Nueva York (Brooklyn) en su versión original, así como registros coloquiales del *AAE* o del inglés sureño estadounidense (*Southern American English*).

En el caso de las lenguas diferentes al inglés, normalmente se mantienen en el doblaje, y se traducen a través de subtítulos o a través del diálogo de otros personajes, por lo que la estrategia utilizada es la preservación. También se detecta que las expresiones en otros idiomas que aparecen sin traducir en la versión original no se trasladan al italiano de ninguna manera, se conservan de igual modo en la versión doblada, sin subtítulos. Asimismo, cuando el idioma distinto al inglés que aparece en el filme es el italiano, se suele doblar con un dialecto del italiano (distinto al italiano estándar) para preservar la identidad italiana del personaje de alguna manera, o incluso se dobla en otro idioma, por ejemplo, en español. Introducir un idioma diferente al inglés es poco frecuente en las películas analizadas, ya que son productos destinados al público infantil.

Por último, en el caso de las variedades no nativas del inglés, es decir, cuando un personaje habla inglés pero con un marcado acento de otro país o región, la estrategia utilizada también es la preservación. Normalmente, el doblaje elige reproducir el acento del personaje en italiano: si un personaje habla inglés con acento mexicano, el doblaje en italiano tendrá también acento mexicano. En ocasiones, esa característica incluso se intensifica con un acento muy exagerado o introduciendo palabras extranjeras para acentuar la comicidad de las escenas, estrategia que el autor denomina *hypercharacterisation*.

Bernabo (2021) realiza un análisis sobre los personajes racializados³ de la serie *Glee* (2009–2015) y cómo se doblan al español en Latinoamérica. A diferencia del doblaje para España que tiene como objetivo el público de uno solo país, el de este continente se realiza normalmente para que llegue a un total de 17 países hispanohablantes, por lo que las variaciones lingüísticas del español latino desaparecen para crear una lengua homogénea entendible para todos los países. Este trabajo se centra principalmente en tres personajes: Tina Cohen-Chang (una joven asiática), Santana (una joven latina) y Mercedes (una joven afroamericana), y en cómo sus discursos se doblan al español, especificando las complicaciones asociadas a cada personaje.

Por un lado, Bernabo (2021) señala que el doblaje de Tina no se parece en nada a la voz original de la actriz, pero tampoco es la voz natural de la actriz de doblaje, ya que esta utiliza un tono dulce y juvenil muy diferente al suyo. Con esta decisión, se corre el riesgo de reforzar los estereotipos que infantilizan a las mujeres asiáticas, a pesar de que, en cierta manera, se conserva la diferencia étnica del personaje a través del habla.

Por otro lado, la adaptación de un personaje latino como Santana de cara al mercado latinoamericano posee una dificultad única, ya que es complicado conservar su latinidad cuando todos los personajes poseen voces latinas. Así pues, las diferencias étnicas de Santana desaparecen prácticamente en su totalidad en el doblaje, ya que no es posible reforzar su identidad latina y separarla de la del resto de personajes.

Por último, Mercedes es un personaje que desde el principio muestra su identidad afroamericana tanto a través del lenguaje (con el uso de vocabulario específico o *slang*) como a través de sus acciones, ya que actúa como puente entre sus compañeros blancos y la cultura negra, a menudo compartiendo y explicando su experiencia personal con ellos. Este personaje pierde gran parte de sus características raciales porque el doblaje está limitado por las normas que lo rigen y el *slang* suele ser eliminado de las traducciones. Las lenguas como el *AAE* dependen en gran medida de este tipo de rasgos para que puedan ser identificadas y, al no existir un equivalente global en la cultura global (pese a que

³ A pesar de que la palabra «racializado» no está incluida en el diccionario de la RAE, en 2023, el organismo anunció a través de Twitter (ahora X) que está estudiando su incorporación y presentó varias definiciones. Una de ellas es la siguiente: «clasificar o identificar algo o a alguien en función de su pertenencia a un grupo étnico» (Real Academia Española, 2023a, 2023b). Fundéu define su uso como adecuado (Fundéu, 2023).

existen ejemplos de *Latinx Black vernaculars*), se opta por neutralizar el discurso generalmente, especialmente en los doblajes destinados a la televisión.

Como conclusión, Bernabo (2021) señala que existen diferencias entre las traducciones de las diferentes identidades *BIPOC* (*Black, Indigenous or People Of Color*). Si bien en el doblaje las características étnicas se pueden tanto conservar en cierta manera como eliminar por completo, los profesionales tienen el poder de no homogeneizar las comunidades negras, asiáticas y latinas a través de sus traducciones e interpretaciones.

En definitiva, la traducción de la variedad lingüística conlleva una serie de problemas específicos para el traductor, quien tendrá que saber identificarlos y tomar decisiones sobre su traslado a la lengua meta. Agust Canós (1998) destaca que los mejores aliados de un traductor de doblaje son las competencias lingüística y cultural y la creatividad. En cuanto a las investigaciones centradas en este tema, algunos autores como Briguglia (2011) sugieren que los análisis no deben centrarse solo en describir los resultados o determinar las estrategias que se han adoptado, sino que debería intentar identificar las razones por las cuales se adoptaron dichas estrategias, a pesar de que también admite que es difícil llegar a conclusiones sobre ello si el corpus no es lo suficientemente extenso.

Por último, cabe destacar que uno de los problemas que casi todos los estudios sobre la variación lingüística señalan es la imposibilidad de trasladar un dialecto específico de una lengua a otra en la que no existe ningún equivalente directo y la necesidad de utilizar estrategias que compensen de manera creativa esas diferencias sin caer en estereotipos problemáticos, así como evitar usar un dialecto propio del país en el que se produce el doblaje si la acción de la trama ocurre claramente en otro país, evitando el choque cultural que eso le produciría al espectador (Bernabo, 2021; Díaz Cintas y Remael, 2007; Federici, 2011; Minutella, 2021; Reutner, 2013).

4.4.5.3.2. Revisión de los trabajos sobre TAV del AAE

A pesar de que el *AAE* está estudiado a nivel lingüístico con gran detalle, no ha sido hasta los últimos años cuando ha ocupado parte del interés de los investigadores de la TAV (Corrizzato, 2012; Naranjo Sánchez, 2015; Queen, 2004). Algunos estudios tienen como foco principal el análisis de la traducción del *AAE* en alguna modalidad de la TAV (Mevel, 2012; Navarro Andúgar y Meseguer Cutillas, 2015), pero en otros constituye únicamente una parte dentro del tema desarrollado, el cual suele ser la variación

lingüística (Darder, 2022; Menéndez-Valdés Pérez, 2015; Minutella, 2021), si bien aparece en ocasiones en estudios centrados en la identidad social o los referentes culturales afroamericanos (Green, 2024; Huertas Abril y Cruz, 2014; Huet, 2020).

Aunque en principio nuestra idea era limitarnos a estudios que analizan el doblaje del *AAE* en España, nos ha parecido relevante incluir otros que se han desarrollado en terceros países porque consideramos que es esencial conocer cómo se aborda la traducción de este dialecto en otros contextos culturales, e incluso algunos que tratan el *AAE* en otras modalidades de TAV.

4.4.5.3.2.1. Alemania

Uno de los primeros países europeos en abordar la traducción audiovisual del *AAE* fue Alemania. Queen (2004) estudia el doblaje al alemán de 32 películas, estrenadas entre 1983 y 2000, de géneros diferentes (quince comedias, once dramas y seis películas de acción). En todas ellas aparece, al menos, un personaje que utiliza el *AAE*, están producidas por diferentes compañías y fueron dobladas por diversos estudios, por lo que los resultados obtenidos no pueden atribuirse a la manera de trabajar de un solo estudio de doblaje.

Los personajes analizados en esta investigación son variados, puesto que no todos tienen la misma edad, ni género, ni estatus socioeconómico, pero todos tienen en común el uso del *AAE* en su discurso. Esto es importante porque precisamente el autor detecta que, a pesar de que en la mayoría de los casos las particularidades lingüísticas del *AAE* se pierden en el doblaje, principalmente porque no existe un dialecto equivalente en la lengua meta que pueda sustituirlo, sí que hay algunas ocasiones en las que se decide conservar el dialecto en cierta forma. En concreto, cuando el personaje es un hombre joven con lazos con la cultura urbana, en el doblaje se utiliza un tipo de alemán específico utilizado por jóvenes de clase obrera del norte y la parte central de Alemania.

Más recientemente, surgen otras líneas de investigación en torno al *AAE* y la comunidad afroamericana que apuntan a que es necesario profundizar en mayor medida en este ámbito de estudio. Por ejemplo, Ploschnitzki (2023) analiza el proceso de doblaje del discurso de los personajes afroamericanos al alemán en Alemania, específicamente, el hecho de que apenas existan actores de color que se dediquen al doblaje y cómo afecta eso a la identidad de las personas afroamericanas en pantalla. En este estudio, se utiliza

el término *vocal blackface* a la tendencia de utilizar actores blancos para doblar a personajes negros, un proceso en el que estos personajes, al acabar desprovistos de toda característica racial, se transforman en algo más aceptable para la audiencia alemana.

Ploischnitzki (2023) también hace una comparación sobre cómo ha cambiado el proceso de doblaje en el país con respecto a la cultura afroamericana. A pesar de que el *vocal blackface* no parece que vaya a desaparecer (el autor analiza una agencia de doblaje en la que aparecen decenas de actores de doblaje, ninguno de color), sí que ha ocurrido otro tipo de transformación en el país y, en consecuencia, en la industria. El movimiento *BLM* ha provocado un cambio en la sociedad alemana, la cual lucha por combatir el racismo estructural, y se empiezan a cuestionar prácticas del pasado. Por una parte, el doblaje alemán de la película *Solo en casa 2: Perdido en Nueva York* (Chris Columbus, 1992) suscitó una serie de polémicas en 2021 por la inclusión de terminología racista; y por otra, una petición que recibió una actriz de doblaje de una película (no desveló de qué cinta se trataba, pero sí que rechazó dicha solicitud) también estuvo rodeada de controversia: Netflix, la empresa encargada del doblaje, le indicó que añadiera un acento a un personaje negro sudanés que no presentaba ningún tipo de acento en la versión original (Ploischnitzki, 2023).

El autor también señala que es importante debatir qué parámetros debe tener una voz para resultar adecuada para doblar a un personaje de color y cómo se eligen las voces para cada actor. Además, señala el eterno problema asociado a la variación lingüística: no existe un equivalente en la lengua meta (y menos cuando se trata de escenas históricas ambientadas en Estados Unidos). Para solucionar este inconveniente, sugiere que los traductores e incluso los directores de doblaje creen patrones lingüísticos (posiblemente nuevos, puesto que trasladar patrones existentes puede resultar problemático) que puedan transmitir los matices específicos del TO para reproducir el mismo efecto en los espectadores del producto doblado.

En sus conclusiones, el autor expone que existen varias áreas relacionadas en las que es necesario profundizar, como, por ejemplo, la influencia que ejerce la estructura de la industria en el *vocal blackface* (como es la falta de diversidad en los intérpretes de doblaje o el racismo estructural presente en el cine), así como estudios de recepción que indiquen las reacciones del público a esta práctica, ya que así se podrá llegar a soluciones que cambien el actual panorama del doblaje.

4.4.5.3.2.2. Francia

En Francia, Mevel (2012) realiza su tesis centrándose en cómo se ha traducido el *AAE* al francés para subtítulo. En concreto, analiza diez películas estrenadas entre 1989 y 1999 con un reparto en su mayoría afroamericano. Aunque las dificultades son diferentes a las de la traducción para doblaje, resulta interesante comprobar los resultados de esta investigación. El autor organiza su investigación en cinco capítulos (aparte de la introducción y la conclusión) que se centran en los siguientes apartados: el primero expone las características del subtítulo; el segundo se centra en la especificidad del *AAE*; el tercero examina cómo se representa el *AAE* en el corpus seleccionado; el cuarto analiza detalladamente los subtítulos de las películas elegidas, y el quinto analiza los conceptos de domesticación y extranjerización en el subtítulo.

Entre sus conclusiones, destaca que, mientras que los diálogos originales de *AAE* contienen principalmente características fonológicas y sintácticas, los subtítulos en francés tratan de reflejar el dialecto a través de características léxicas. Mevel (2012) atribuye este cambio a la necesidad de transmitir lo mismo a través de diferentes códigos (de texto hablado a texto escrito) y a las normas ortográficas y gramaticales por las que se rige la palabra escrita. Este cambio de medio es problemático porque plantea un dilema para los subtituladores, ya que el medio escrito no admite demasiada creatividad en su forma; aun así, el autor señala también que puede que se esté produciendo un cambio en esta tendencia: diferentes traductores de diversas películas han utilizado el *verlan* (un tipo de argot francés que se habla en los suburbios) en algunos casos en el subtítulo.

Mével (2012) también reflexiona sobre la idoneidad de sustituir un dialecto por otro de la cultura meta que no tenga nada en común con el original y la problemática asociada a esta solución, así como sobre la responsabilidad de los subtituladores en acercar la cultura origen a los espectadores extranjeros mediante la domesticación del TO o la neutralización.

Huet (2020) estudia el doblaje al francés de la serie de Marvel *Luke Cage* (2016–2018). Por una parte, analiza cómo muchas de las referencias culturales propias de la comunidad afroamericana se eliminan o se explicitan si se cree que el espectador francés no será capaz de identificarlas (por ejemplo, en el original se nombra a Martin Luther King por su nombre de pila «Martin», mientras que en la versión francesa se utiliza el nombre completo). Por otro lado, Huet (2020) también dedica parte de la investigación al doblaje

del *AAE*, y destaca las diferencias de traducción que sufren los diálogos de los personajes, ya que se abordan de una u otra manera dependiendo de su nivel social y de su importancia dentro de la trama. Así, en la versión francesa, el discurso de los personajes negativos (por ejemplo, criminales) se marca con un registro mucho más coloquial e incluso con el uso del *verlan*, lo cual no deja de ser problemático y con tintes racistas, ya que se asocia la criminalidad de los personajes con los suburbios franceses. El discurso de personajes como el del protagonista, Luke Cage, sin embargo, se aleja de esa coloquialidad, pese a que en su versión original, Luke habla con numerosos marcadores característicos del *AAE*. El estudio también señala que el término tabú *nigga*, se suprime en francés en casi todas las ocurrencias, siendo muy raro que se conserve (y señala que cuando se conserva, solo es utilizado por los personajes no respetables de la serie, cuando en la versión original es usada tanto por héroes como por villanos).

Este estudio también analiza la poca diversidad dentro del mundo del doblaje y los estereotipos que se perpetúan en esta práctica. En concreto, se cita a la actriz de doblaje negra Yasmine Modestine, la cual se lamenta de las limitaciones que tienen los actores negros para ejercer su trabajo, puesto que, mientras que una persona blanca puede doblar a cualquier personaje sin importar su procedencia, un intérprete negro solo podrá encargarse de ponerle voz a personas negras, ya que se espera que tengan una voz grave, de la misma manera que se espera que las personas asiáticas tengan una voz aguda.

Huet (2020) concluye que el doblaje de esta serie, cuya identidad afroamericana está muy presente y constituye gran parte de su narrativa en la versión original, no consigue trasladar a su versión francesa precisamente esa sensación de pertenencia a una comunidad y de orgullo identitario. La autora también señala que es importante tener en cuenta que los traductores de doblaje no disponen del tiempo necesario para realizar una traducción más fiel y que su motivación principal es a menudo hacer la serie más accesible al público y que llegue así a más espectadores.

4.4.5.3.2.3. Italia

Corrizzato (2012; 2016) analiza el doblaje al italiano de dos películas centradas en la cultura afroamericana: *Bamboozled* (Spike Lee, 2000) y *Selma* (Ava DuVernay, 2014). La investigación sobre *Bamboozled* (Corrizzato, 2012) evidencia que es una película que muestra de manera contextualizada y clara la cultura afroamericana en Estados Unidos, tanto a través del *AAE* como de las referencias culturales utilizadas. Todo ello hace que

la película sea una representación muy fiel de esta comunidad y del contexto que viven las personas afroamericanas en dicho país. La autora analiza en mayor medida términos propios de la cultura negra como pueden ser *nigger*, *bunnies* o *coon*, los cuales tienden a ser neutralizados o suavizados en la versión italiana. Corrizzato (2012) también estudia en detalle las referencias culturales presentes en el diálogo, en concreto, las de programas de televisión con protagonistas afroamericanos, los cuales se eliminan en su mayoría por no ser lo suficientemente conocidas en Italia. Así pues, debido a la insalvable diferencia entre la cultura afroamericana y la italiana (que obliga al traductor a tomar ciertas decisiones para acercar la película a la cultura meta), la cinta se ve bastante alterada en su versión doblada, despojada prácticamente de todas las características étnicas presentes en su versión original.

El caso de la traducción al italiano de *Selma* (Corrizzato, 2016) es algo diferente porque el punto de partida es completamente opuesta a la de *Bamboozled*. Esta cinta está basada en hechos reales y dos de sus protagonistas son el reverendo Martin Luther King y el presidente Lyndon B. Johnson. La figura de King (especialmente sus discursos) ha sido estudiada en profundidad: es sabido que el reverendo tenía en cuenta la audiencia a la que se dirigía cuando daba sus discursos y cambiaba entre el inglés estándar y el *AAE* dependiendo de ello. Sin embargo, en la película, King nunca hace uso del *AAE*, ni en público ni en sus interacciones con su esposa en privado, sino que utiliza consistentemente el inglés estándar durante toda la cinta. Es posible que los responsables de la película hayan decidido mostrar al personaje en una posición libre de prejuicios y discriminación para alejarse del estereotipo afroamericano más universal y negativo. Corrizzato (2016) interpreta esta reconfiguración del personaje como una forma de política cultural en la que se hace invisible la desigualdad social en pantalla. Esto se refuerza también al sí hacer uso del *AAE* en escenas cortas (siempre a través de personajes secundarios) y al apenas incluir referencias culturales afroamericanas durante todo el largometraje.

Esta situación es digna de mención en este estudio porque la película presenta las interacciones entre King y el presidente de los Estados Unidos mediante diferentes estrategias. Mientras que la decisión de que King utilice el uso del inglés estándar muestra el deseo de este por que las personas de su comunidad se vean como ciudadanos estadounidenses al cien por cien, los responsables del filme deciden presentar el discurso del presidente Johnson en un registro más informal y con una actitud que claramente

demuestra que anima a King a continuar usando el inglés estándar y a distanciarse de otros activistas afroamericanos como Malcolm X. La cinta, al mostrar precisamente esta diferencia de registro (formal e informal) entre los discursos de King y de Johnson, evidencia la presión a la que está sometida una persona negra que tiene que elegir eliminar sus características lingüísticas étnicas para ser considerado digno de ser escuchado, mientras que una persona blanca como Johnson no sufre imposiciones lingüísticas para conservar su puesto en la sociedad.

A pesar de que la traducción al italiano de esta película es mayormente fiel desde un punto de vista lingüístico, el doblaje ofrece una interpretación completamente diferente del personaje de King ya que la ausencia del *AAE* no es tan evidente para el espectador italiano. Además, el doblaje también presenta discrepancias en la representación de los dos personajes antes mencionados, ya que la identidad social de Johnson se reconfigura al eliminarse el registro informal presente en la versión original y optarse por doblar sus intervenciones de manera más formal. Debido a todo ello, Corrizato (2016) finaliza su estudio exponiendo que la versión doblada no logra transmitir las identidades lingüísticas originales de los personajes.

Verzella y Tommaso (2018) analizan el doblaje al italiano de la primera temporada de la serie *Insecure*. En su estudio, dividido en varias secciones, los autores examinan primero el papel de la serie en el panorama audiovisual estadounidense de los últimos tiempos, así como sus características lingüísticas. Esta investigación se incluye dentro de los EDT, con la variación lingüística y la traducción audiovisual como líneas principales de investigación, y pretende discernir si las características específicas del TO se conservan en el doblaje, aunque los estudios sobre el doblaje y la variación lingüística en Italia en los últimos años parecen indicar que se tiende a eliminar la mayor parte, y que en las ocasiones en las que se trata de preservar las especificidades de alguna manera se suele optar por una variedad coloquial del italiano.

En el caso de *Insecure*, los resultados de Verzella y Tommaso (2018) indican que la mayor parte de los marcadores del *AAE* se neutralizan en la versión italiana. En los pocos casos en los que se trata de mantener dichos marcadores mediante estrategias de compensación, su utilización no es sistemática. En general, los autores detectan que en el doblaje se sigue evitando utilizar un lenguaje no estándar y que incluso se tiende a

suavizar cualquier característica que haga destacar a algún personaje, eliminando incluso el lenguaje soez y el *slang* o moderando su intensidad.

Verzella y Tommaso (2018) crean una taxonomía de estrategias de traducción para la variación lingüística utilizada en este estudio, separándolas en dos grandes grupos: preservación y neutralización. En el grupo de preservación, señalan tres tipos: uso de una variedad coloquial estilizada del italiano (*socio-linguistic marking*), equivalencia (préstamo, calco, traducción literal) y compensación. En el apartado de neutralización, exponen otros tres: *downtoning* (moderación del lenguaje obsceno y el *slang*), sustitución (a través de explicitación o generalización por hiperónimo) y eliminación (de los marcadores dialectales). De entre todos ellos, destacan la inclusión del *downtoning*, señalando que no está presente en otras taxonomías desarrolladas para la TAV, y el cual parece ser la estrategia principal utilizada para trasladar el *AAE* al italiano.

En su estudio sobre la variación lingüística para doblaje, Minutella (2021) examina cómo se trasladan al italiano las características propias del *AAE* presente en algunos de los largometrajes analizados, en concreto, en los siguientes: *Atlantis* (Gary Trousdale y Kirk Wise, 2001), la saga *Shrek* (2001–2010), *Lilo y Stitch* (Dean DeBlois y Chris Sanders, 2002), *El espantatiburones* (Bibo Bergeron, Vicky Jenson y Rob Letterman, 2004), la trilogía de *Madagascar* (2005–2012), la biología de *Río* (2011–2014), *El libro de la vida* (Jorge R. Gutiérrez, 2014) y *Zootrópolis* (Byron Howard, Rich Moore y Jared Bush, 2016).

Esta autora realiza una clasificación de la presencia de este dialecto en dos grupos diferenciados. El primero se compone de personajes femeninos, personajes positivos y personajes principales, todos ellos interpretados por actores afroamericanos que usan una variedad de inglés que no se puede clasificar técnicamente como *AAE* (ya que utilizan gramática estándar y su acento es más cercano al inglés americano estándar), pero que tiene rasgos propios del dialecto, como son la entonación y el ritmo. El segundo está formado por personajes masculinos que sí hacen uso del *AAE*, ya que muestran características gramaticales no estándar. El uso del *AAE* en los casos de este segundo grupo está ligado a un comportamiento negativo o ambiguo de los personajes, lo que confirma que este dialecto suele estar presente en representaciones estereotipadas y negativas de la comunidad afroamericana. Es necesario destacar que este tipo de personajes no suele ser el personaje principal de la historia (excepto en *El*

espantatiburones, cuyo protagonista es quien habla este dialecto, pero su personaje no es presentado del todo como positivo) y que, excepto en el caso de un papel muy secundario de *Zootrópolis*, ninguno de estos personajes aparece en películas producidas por Disney.

Es en este segundo grupo en el que la autora centra su investigación sobre el *AAE*, ya que no considera la entonación y el ritmo características suficientes como para clasificar sus discursos como parte de este dialecto. Así, los resultados de este estudio sobre el doblaje del *AAE* se obtienen a partir de los personajes de *Shrek*, *El espantatiburones*, *Madagascar*, *Madagascar 2* y las dos películas de *Río*.

Los resultados de esta investigación dejan claro que en ninguna película se trasladan las características gramaticales y de entonación no estándar del *AAE* al italiano, ya que el doblaje se realiza en italiano estándar. Por lo tanto, se comprueba que la estrategia seguida en general es la neutralización, aunque se señala que, en ciertas ocasiones (por ejemplo, en el caso del protagonista de *El espantatiburones* y dos de los personajes de la saga *Río* llamados Pedro y Nico), se utiliza una estrategia de compensación: el diálogo cambia de registro y se emplean expresiones más coloquiales e incluso palabras inventadas, lo que permite transmitir al espectador que los personajes tienen una identidad lingüística diferente al resto. Un comentario interesante que realiza la autora sobre el hecho de usar la neutralización como estrategia para doblar el *AAE* es que, a pesar de que se pierde la riqueza lingüística presente en la versión original, lo cierto es que también se evitan las representaciones racistas y estereotipadas que se daban hace décadas, pues en los años cincuenta era muy común que este dialecto se doblara en un italiano con numerosos fallos gramaticales y pronunciación exagerada, práctica que ha quedado erradicada en la actualidad.

Otro punto interesante sobre el que el estudio hace una reflexión es que las versiones originales de las cintas no están exentas de problemas de índole racista asociados al uso del *AAE*. Minutella (2021) se centra en la caracterización de varios de los personajes de *Madagascar 2* que utilizan del *AAE* y compara las diferencias de uso entre ellos: por un lado, el discurso de dos de los protagonistas, la cebra Marty y la hipopótamo Gloria (a los que les ponen voz dos actores afroamericanos), se incluye dentro del grupo en el que la variedad de inglés que utilizan no se puede clasificar exactamente como *AAE* al solo expresarse este mediante características de entonación y ritmo; mientras que el discurso del hipopótamo Moto Moto, a quien le da voz el rapero y cantante afroamericano

Will.i.am, sí que se puede clasificar como *AAE* propiamente dicho, ya que incluye gramática no estándar.

El problema es que Moto Moto es un personaje negativo que se presenta como poco inteligente, y parte de esa imagen se refuerza por la decisión de utilizar el *AAE* de manera diferente según la alineación de los personajes. Mientras que Marty y Gloria (héroes dentro de la narrativa de la cinta) se abstienen de emplear características gramaticales no estándar propias del *AAE*, el uso sin censura que hace Moto Moto del dialecto perpetúa la imagen de que las personas que hablan *AAE* son inferiores. El doblaje, al evitar rasgos sintácticos no estándar en el discurso de Moto Moto y solo trasladar su ineptitud a través de un registro más bajo, elude las asociaciones racistas de la versión original.

4.4.5.3.2.4. España

Huertas Abril y Cruz (2014) analizan los elementos culturales afroamericanos presentes en *Criadas y señoras* (Tate Taylor, 2011) con el objetivo de «determinar qué estrategias de traducción se han empleado para hacer comprensibles los culturemas de la película para el público de España y cómo se adapta y refleja el *AAVE* en los subtítulos» (Huertas Abril y Cruz, 2014; p. 80). Para ello, estudian la cultura afroamericana a lo largo de los años, las características principales del *AAE* y la forma en que se aborda la traducción de dichos elementos en el subtítulo de la adaptación cinematográfica de la novela. Pese a que no se estudia la traducción para doblaje, comentaremos algunos de sus resultados a continuación porque la clasificación de los culturemas encontrados y la detección de las estrategias utilizadas resultan interesantes.

Las autoras clasifican los culturemas en los siguientes seis grupos: nombres propios, comidas y bebidas, marcas comerciales, instituciones y asociaciones, textos en pantalla, y otros referentes culturales o históricos. Las estrategias de traducción usadas en cada grupo no son homogéneas, ya que se da tanto la generalización como la adaptación o la traducción literal, e incluso el calco o la elisión. Cada caso se trata de manera diferente, por lo que los resultados no arrojan una estrategia preferida para cada grupo de culturemas, aunque sí que parece que, en el caso de los referentes culturales o históricos, predomina la adaptación para facilitar al espectador la comprensión de la referencia. La conclusión generalizada que se extrae en este estudio es que en la traducción para subtítulo se pierden matices de significado, ya que se elimina cualquier característica no estándar de la lengua.

Una de las series que hacen uso del *AAE* más analizadas hasta la fecha es *The Wire* (2002–2008), producida por HBO. Navarro Andúgar y Meseguer Cutillas (2015) realizan un estudio sobre el doblaje al español de España para tratar de averiguar si la versión española transmite similares connotaciones sociales que la original. Los autores analizan, por un lado, las características específicas del *AAE*, las cuales clasifican en rasgos morfosintácticos y rasgos léxicos, y por otro lado, las características del español vulgar, ya que sugieren que se podría mejorar el doblaje mediante la utilización de algunos rasgos de esta variación del español. En el análisis cualitativo que realizan de varias escenas de la serie se proponen alternativas que tratan de reflejar «agramaticalidades propias del inglés afroamericano» (Navarro Andúgar y Meseguer Cutillas, 2015, p. 644) mediante el uso de ciertos rasgos del español vulgar.

Los resultados de esta investigación se presentan por separado: en el caso de los rasgos léxicos, los autores afirman que se observa una intención de preservar el registro lingüístico mediante vocabulario propio de argots y jergas, por lo que el doblaje cumple su cometido en este aspecto; en el caso de los rasgos morfosintácticos, la versión doblada no parece ofrecer fidelidad al TO y, mediante las soluciones propuestas, los autores sugieren que podría realizarse un esfuerzo por transmitirlos en cierta medida. En todo caso, el estudio también tiene en cuenta los factores restrictivos propios del doblaje, los cuales dificultan el proceso de traducción de la variación lingüística.

Vallverdú Delgado (2015) realiza también un análisis descriptivo y crítico de *The Wire* en su versión original y doblada al español de España. Después de exponer los principales rasgos sintácticos, morfológicos, de pronunciación y marcadores aspectuales del *AAE*, el autor compara si dichas particularidades se han transmitido de alguna manera en el doblaje. El análisis comparativo entre la versión original y la versión doblada deja claro que el producto resultante es mucho menos colorido y más llano que el original, por lo que todos los personajes hablan de manera muy similar y con un español estándar. Mientras que en inglés hay una diferencia muy marcada entre los hablantes, esa diversidad se pierde en la versión española, por tanto, se concluye que el doblaje no consigue transmitir el mismo efecto en los espectadores que la versión original.

Este estudio también señala que uno de los problemas al enfrentarse a la traducción del *AAE* es la falta de un dialecto equivalente en español, aunque también apunta hacia un posible miedo del traductor a no ceñirse al español estándar porque puede parecer

inapropiado para un profesional de la lengua. Vallverdú Delgado (2015) también llega a la conclusión de que la versión doblada carece de los matices que proporciona el *AAE* en su versión original y expone que, aunque no se puede afirmar que hay una traducción correcta y una incorrecta, se podría haber hecho un esfuerzo mayor para lograr transmitir esas diferencias dialectales.

Menéndez-Valdés Pérez (2015) estudia la variación lingüística para el doblaje. No profundiza demasiado en el *AAE*, pero sí dedica un pequeño apartado a una escena de *The Wire* y su doblaje al español de España, y llega a las mismas conclusiones que Navarro Andúgar y Meseguer Cutillas (2015) y Vallverdú Delgado (2015): «la versión doblada no provoca el mismo efecto en el público meta y le quita toda la fuerza al personaje, sin llegar a transmitir su carácter» (Menéndez-Valdés Pérez, 2015, p. 46). En este estudio también se sugieren doblajes alternativos en los que se utilizaría un español menos estándar y con más transgresiones lingüísticas.

Naranjo Sánchez (2015) estudia en profundidad el *AAE* al realizar un análisis del doblaje al español de España de 19 largometrajes pertenecientes al género del cine afroamericano estrenados entre 1989 y 2007. Después de hacer un recorrido por el cine afroamericano, precisando cuándo se comenzó a introducir el *AAE* en las producciones audiovisuales y cómo en los últimos años se hace un esfuerzo por reflejar los problemas sociales asociados a la comunidad negra, en lugar de ser un mero recurso cómico, la autora realiza una clasificación de los rasgos característicos del *AAE* en cinco grupos: marcadores fonológicos, marcadores prosódicos, marcadores morfosintácticos, marcadores léxicos y marcadores pragmáticos.

Este trabajo también hace referencia al problema ya expuesto por otros autores: no existe un dialecto equivalente en la cultura meta, por lo que es difícil reproducir las características del *AAE* y se tiende a usar la neutralización como técnica principal de traducción. Una de las principales hipótesis de trabajo es la creencia de que, aunque sea imposible reproducir muchas de sus particularidades a través del doblaje, el resultado obtenido puede constituir en sí un discurso marcadamente étnico. Este discurso, al que la autora denomina *afro-dubbese*, habría sido creado por los traductores.

Tras comparar las dos versiones, este estudio obtiene datos cuantitativos sobre las estrategias seguidas (preservación o neutralización) en la traducción del doblaje que resumiremos a continuación: los marcadores discursivos se preservan en un 96,15 %, los

léxicos se preservan en un 95,29 % y los prosódicos se preservan en un 52,38 %; mientras que los marcadores fonológicos se neutralizan en un 82,82 % de los casos, y los morfológicos se neutralizan en un 84,21 %. Teniendo en cuenta los distintos rasgos en su conjunto, el resultado es que se preservan en un 66 % y se neutralizan en el 34 % restante.

El estudio arroja luz sobre el tratamiento del *AAE* en el doblaje español, y aporta pruebas que señalan que sí existe un intento por recrear un discurso marcadamente étnico. Sin embargo, se expone que se necesitarán más estudios sobre el doblaje para ratificar que los espectadores perciben el TM como afroamericano y que, en efecto, se ha ido creando un lenguaje específico para el doblaje del *AAE*:

Further studies from a more empirical or process-oriented approach allowing for deeper insight into the dubbing practice and/or a reception experiment would probably be necessary in order to fully verify if the target text is indeed perceived as black-specific by the receiving audience. This would presumably reveal whether we could actually talk about a potentially emerging black-specific dubbed discourse, which we have previously referred to as 'afro-dubbese' (Naranjo Sánchez, 2015, p. 438).

Aranda Molina (2019a, 2019b) estudia la traducción para el doblaje en español de España del *AAE* en la miniserie *The Corner* (2000). Tras realizar un repaso sobre la variación lingüística y el *AAE*, del que analiza los rasgos morfológicos y sintácticos, los fonológicos, y los léxicos. *The Corner*, cuyo creador es David Simon (se estrenó dos años antes de su aclamada serie *The Wire*), está ambientada en Baltimore y sus personajes están basados en personas reales, por lo que Simon quiso que los actores reprodujeran de manera fiel su forma de hablar. Tras analizar el doblaje, Aranda Molina (2019a, 2019b) llega a la conclusión de que el traductor ha optado por estandarizar la variedad lingüística, ya que los personajes hablan español estándar.

Sin embargo, también detecta que se ha inclinado por doblar su discurso con un registro muy informal y en el que se utiliza jerga urbana. Mediante el análisis de 30 ejemplos, el autor analiza cómo se ha llevado a cabo la traducción y en muchas ocasiones sugiere modificaciones que podrían, en su opinión, mejorar la traducción con el propósito de trasladar de manera más marcada el dialecto. Entre sus conclusiones, destaca que el *AAE* es una variedad muy difícil de traducir de manera fiel y que no puede equipararse a ninguna variedad del español. Asimismo, también añade que la manera más correcta de traducirlo sería optar por trasladar sus rasgos sintácticos y fonológicos a través del léxico.

Este autor no expone datos de manera cuantitativa, sino que se inclina por presentarlos de manera cualitativa y a modo de ejemplo.

Darder (2022) analiza la traducción al doblaje al español de España y al catalán de varias lenguas vernáculas. Para ello, analiza cuatro personajes de dos películas de animación, en concreto, *Cars* (John Lasseter y Joe Ranft, 2006) y *El Espantatiburones* (Bibo Bergeron, Vicky Jenson y Rob Letterman, 2004). Los personajes analizados presentan, en su versión original, usos problemáticos de las lenguas vernáculas, ya que perpetúan imágenes estereotipadas de ciertas comunidades. La autora analiza cómo se han doblado los discursos de dichos personajes para intentar dilucidar si los estereotipos se trasladan de alguna manera en sus versiones dobladas. La elección de estas dos películas no es casual, puesto que, al pertenecer al género fantástico, las variedades lingüísticas pueden ser descontextualizadas y recontextualizadas sin mayor problema.

Los personajes elegidos, Mate en el caso de *Cars*, y Óscar, Ernie y Bernie en el caso de *El Espantatiburones*, utilizan diferentes lenguas vernáculas. Mate es una representación de la clase trabajadora blanca del sur estadounidense propia del ambiente rural, por lo que usa el inglés típico de los estados sureños; Óscar, al que le pone la voz Will Smith en la versión original, utiliza un lenguaje muy cercano al *AAE*, con características visuales (tanto de comportamiento como de accesorios de vestimenta) muy vinculadas a la población afroamericana; y Ernie y Bernie usan el inglés jamaicano, además de mostrar características visuales típicas del rastafarismo.

El análisis del doblaje de estos cuatro personajes muestra que hay diferentes maneras de abordar la traducción de las lenguas vernáculas, ya que se identifican tres estrategias diferentes. La primera, la que se da en el caso de Óscar, es la de preservar los estereotipos del personaje original traspasándolos a otra lengua vernácula de la cultura meta: en este caso, Óscar posee en español la voz de un actor reconocido, Fernando Tejero, del se explotan tanto sus características lingüísticas andaluzas como las asociadas a personajes que ha interpretado con anterioridad. La segunda se da en el caso de Mate en su traducción al catalán: no se busca traspasar los estereotipos de una comunidad específica, sino que se explotan los estereotipos de un modelo mucho más general, en este caso, la población rural. Por último, la tercera ocurre en el caso de Ernie y Bernie: tanto en la versión española (la cual se dobló con acento cubano, pero con gramática del español de España) como en la catalana (se dobló con una variedad inventada con características propias del

este de Cataluña, pero pronunciada por hablantes del oeste de la región, lo que hace que la variedad no pertenezca a ningún lugar), los estereotipos originales prácticamente desaparecen y las imágenes visuales no concuerdan con las lenguas habladas.

Como conclusión general de este estudio, Darder (2022) detecta que, aunque las estrategias de traducción empleadas para los diferentes personajes son diferentes entre sí, estas no alteran la forma en que los espectadores perciben a los personajes, cuyas características sociales principales parecen mantenerse en cierta medida. Además, la autora señala que la creciente visibilidad de minorías en la pantalla (y sus respectivas lenguas) debe tenerse en cuenta a la hora de representarlas en otros idiomas, por lo que se deben tomar decisiones conscientes para ello. A pesar de esto, Darder (2022) señala que otros estrenos de animación más recientes, como *Mascotas* (Chris Renaud, 2016) o *Toy Story 4* (Josh Cooley, 2019), que cuentan con personajes que utilizan el *AAE*, han sido traducidos utilizando el español estándar (no ocurre lo mismo en Italia, donde se mantiene la presencia de lenguas vernáculas).

Darder (2022) también apunta que los estudios de traducción han propuesto diferentes estrategias para el tratamiento de la variación lingüística. En un principio se suponía imposible traducirla, pero, poco a poco, se ha reconocido que las variedades poseen información intrínseca, por lo que se ha empezado a incluir alternativas para no eliminarlas por completo en su versión traducida. En cuanto al marco teórico utilizado para el estudio de las variedades, esta autora concuerda en señalar que la teoría más seguida en los últimos años es la de los polisistemas, puesto que las traducciones están condicionadas por los sistemas culturales en los que existen.

Ortiz García (2022) analiza la traducción al español de España del *AAE* presente en la serie de HBO *The Wire* (2002–2008), en concreto, en el subtítulo. En este análisis se destaca que la utilización de esta lengua en la serie es totalmente intencional y que debería ser prioritario para el traductor encontrar una solución para esta dificultad añadida. El autor se centra en los rasgos léxicos y morfosintácticos del dialecto y en cómo se trasladan al español, analizando varias escenas de la serie y teniendo en cuenta las restricciones propias del subtítulo.

Este estudio parte de la clasificación de las estrategias de traducción para la variación lingüística de Marco Borillo (2002), la cual pasaremos a exponer a continuación. Este autor las clasifica en tres grupos: traducción con marcas vs. sin marcas (se mantienen

parcialmente o totalmente los rasgos dialectales originales vs. se neutralizan usando la variedad estándar en la lengua meta), traducción con transgresión vs. sin transgresión (se rompen las normas de la lengua meta para producir el mismo efecto que en la lengua origen vs. no rompe las normas, sino que se usa un estilo más informal), y traducción natural vs. convencional (se usa un dialecto existente en la lengua meta vs. se crea una variedad artificial).

En sus resultados sobre los rasgos léxicos, Ortiz García (2022) se centra en el término *nigger*, pues aparece 394 veces a lo largo de toda la serie, lo que implica unas 15 repeticiones de media por episodio. Es, sin duda, una palabra muy importante dentro de la narrativa y se emplea de diferentes maneras según el contexto. Analizando diferentes casos de dichos usos, ilustrándolos a través de tres ejemplos, Ortiz García (2022) concluye que la traducción de este término necesita ser diferente según quién la enuncie, hecho que dificulta su traspaso a la lengua meta para el traductor, quien acaba optando por una estrategia generalizada (se traduce en casi todas las ocasiones como «negro») o simplemente se evita.

En cuanto a los rasgos morfosintácticos del *AAE* presentes en *The Wire*, se detecta que la estrategia seguida para su traducción es la llamada «sin marcas», posiblemente porque el traductor no dispone de alternativas directas en la lengua meta. Tras analizar las posibilidades de traducción valorando las estrategias disponibles de Marco Borillo (2002), el autor sugiere que la opción más adecuada para estos casos sería la opción a la que denomina «sin transgresión», es decir, utilizar un registro más coloquial para compensar la riqueza lingüística del original sin necesidad de romper las normas morfosintácticas del idioma meta. Para ilustrar su elección, propone traducciones alternativas a las utilizadas por HBO en su subtítulo, confiriendo al nuevo texto de otro registro que mantiene la corrección social y lingüística, pero transmite en cierta manera el cambio de dialecto que se produce en el TO.

Green (2024) analiza la representación de la identidad afroamericana a través del estudio del doblaje al español de España de varios productos audiovisuales (dos películas – *Bamboozled* [Spike Lee, 2000] y *Tropic Thunder* [Ben Stiller, 2008]–, y una serie –*Luke Cage* [2018–2021]). En su trabajo, Green (2024) adopta un enfoque multimodal para examinar tanto el uso del *AAE* como el de otros elementos visuales y extradiegéticos que conforman la identidad afroamericana en pantalla. Este autor defiende que analizar

solamente la traducción del diálogo de este tipo de productos (cuyo foco es la comunidad afroamericana) no es suficiente, ya que poseen otros elementos distintivos que aportan contexto sobre los personajes. Cabe destacar que el estudio de Green (2024) se centra principalmente en la identidad afroamericana masculina, ya que los productos que elige para analizar tienen como principales protagonistas a hombres negros, por lo que no aporta datos sobre las mujeres afroamericanas en pantalla.

Entre los aspectos presentados por Green (2024), destacan el estudio de la música, los elementos visuales (tanto de los personajes como de ambientación), las referencias culturales, la elección de la voz en el doblaje y la traducción de los términos *nigga* y *nigger*. Resulta muy interesante también comprobar cómo este autor abre una vía de investigación poco mencionada anteriormente: la diáspora africana (*Black diaspora*) como público objetivo y cómo la traducción de este tipo de productos audiovisuales debería tenerla en cuenta.

Green (2024) detecta que gran parte de la música presente en su corpus es crucial para la construcción de las historias, ya que tanto los sonidos como las letras están muy ligados a la audiencia afroamericana, la cual está muy familiarizada con ellos. También señala como forma de caracterización, por ejemplo, el escenario de la serie *Luke Cage* (la acción se desarrolla en Harlem) y la ropa y complementos que llevan los personajes, ya que tanto la ambientación como el estilo general de los personajes contribuyen a generar una imagen vinculada a la comunidad negra.

Otro de los elementos que caracteriza en pantalla a los personajes negros es la función que desempeñan las referencias culturales específicas de esta comunidad en los diálogos, las cuales se suelen perder en los doblajes, omitidas o sustituidas por otras más afines a la cultura meta. En cuanto a las voces elegidas para doblar a los personajes afroamericanos presentes en su corpus, el autor destaca que parece existir una convención que presupone que la voz de los hombres negros es más grave y gutural que la de otras etnias. Esto conlleva que la elección de un actor de doblaje no se guíe por el sonido de la voz del actor original, sino por su apariencia.

Green (2024) también analiza el uso de *nigger* y *nigga* (a los que se refiere como *hard n-word* y *soft n-word*, respectivamente) y cómo los diferentes productos analizados la traducen de diferentes maneras, comparando incluso cómo se procede con ellos en la TAV de otros países (Francia, Alemania, Italia). A su vez, comenta también el término

español «negrata», ya que se ha usado en ocasiones como equivalente en diferentes productos audiovisuales. Sobre él señala que la coexistencia de este término en nuestro idioma junto a «negro» ofrece la posibilidad de diferenciar en la traducción entre *nigga* y *nigger*. Además, también manifiesta que el uso de estos dos términos en español se alinea de manera similar a los afroamericanos, ya que hay quien afirma que el vocablo «negrata» fue creado por la comunidad rapera afroespañola en los años noventa, y que parece que artistas afroespañoles recientes de trap y drill han abrazado este término de manera similar a como lo hacen en Estados Unidos.

Entre sus conclusiones, destaca que el esfuerzo que existe en el producto original por transmitir un sentimiento de identificación y pertenencia a un grupo entre las personas afroamericanas no se traslada apenas en el producto doblado. Green (2024) expone que para mejorar todos estos aspectos se necesita mejorar la traducción en dos ámbitos principales. En primer lugar, los profesionales necesitan un mayor conocimiento sobre la diáspora africana y su cultura, para poder traducir los productos con más sensibilidad, y en segundo lugar, sugiere que, para que la diáspora africana pueda adquirir bagaje cultural sobre la comunidad en Estados Unidos, se añade información relevante a través de subtítulos, pop-up o recursos interactivos (como ejemplo nombra la función X-Ray de Amazon Prime Video).

En general, prácticamente todos los trabajos coinciden en señalar que la estrategia de traducción más utilizada en el doblaje del *AAE* es la neutralización, pero si se examinan los diferentes rasgos por separado, se detecta que, en muchos de los casos, las características léxicas se suelen intentar conservar. Parece que predomina la convicción de que las exigencias y restricciones propias del doblaje impiden que se conserven los rasgos morfosintácticos y fonológicos. Por otro lado, hay indicios de que puede que se intenten transmitir los rasgos prosódicos en cierta manera en el doblaje, pero no hay datos suficientes sobre este nivel lingüístico para llegar a una conclusión definitiva. La relativa escasez de trabajos centrados en este tema hace que sea difícil extraer información concluyente sobre el doblaje del *AAE*, pero parece detectarse que en los últimos años este tema ha despertado el interés de los investigadores y cada vez se realizan más investigaciones sobre él.

5. Metodología

5.1. Selección del corpus

A la hora de abordar este trabajo desde la perspectiva de los EDT, nos guiamos por las recomendaciones establecidas por Chaume Varela (2018). En primer lugar, determinamos estudiar el doblaje del *AAE* al español por considerar que es un tema del que no existe una gran cantidad de investigaciones y del que se ha señalado que podría beneficiarse de la existencia de más estudios en torno a él, ya que los resultados y conclusiones obtenidos hasta la fecha necesitan ratificarse (Naranjo Sánchez, 2015). En aras de dotar de mayor visibilidad a un sector de la población doblemente discriminado, decidimos centrarnos específicamente en la traducción al español del discurso de las mujeres negras, ámbito todavía menos estudiado (Méndez-Silvosa, 2018). La creciente oferta de series protagonizadas por mujeres afroamericanas nos proporcionaba la oportunidad de estudiar el fenómeno desde una perspectiva actual, enfrentándonos a una dificultad reciente y que, previsiblemente, se iba a continuar produciendo en el futuro próximo. Asimismo, elegimos centrarnos solo en el doblaje porque consideramos que las dificultades que presenta la traducción de la variación lingüística son mucho más visibles en la modalidad oral que en la escrita.

En segundo lugar, y con el objetivo de recopilar un corpus homogéneo, establecimos unos criterios de selección previos que debían cumplir la serie o series elegidas. El primero (y quizás el más obvio), la serie tenía que hacer uso del *AAE*. Sin embargo, este uso debía de estar combinado con inglés estándar de forma más o menos uniforme, ya que, en el caso de que solo se utilizara *AAE* en la versión original, este hecho podría condicionar la elección de la estrategia del traductor para doblaje, quien podría decidir no transmitir de ninguna manera las especificidades del dialecto. El segundo criterio (también evidente), era que la serie debía presentar un número de personajes femeninos afroamericanos relativamente elevado para que tuvieran suficiente peso en el diálogo. Así, partimos principalmente de las series emitidas cuyos personajes principales fueran mujeres negras, dejando de lado no solo las que tenían a hombres como principales protagonistas, sino también a las que presentaban ambos géneros por igual. El tercer criterio que establecimos fue la calidad de la serie, por lo que buscamos un producto audiovisual que estuvieran avaladas tanto por el público como por los principales premios de televisión estadounidense. Por último, en cuarto lugar, también consideramos que el corpus debería

ser reciente para reflejar tanto la manera actual de trabajar con el *AAE* en EE. UU. como la forma en que los traductores para doblaje se enfrentaban a esta lengua en España en los últimos años.

Después de filtrar las series disponibles en España en el momento de realizar la tesis que reunían alguno de los criterios que habíamos establecido y visualizar algunos de sus episodios, decidimos elegir *Insecure* (2016–2021) por considerar que era la única que cumplía las cuatro condiciones de manera clara en el momento de recopilación del corpus de este trabajo. Mientras que otras series hacían uso del *AAE* de forma más esporádica, en *Insecure* estaba totalmente integrado en la trama y aparecía de forma constante, pero coexistiendo claramente con el *SAE*. La variedad de situaciones en las que se hallan los personajes principales provoca que muchas veces el *AAE* cobre gran importancia dentro de la trama. Además, las protagonistas navegan por diferentes ámbitos de la esfera social y podemos ver cómo interactúan con otras personas tanto en ambientes formales, como puede ser el lugar de trabajo, como en otros más distendidos, como las fiestas con amigas.

5.2. Descripción del corpus

Insecure está protagonizada por Issa Rae e Yvonne Orji, dos actrices negras con raíces africanas (el padre de Rae es de Senegal y Orji nació en Nigeria [Davies, 2016]) que interpretan a dos mujeres jóvenes llamadas Issa Dee y Molly Carter que viven en el Sur de Los Ángeles. A pesar de ser mejores amigas, sus vidas son completamente diferentes. Al inicio de la serie, Issa está, aparentemente, en una relación estable con su novio Lawrence (interpretado por Jay Ellis), un joven afroamericano que se encuentra desempleado al inicio de la temporada e intenta, sin mucho éxito, crear su propia empresa. Ambos viven juntos, pero parece que la relación ha caído en una tónica aburrida e Issa tomará una serie de decisiones que desembocarán en su ruptura al final de la primera temporada. En cuanto a su vida laboral, Issa también está algo estancada en la organización sin ánimo de lucro en la que trabaja, llamada *We've Got Y'all*, la cual se dedica a ayudar y orientar a jóvenes estudiantes (en su mayoría afroamericanos) que se encuentran en situación de exclusión social. Issa es la única persona negra que trabaja allí, por lo que sus compañeros parecen suponer que tiene más afinidad con los jóvenes. Además, dan por sentado también que pueden acudir a ella para que les resuelva cualquier duda relacionada con la cultura negra, lo que da lugar a situaciones incómodas, aunque hilarantes por el modo en que Issa reacciona ante ellas. Por el contrario, la vida laboral

de Molly está bien establecida: es abogada en un bufete importante de la ciudad y se nota que no tiene problemas económicos. Sin embargo, su vida amorosa es un desastre y no parece conseguir un novio estable por mucho que lo intente.

La idea de la serie parte de una *webserie* que había creado Issa Rae en 2011, llamada *The Misadventures of Awkward Black Girl*. Gracias a ella, Rae cosechó un gran éxito y HBO decidió contactar con ella para la creación de una nueva serie que se convertiría en *Insecure*. El principal objetivo de Rae como guionista y creadora era mostrar que la vida cotidiana de las mujeres negras es interesante sin necesidad de pasar por episodios violentos y extremos, como se solía mostrar en televisión y cine. De hecho, en un libro que ella misma escribió en 2015 titulado igual que su *webserie*, Rae expresa su inquietud hacia el éxito de películas como *Precious* (Lee Daniels, 2009), la cual muestra a su protagonista negra víctima de numerosos abusos y se pregunta: «*Is this what it takes to create a sympathetic black female lead character?*» (Wortham, 2015).

Insecure es una serie que rompió moldes y retrató la vida de este sector de la población de manera realista, sin caer en estereotipos (Davies, 2018). Uno de los aspectos más alabados de la serie es la forma en la que presenta a sus protagonistas, son personas reales y normales con las que es fácil identificarse, lo que contribuye a romper las falsas narrativas anteriores en las que las mujeres negras o eran muy elegantes y exitosas o todo lo contrario, en las que los matices no tenían cabida (Bretous, 2017). De esta manera, se aleja de la tendencia pasada en la que la vida de las personas negras solo merecía ser contada si existía un trauma asociado a sus vivencias, ya que *Insecure* trata temas importantes como la salud mental, el sexo y la gentrificación sin recurrir al drama y la miseria (Oladipo, 2021). Gran parte de la razón por la que esta serie presenta las vidas de las mujeres negras y de la comunidad afroamericana en general es la cantidad de creativos detrás de las cámaras, como guionistas o estilistas y su impacto en el panorama televisivo ha sido tan relevante que, a pesar de no ser la primera de su clase (*Insecure* le debe mucho a series como *Girlfriends* [2000–2008] y *Living Single* [1993–1998]), ha inspirado la creación de muchas otras historias con mujeres negras en el centro de las tramas, como pueden ser *Run the World* (2021–2023) y *Harlem* (2021–presente) (Oladipo, 2021).

Insecure emitió su primer episodio el 9 de octubre de 2016 en Estados Unidos en el canal de televisión por cable HBO y poco a poco fue ganando una audiencia leal y comprometida con la serie. De 365.000 espectadores que vieron el episodio piloto al

primer episodio de la segunda temporada, la audiencia se triplicó, llegando a ser de 1,1 millones de espectadores (Adalian, 2017). La serie fue uno de los grandes éxitos de la cadena, llegando a producirse cinco temporadas, la última de las cuales se emitió en 2021. Su protagonista, Issa Rae, quien también es creadora, guionista y productora de la serie, ha recibido numerosos premios y reconocimientos por *Insecure*, entre los que se encuentran un premio Satellite en 2019 a mejor actriz en una serie de comedia o musical, dos premios NAACP Image a mejor actriz en una serie de comedia (en 2021 y 2022), otro premio NAACP a mejor guion en una serie de comedia en 2022, tres nominaciones al Globo de Oro a la mejor actriz de comedia (en 2017, 2018 y 2022), tres nominaciones al Emmy a mejor actriz de comedia (en 2018, 2020 y 2021) y una nominación al Emmy a mejor serie en 2020. Es una de las pocas series con estas características que ha alcanzado estas cotas de popularidad, tanto en términos de audiencia como de galardones. La serie llegó a España a través de la misma cadena, pero a través del servicio de *streaming* que tiene HBO (ahora renombrado como Max) en el país.

La serie emitió su capítulo final el 26 de diciembre de 2021, y se compone de 44 episodios en total, repartidos a lo largo de cinco temporadas (las tres primeras constaban de ocho episodios cada una, mientras que las dos últimas tuvieron diez capítulos cada una). Esta contemporaneidad la hacía perfecta para nuestro trabajo, cumpliendo nuestra cuarta condición. El doblaje que analizamos en nuestro trabajo es el realizado para España por SDI Media. Todas las temporadas han sido traducidas para el doblaje por Mario Pérez, mientras que Jaime Roca se ha encargado de la dirección del doblaje y del ajuste, tal y como refleja la página web *El Doblaje* (<https://www.eldoblaje.com/>). El servicio de *streaming* Max solo tiene disponible el doblaje realizado en este país, pero de acuerdo a la web *Doblaje Wiki* (<https://doblaje.fandom.com/es/wiki/Insegura>), existe también uno realizado en México para el mercado latinoamericano, a cargo de la compañía SPG Studios México (antes llamada LAS Dubbing). En verano de 2023, *Insecure* fue la primera serie original de HBO que dio el salto a Netflix, a través de un acuerdo entre las dos empresas de forma que estuviera también disponible para los espectadores de esa plataforma (Otterson, 2023).

Nuestro corpus está compuesto por la primera temporada de *Insecure* y consta de ocho capítulos de entre 26 y 31 minutos de duración aproximadamente, tal y como recogemos en la tabla 4. Al principio, valoramos analizar las cinco temporadas completas de la serie, pero, siguiendo las recomendaciones de Chaume Varela (2018), creímos necesario

filtrarlo hasta obtener un corpus de dimensiones más ajustadas a las características del presente trabajo, por lo que finalmente decidimos centrarnos en la primera temporada y comprobar si hallábamos un número de casos lo suficientemente amplio para el propósito de nuestro trabajo, ya que contaríamos con más de tres horas y media en total. A continuación, presentamos en la tabla 4 los siguientes datos técnicos de los capítulos analizados: número y título del episodio (tanto en versión original como traducido), una breve sinopsis extraída de la web oficial de Max, y la duración de cada capítulo.

Tabla 4

Datos técnicos de la primera temporada de Insecure

Número y título del episodio	Sinopsis	Duración
1x01: Insecure as f**k (Insegura de coj**es)	Nada más cumplir los 29 años, Issa Dee y su mejor amiga Molly se replantean lo que quieren en la vida.	27:18
1x02: Messy as f**k (Desastrosa de coj**es)	Issa tiene que decidirse con respecto a Lawrence. Molly ve algo muy claro. Lawrence pide consejo.	26:29
1x03: Racist as f**k (Racista de coj**es)	Issa se enfrenta a las dudas de sus compañeros de trabajo, Lawrence visita a un cazatalentos y Molly presenta a Jared a sus amigos.	27:09
1x04: Thirsty as f**k (Sedienta de coj**es)	Issa le pide ayuda a Daniel, Molly se ve en una situación difícil en el trabajo y Lawrence encuentra un confidente.	26:06
1x05: Shady as f**k (Turbia de coj**es)	Issa busca una solución para el vídeo del micrófono abierto, Molly invita a Chris a una fiesta y Lawrence se enfrenta a unas preguntas sobre Issa.	27:21

1x06: Guilty as f**k (Culpable de coj**es)	Issa intenta mantener las cosas en orden mientras Molly tiene problemas con el pasado de su nuevo novio.	25:10
1x07: Real as f**k (Serio de coj**es)	Issa lidia con un drama en el trabajo de recaudar fondos y más tarde discute con Molly sobre tomar decisiones vitales.	27:43
1x08: Broken as f**k (Jodida de coj**es)	Final de temporada. En el viaje de chicas, Issa y Molly están enfadadas, mientras que Lawrence se desahoga con los chicos.	30:27
		Total:
		3:37:43

5.3. Descripción del proceso de trabajo y modelo de ficha

Una vez decidido el corpus inicial y comprobado que la serie cumplía los criterios de selección establecidos, buscamos los guiones de la serie. Al no encontrar más que el del primer episodio y no coincidir exactamente con el capítulo tal y como se editó finalmente, lo descartamos. Nuestro siguiente paso fue descargarnos los subtítulos disponibles en la web Addic7ed (www.addic7ed.com), una página que ofrece subtítulos gratuitamente de una gran cantidad de series. A continuación, visualizamos los capítulos, comprobando que los subtítulos descargados coincidían exactamente con el audio original y, cuando no fue así, corregimos las escasas diferencias que encontramos.

Trabajando a partir del texto de los subtítulos y visualizando una vez más los capítulos, comenzamos a identificar los diálogos con presencia de *AAE*. Para recopilarlos, utilizamos el programa informático Excel de Microsoft y creamos un archivo por cada capítulo. Cada vez que encontramos un caso, lo etiquetamos según el parámetro al que pertenecía cada uno (léxico, gramática, fonología). Tras realizar un primer examen, decidimos ver los capítulos varias veces más para asegurarnos de que no se nos había escapado ningún caso y de que los teníamos correctamente clasificados.

El siguiente paso fue visualizar los episodios doblados al español. En un primer momento, vimos los capítulos al completo sin realizar anotaciones para obtener una visión de conjunto del doblaje y cómo se percibía en español. A continuación, visualizamos por segunda vez directamente a los diálogos en los que habíamos detectado el *AAE* en versión original y recopilamos la traducción al lado de cada uno de los casos que ya habíamos extraído. En el transcurso de esta fase, nos dimos cuenta de que estudiar el parámetro fonológico de la misma manera que el léxico y el gramatical no tenía mucho sentido, puesto que, a pesar de que era el rasgo que aparece más frecuentemente en su versión original, apenas encontramos casos significativos en los que el doblaje reflejara este parámetro, así que decidimos centrarnos principalmente en estos dos últimos niveles y estudiar el fonológico de forma especial, sin tener los datos en cuenta en las estadísticas generales sobre las estrategias de traducción.

En primer lugar, identificamos la estrategia general de traducción (neutralización o preservación) y a continuación, determinamos las técnicas de traducción utilizadas en cada ocasión. Para presentar los datos de manera ordenada, creamos una ficha modelo con diferentes apartados, la cual exponemos a continuación en la tabla 5.

Tabla 5

Modelo de ficha de análisis

Número de ficha:

Número y título de capítulo:

TCR:

Versión original

Versión doblada

Modalidad de discurso:

Parámetro de análisis:

Estrategia de traducción:

Técnica de traducción:

Algunos de los parámetros básicos presentes en la ficha no necesitan explicación (como puede ser el número de ficha, número y título de capítulo, versión original y versión doblada), pero creemos que es preferible aclarar a continuación los demás para que no exista ninguna duda sobre los datos que presentan.

a) *TCR*: Siglas inglesas de *Time Code Recording*. Indica los minutos y segundos en que comienza el TO comentado.

b) Modalidad de discurso: Añadimos este parámetro porque la serie tiene una característica muy peculiar. En muchas ocasiones, la protagonista, Issa Dee, mantiene conversaciones consigo misma delante de un espejo en forma de rap. Es un tipo de escena muy distintivo de la serie y nos pareció interesante remarcar cuándo se producía y si tenía algún tipo de consecuencia en la manera de abordar el doblaje. Así, las dos posibilidades de modalidades en este apartado serían «rap» y «diálogo», entendiendo diálogo como cualquier otro discurso diferente al rap.

c) Parámetro de análisis: En este apartado señalamos la categoría del texto seleccionado, es decir, si el caso que nos ocupa constituye un rasgo léxico, gramatical o fonológico. Se puede dar el caso de que en una misma escena concurren varios a la vez, lo que también se reflejaría en la ficha.

En el caso de los dos parámetros restantes (estrategia de traducción y técnica de traducción), creemos que necesitan de una explicación más detallada, puesto que son términos que se han utilizado con diversas acepciones a lo largo de la historia de la traductología.

Esa es, de hecho, una de las principales dificultades a la que nos hemos enfrentado a la hora de abordar la parte práctica de este trabajo. La variedad de clasificaciones existentes de estrategias y técnicas de traducción (Arampaztis, 2013; Barambones Zubiria, 2009; Hurtado Albir, 2011; Martí Ferriol, 2013; Minutella, 2021; Ortiz García, 2022; Verzella y Tommaso, 2018), en especial, cuando se tiene la variedad lingüística como foco de investigación ha ocupado gran parte de nuestro tiempo en esta etapa del estudio. Tampoco

existe un consenso en estos estudios sobre cómo utilizar los términos «estrategia» y «técnica», puesto que se utilizan de manera indistinta para denominar un concepto u otro, por lo que hemos tenido que tomar decisiones sobre todos estos términos basadas en lo que creemos que resultaría óptimo para nuestro estudio.

Para ilustrar este problema, explicaremos a continuación la clasificación de las estrategias de traducción según dos estudios. Por un lado, la investigación de Naranjo Sánchez (2015) se basa en clasificar los casos detectados según dos estrategias principales (esta autora utiliza el término *approach* para referirse a ellas, mientras que utiliza el término *strategy* para lo que otros autores, como por ejemplo, Hurtado Albir [2011], entienden como técnica de traducción): preservación y neutralización. Por otro lado, en el caso de Minutella (2021), el número de estrategias se amplía a cinco: neutralización, reducción cuantitativa, preservación, hipercharacterización y adaptación/domesticación. A pesar de que ambos estudios utilizan los términos «neutralización» y «preservación», la definición varía entre los dos trabajos, por lo que ni siquiera existe homogeneidad en el uso de estos dos términos.

La falta de uniformidad alrededor de estos conceptos y sus definiciones hace indispensable concretar cómo hemos interpretado cada una de las categorías utilizadas en nuestra taxonomía, ya sean términos básicos como «estrategia» y «técnica», como otros más específicos. Además, debido a la inexistencia de taxonomías completas enfocadas al estudio de la traducción para doblaje del *AAE*, hemos creído necesario crear una nueva clasificación propia, la cual estará basada en las anteriores, pero con las modificaciones necesarias para abarcar las especificidades de nuestro trabajo. Por lo tanto, a continuación, definiremos los conceptos utilizados en este trabajo y expondremos nuestro modelo final de clasificación.

En primer lugar, hemos decidido utilizar el término «estrategia de traducción» para denominar el método general escogido para acometer una traducción. En nuestro caso, hemos restringido el número de estrategias a dos, tal y como hace Naranjo Sánchez (2015): «neutralización» y «preservación», puesto que consideramos que nuestro objetivo principal es detectar si el doblaje español se esfuerza por conservar los rasgos característicos del *AAE* de alguna manera (lo cual definimos como preservación) o si, por el contrario, los elimina (neutralización).

En segundo lugar, hemos optado por utilizar el término «técnica» tal y como hace Hurtado Albir (2011), es decir, como manera de denominar los procedimientos utilizados para conseguir la equivalencia traductora. La mayoría de las clasificaciones de técnicas de traducción de los diferentes autores que hemos analizado hasta ahora poseen claras similitudes entre ellas, puesto que todas parten de trabajos anteriores, con adiciones que van concretando las técnicas poco a poco. La propuesta de taxonomía de Martí Ferriol (2013), compuesta por veinte técnicas de traducción, es una de las más exhaustivas, y muchas de sus definiciones coinciden con las de trabajos anteriores.

Partiendo de esta última, pero teniendo como referencia también las de Hurtado Albir (2011) y Molina Martínez (2022), en un principio decidimos organizarlas en dos grandes grupos: según si las técnicas se utilizan bajo la estrategia de preservación o la de neutralización, una manera de presentarlas que ya utilizan Verzella y Tomasso (2018). Sin embargo, y a pesar de que esta clasificación resultó ciertamente útil, a medida que íbamos estudiando el doblaje nos dimos cuenta de que había alguna técnica que encajaba en ambas estrategias, ya que dependía del resultado final dilucidar si se trataba de un caso de neutralización o de preservación. Por lo tanto, añadimos una tercera opción en la que una técnica podía ser usada bajo ambas estrategias.

A continuación, pasaremos a exponer la clasificación propuesta y a definir cada una de las técnicas según las utilizamos en nuestro trabajo.

Preservación:

- Calco: se traduce la palabra o expresión de forma literal que expresa un concepto o una expresión nuevos (Molina Martínez, 2022).
- Compensación: se introduce en otro lugar del TM un elemento de información o efecto estilístico que no se pudo reflejar en el mismo lugar en que aparece en el TO (Hurtado Albir, 2011).
- Equivalente acuñado: se utiliza un término o expresión reconocida (por el uso o el diccionario) equivalente (Martí Ferriol, 2013).
- Préstamo: se introduce la palabra o expresión sin modificarse, ya sea de forma pura (sin ningún cambio) o naturalizada (normalizado según la grafía de la lengua meta) (Hurtado Albir, 2011; Martí Ferriol, 2013).
- Traducción literal: se traduce palabra por palabra un sintagma o expresión, pero no una sola palabra (Molina Martínez, 2022).

- **Transposición:** se cambia la categoría gramatical (Hurtado Albir, 2011), es decir, se conserva el significado pero se modifica la estructura gramatical.
- **Variación:** se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos (por ejemplo, entonación o gestos) que afectan a aspectos de la variación lingüística (Martí Ferriol, 2013; Hurtado Albir, 2011).

Neutralización:

- **Descripción:** se reemplaza el término o la expresión por una descripción de la forma o función (Martí Ferriol, 2013).
- **Downtoning:** se modera o atenúa el lenguaje obsceno y el *slang* con términos más políticamente correctos o menos controvertidos (Verzella y Tommaso, 2018).
- **Generalización:** se utiliza un término o expresión más general o neutro (Martí Ferriol, 2013). En el caso de los rasgos gramaticales, se utilizan construcciones gramaticales de la lengua meta estándar.
- **Omisión:** se suprime por completo en el TM el elemento presente en el TO (Martí Ferriol, 2013).
- **Reducción:** se suprime parte de la carga informativa de manera voluntaria o por una restricción concreta (Martí Ferriol, 2013).

Ambas:

- **Creación discursiva:** se establece una equivalencia efímera, imprevisible fuera de contexto (Martí Ferriol, 2013).
- **Modulación:** se efectúa un cambio de punto de vista, de enfoque o de categoría de pensamiento (Molina Martínez, 2022).
- **Sustitución:** se cambian elementos lingüísticos por paralingüísticos o viceversa (Martí Ferriol, 2013).

Como resumen, y para mostrar de forma más clara cómo hemos seguido, en la medida de lo posible, el proceso sugerido descrito por Chaume Varela (2018) para la investigación de la TAV dentro del marco teórico de los EDT, haremos un repaso breve de las acciones seguidas, vinculándolas a las acciones propuestas por este autor.

1. **Decidir el tema que se va a investigar:** nos centramos en la traducción del discurso de las mujeres afroamericanas para el doblaje en España.

2. Recopilar un corpus que sea homogéneo y coherente: establecimos unos criterios de selección para delimitar el producto o productos idóneos para su estudio. De esta manera, nos decidimos por la serie *Insecure*.
3. Filtrar el corpus hasta obtener uno más ajustado en tamaño: decidimos empezar analizando la primera temporada de la serie, puesto que consideramos que su duración total de más de tres horas y media de duración podría ser suficiente para nuestra investigación. Al comprobar el número de casos totales encontrados (889), consideramos que eran suficientes para nuestro propósito.
4. Entrevistar a los agentes del proceso traductor a través de cuestionarios para recoger datos cualitativos que se compararán con los obtenidos a través del análisis: intentamos contactar en varias ocasiones por correo electrónico con Mario Pérez, el traductor de la serie para su versión española, pero no recibimos respuesta, por lo que, lamentablemente, no pudimos constatar si tenía algunas directrices o restricciones específicas para este encargo en particular.
5. Analizar los TO y TM y compararlos: una vez identificamos los rasgos presentes en el TO, comparamos estos segmentos con su versión española.
6. Detectar las estrategias recurrentes y calcular porcentajes de uso: recopilamos los datos sobre las estrategias de traducción de forma cuantitativa y realizamos los cálculos para extraer porcentajes.
7. Formular normas según el tipo de estrategias encontradas: expondremos las normas de traducción encontradas según los niveles lingüísticos.
8. Formular el método de traducción de acuerdo con las normas encontradas: extraemos una conclusión sobre el método general de traducción detectado.

En el siguiente apartado presentaremos los resultados cuantitativos, recogidos inicialmente en archivos de Microsoft Excel 365, a través de figuras y tablas realizadas en Microsoft Word 365, así como los resultados cualitativos que consideramos más ilustrativos de cada estrategia y técnica de traducción, dada la escasa practicidad de recoger todos los casos de forma detallada por motivos de extensión. Asimismo, presentaremos otros casos interesantes y específicos de *Insecure* por sus peculiaridades, especialmente por su relación con el *AAE*.

6. Resultados

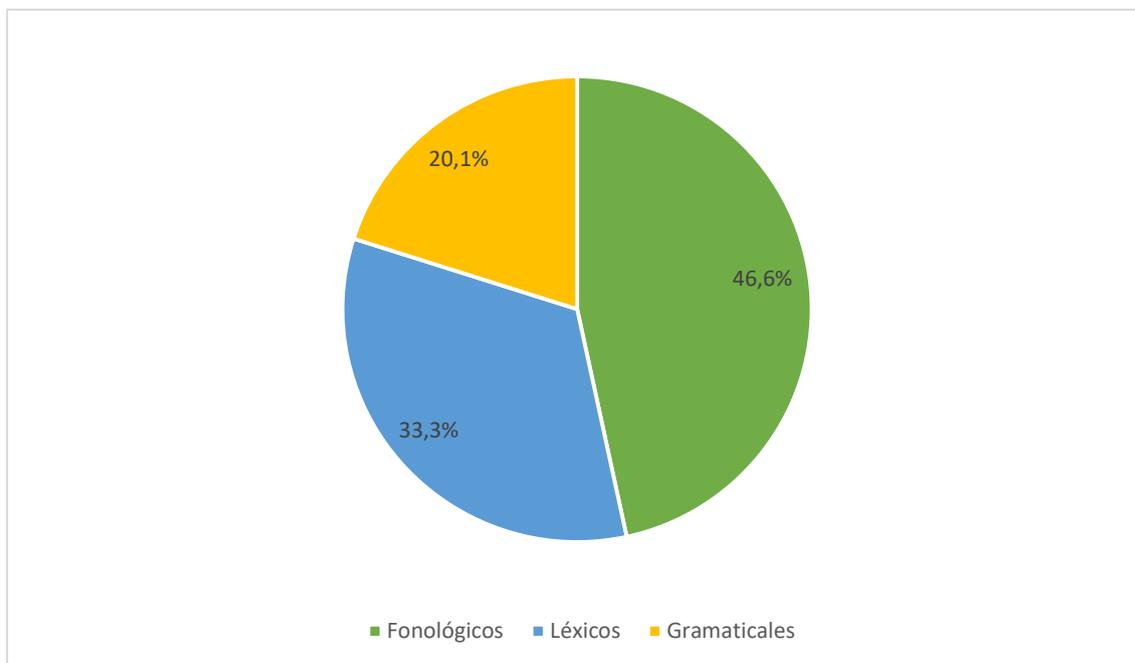
6.1. Caracterización del *AAE* de la versión original de *Insecure*: análisis cuantitativo

En primer lugar, hemos analizado y clasificado las características específicas del *AAE* que aparecían en el discurso femenino del corpus elegido en su versión original. De los cuatro rasgos inicialmente estudiados, descartamos los rasgos prosódicos ya que la exhaustividad de los estudios centrados en esta característica del *AAE* es mucho menor que la de aquellos que se ocupan del resto de rasgos, por lo que analizarlos de manera minuciosa resulta complicado y no constituye un objetivo específico de esta tesis (Holliday, 2021). Además, sus particularidades dificultan su cuantificación (Lippi-Green, 2011), por lo que su comparación con la traducción y con los demás parámetros de análisis podría conducir a resultados insatisfactorios. De esta manera, decidimos centrarnos en los rasgos fonológicos, léxicos y gramaticales.

Al trabajar sobre el corpus seleccionado, detectamos que las características fonológicas presentes eran muy abundantes, tanto que, al realizar el cálculo total, estas representaban casi el 50 % del conjunto de rasgos identificados (entre fonológicos, léxicos y gramaticales), tal y como representamos en la figura 1. Debido a esta descompensación, y a otras razones que explicaremos más adelante, a partir de este momento decidimos presentar los datos separados en dos tablas: por un lado, nos centramos en los rasgos léxicos y los gramaticales; y, por el otro, en los fonológicos.

Figura 1

Presencia de rasgos fonológicos, léxicos y gramaticales en el corpus



En cuanto a los casos léxicos y gramaticales, el número total de ocurrencias detectadas asciende a 475, de las cuales 296 pertenecen al apartado del léxico y 179 al apartado de la gramática. Casi dos tercios de los casos pertenecen a la primera categoría; en concreto, un 62,3 % de los casos son léxicos, mientras que el 37,7 % restante son gramaticales.

A continuación, en la tabla 6 presentamos estos casos, detallando su ocurrencia en cada episodio por categorías. Destaca la caída de incidencias tanto léxicas como gramaticales en los capítulos centrales de la temporada (el cuatro y el cinco). En parte, este menor número de casos se puede deber a la mayor presencia en pantalla de personajes masculinos como Lawrence y sus amigos, así como a las pocas veces que coinciden en la misma escena las dos protagonistas, puesto que las tramas de estos dos episodios se centran en sus puestos de trabajo (un entorno más formal, compartido con personas blancas) y sus amoríos (en los que interactúan con hombres, cuyos datos no hemos analizado). Además, la ausencia en esos dos episodios de las actrices Amanda Seales (interpreta a Tiffany) y Natasha Rothwell (da vida a Kelli), las otras dos mujeres negras amigas de Issa y Molly, reduce la cantidad de discurso femenino analizado. Estas actrices aparecen en los episodios tres, seis, siete y ocho, estando ausentes en los demás, pero no parece que afectase a la cantidad de incidencias en los dos primeros episodios, de modo que creemos que ha sido la conjunción de todas estas variables la que ha ocasionado una variación más drástica en los datos recogidos de estos dos episodios.

Tabla 6

Resultados cuantitativos de la presencia de rasgos léxicos y gramaticales en cada capítulo

	Léxico	Gramática
1x01: Insecure as f**k / Insegura de coj**es	64	20
1x02: Messy as f**k / Desastrosa de coj**es	45	22
1x03: Racist as f**k / Racista de coj**es	34	30
1x04: Thirsty as f**k / Sedienta de coj**es	15	16
1x05: Shady as f**k / Turbia de coj**es	18	7
1x06: Guilty as f**k / Culpable de coj**es	34	27
1x07: Real as f**k / Serio de coj**es	56	36
1x08: Broken as f**k / Jodida de coj**es	30	21
Total	296	179
Porcentaje (sobre léx. + gram.)	62,3 %	37,7 %
Total (léx. + gram.)	475	
Porcentaje (sobre léx. + gram. + fon.)	53,4 %	

En cuanto a los casos fonológicos, detectamos un total de 414 ocurrencias, repartidas a lo largo de los ocho episodios tal y como exponemos en la tabla 7. En este nivel, se percibe una cantidad inferior de incidencias en el capítulo cuatro y en el ocho (y en el cinco, en menor medida). Mientras que la menor presencia de casos fonológicos en el cuarto y quinto episodio se puede explicar por las razones ya mencionadas, resulta curioso que destaque en este nivel el octavo capítulo, ya que la trama gira alrededor de la excursión del grupo de amigas con motivo del cumpleaños de Kelli. Sin embargo, creemos que la tensión entre las dos protagonistas, que ya no se hablan con tanta informalidad –o directamente apenas hablan entre ellas–, así como los minutos dedicados a cerrar la trama

de Lawrence en la temporada, han podido provocar esta disminución del número de rasgos fonológicos.

Tabla 7

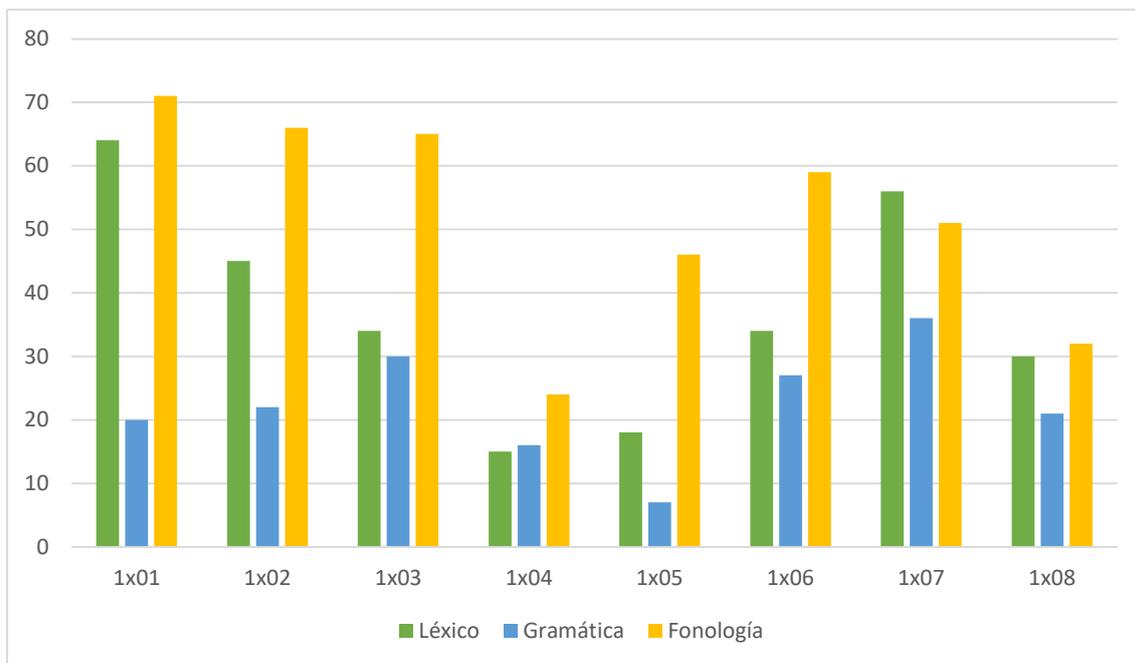
Resultados cuantitativos de la presencia de rasgos fonológicos en cada capítulo

	Fonología
1x01: Insecure as f**k / Insegura de coj**es	71
1x02: Messy as f**k / Desastrosa de coj**es	66
1x03: Racist as f**k / Racista de coj**es	65
1x04: Thirsty as f**k / Sedienta de coj**es	24
1x05: Shady as f**k / Turbia de coj**es	46
1x06: Guilty as f**k / Culpable de coj**es	59
1x07: Real as f**k / Serio de coj**es	51
1x08: Broken as f**k / Jodida de coj**es	32
Total	414
Porcentaje (sobre léx. + gram. + fon.)	46,6 %

Para ilustrar visualmente la escasa presencia generalizada de los rasgos del *AAE* tanto en los capítulos centrales de la temporada como en el último, presentamos la figura 2 a continuación.

Figura 2

Comparación de la presencia de rasgos fonológicos, léxicos y gramaticales en cada episodio



6.2. Caracterización de la traducción para el doblaje de *Insecure*

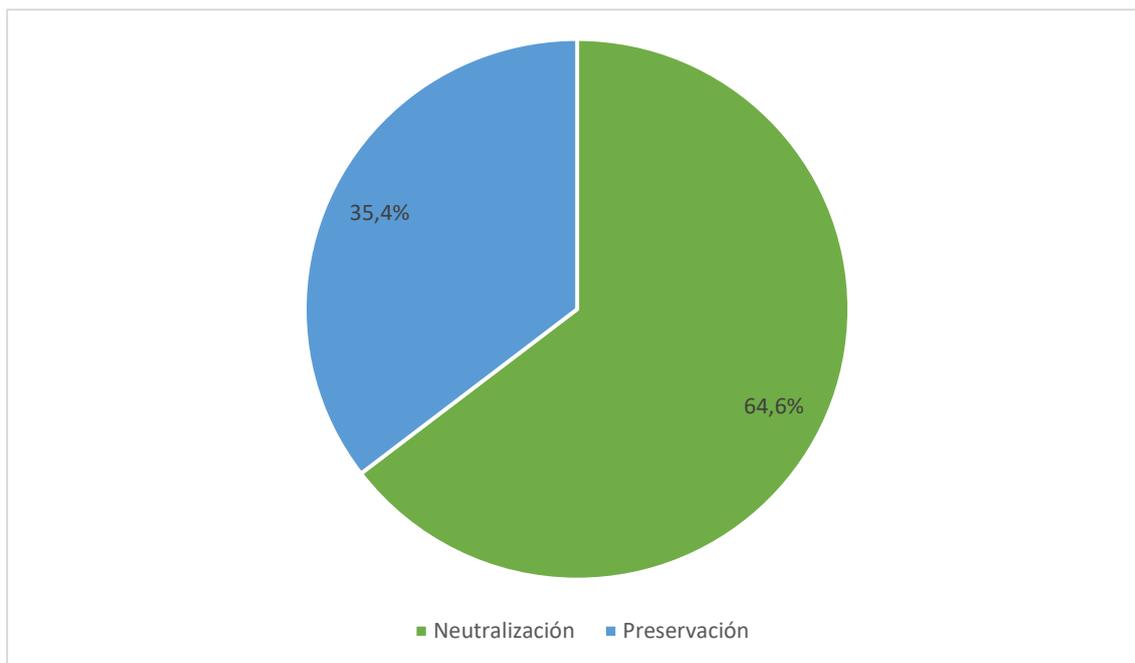
6.2.1. Análisis cuantitativo de las estrategias de traducción

Al analizar el doblaje al español de España del corpus seleccionado, nos encontramos con que el porcentaje de preservación de los datos fonológicos es prácticamente nulo, ya que de los 414 casos detectados, solo en dos de ellos se trataba de trasladar estas particularidades al español. Dado que la caracterización de la traducción para el doblaje iba a quedar completamente marcada por este hecho, decidimos realizar el análisis general únicamente con los datos léxicos y gramaticales. Por ello, presentamos de manera independiente los hallazgos relacionados con la fonología en un apartado secundario más adelante, en el que analizaremos las dos únicas instancias en las que se preserva esta característica de alguna manera en el doblaje y, a partir de ahora, presentaremos solo los porcentajes y casos relativos al léxico y la gramática.

En la figura 3, observamos que, en su conjunto, el 64,6 % de los rasgos gramaticales y léxico se ha neutralizado, por lo que únicamente el 35,4 % corresponde a la estrategia de neutralización.

Figura 3

Frecuencia de uso de las estrategias de traducción en el corpus



En la tabla 8 cuantificamos los casos concretos que corresponden a cada estrategia, observando la tendencia evidente a la neutralización de las características propias del *AAE* en el corpus.

Tabla 8

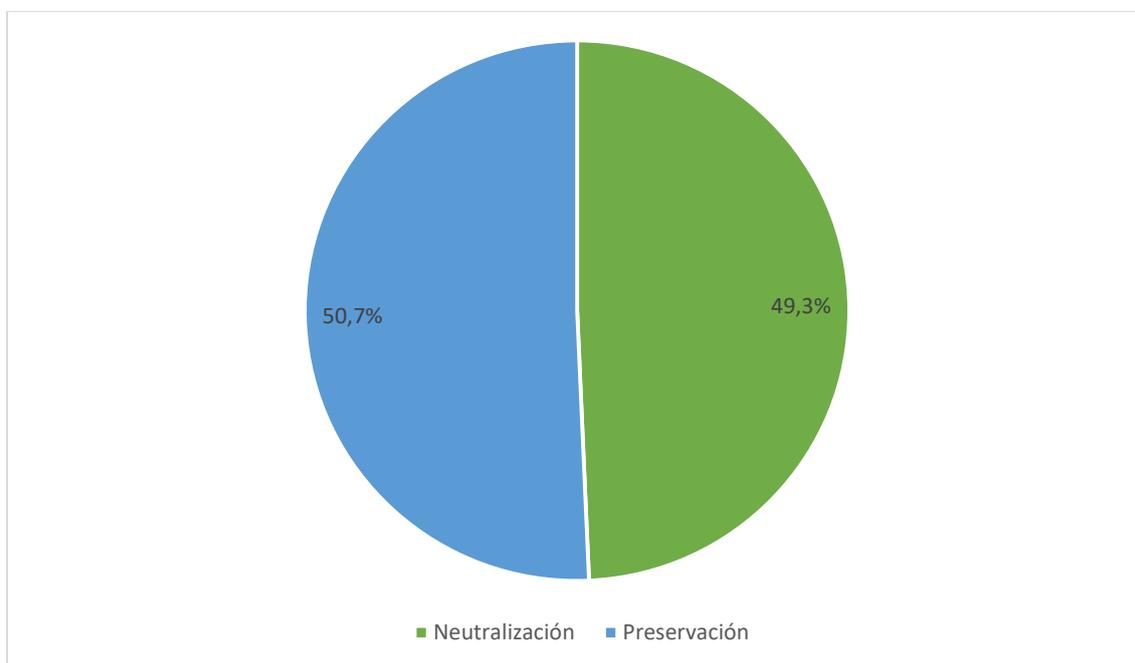
Resultados cuantitativos generales de las estrategias de traducción

	Número de casos	Porcentaje
Neutralización	307	64,6 %
Preservación	168	35,4 %
Total	475	100 %

Al examinar los datos según los niveles lingüísticos, se observa una clara diferencia a la hora de tratar la traducción de los rasgos según si los casos pertenecen a la categoría léxica o a la gramatical. En el caso de los léxicos, se ha conseguido preservar de alguna manera las particularidades del *AAE* algo más de la mitad de las veces (un 50,7 %), tal y como se expone en la figura 4.

Figura 4

Frecuencia de uso de las estrategias de traducción relativas a los rasgos léxicos



En la tabla 9 exponemos el número de casos léxicos en los que se aplican las estrategias de preservación y de neutralización, mostrando que, de 296 casos en total, 150 preservan las características propias del *AAE*.

Tabla 9

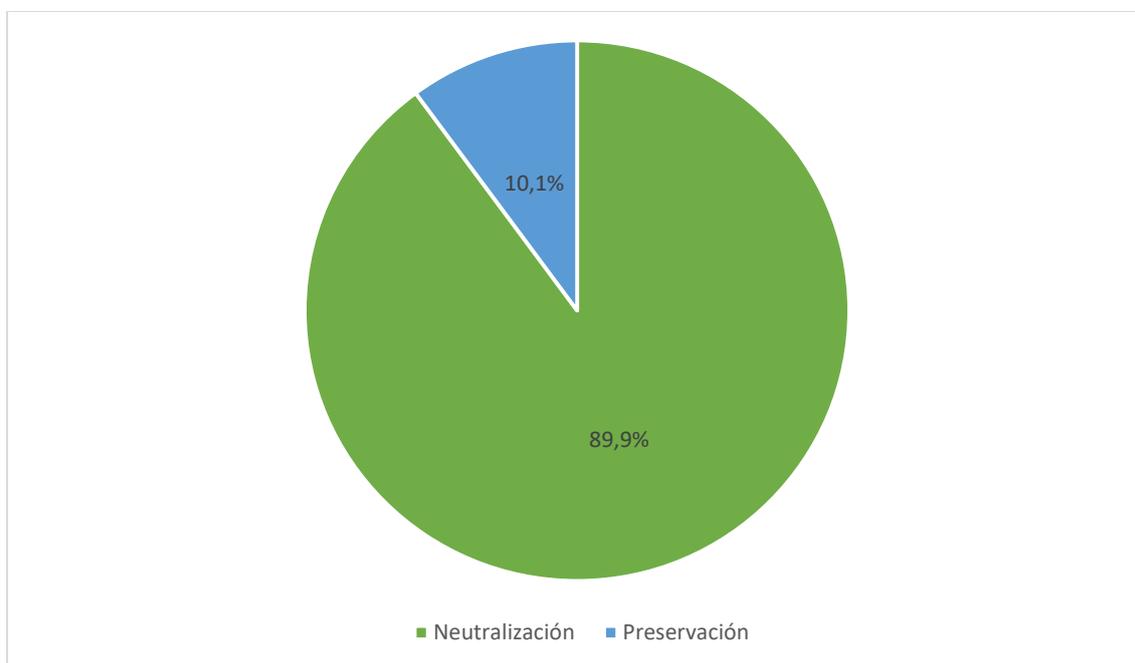
Resultados cuantitativos de las estrategias de traducción utilizadas en los rasgos léxicos

	Casos	Porcentaje
Neutralización	146	49,3%
Preservación	150	50,7%
Total	296	100%

En el caso de los rasgos gramaticales, por el contrario, y tal y como muestra la figura 5, se preservan únicamente en un 10,1 %, neutralizándose en un 89,9 %.

Figura 5

Frecuencia de uso de las estrategias de traducción relativas a los rasgos gramaticales



En concreto, los rasgos gramaticales solo se preservan en 18 ocasiones de un total de 179 casos, tal y como presentamos en la tabla 10.

Tabla 10

Resultados cuantitativos de las estrategias de traducción utilizadas en los rasgos gramaticales

Estrategias	Casos	Porcentaje
Neutralización	161	89,9%
Preservación	18	10,1%
Total	179	100%

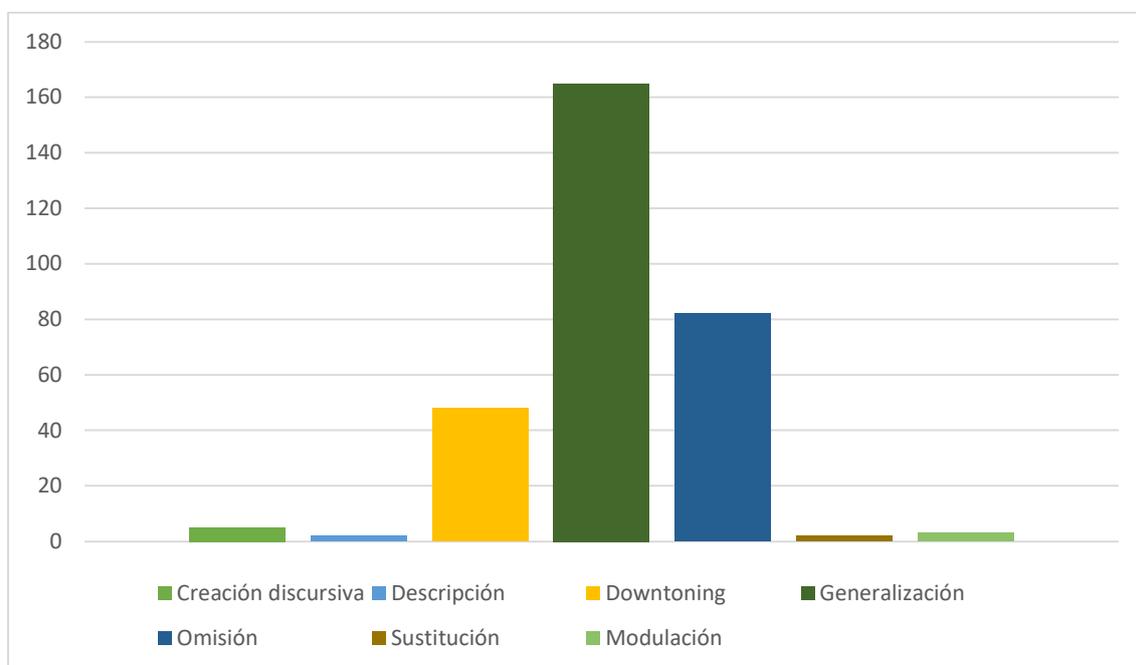
6.2.2. Análisis cuantitativo de las técnicas de traducción

6.2.2.1. Uso de las técnicas asociadas a la estrategia de neutralización

En los casos en los que la traducción elimina o atenúa los rasgos propios del *AAE* a través de la estrategia de neutralización, se han utilizado siete técnicas diferentes para ello: creación discursiva, descripción, *downtoning*, generalización, omisión, sustitución y modulación, tal y como vemos representado en la figura 6.

Figura 6

Comparativa del uso de las técnicas de traducción pertenecientes a la estrategia de neutralización en los rasgos léxicos y gramaticales



La más empleada es la generalización, es decir, la técnica por la cual en la traducción se utiliza un término o expresión más general o neutro o construcciones gramaticales estándar, usada en un 53,7% de los casos, seguida por la omisión (un 26,7%), el *downtoning* (un 15,6%) y luego el resto (descripción, creación discursiva, modulación y sustitución) con poca variación en el porcentaje, entre un 1,6% y un 0,7%. En la tabla 11 presentamos estos datos de forma ordenada, indicando tanto el número de casos como el porcentaje sobre el total..

Tabla 11

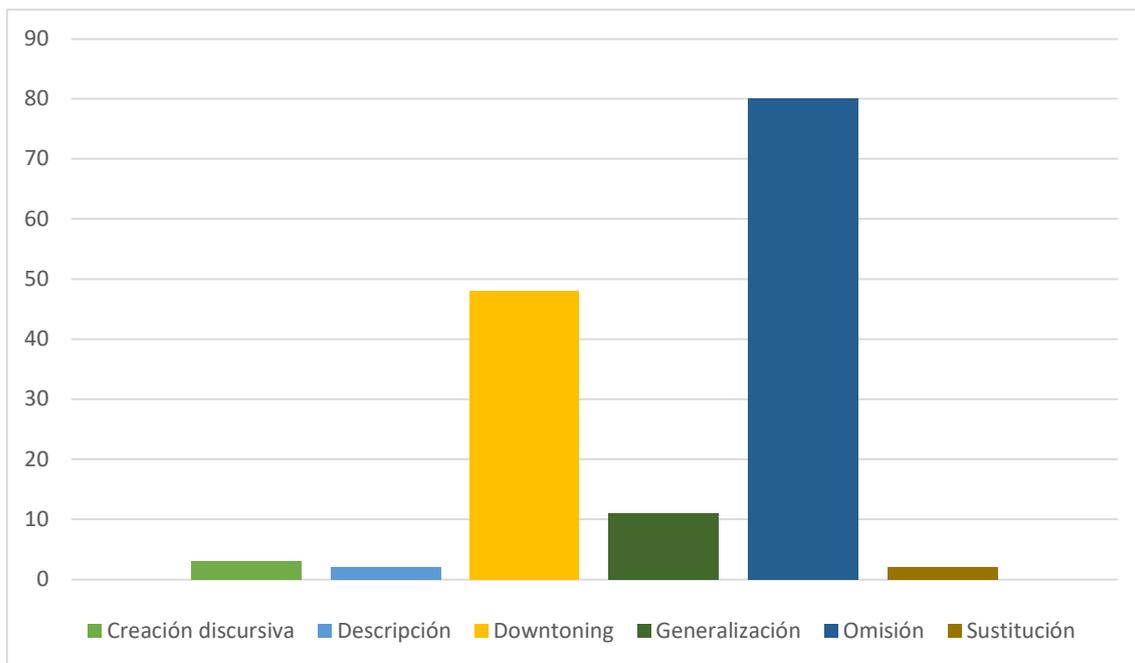
Resultados cuantitativos del uso de las técnicas de traducción en el caso de la estrategia de neutralización para el conjunto de los rasgos léxicos y gramaticales

Técnicas	Número de casos	Porcentaje
Generalización	165	53,7%
Omisión	82	26,7%
<i>Downtoning</i>	48	15,6%
Creación discursiva	5	1,6%
Modulación	3	1%
Descripción	2	0,7%
Sustitución	2	0,7%
Reducción	0	0%
Total	307	100%

Si analizamos las características léxicas y gramaticales por separado, apreciamos una vez más las diferencias en el modo de trabajar según se aborden unas u otras. En el caso del léxico, se han utilizado seis técnicas: creación discursiva, descripción, *downtoning*, generalización, omisión y sustitución, tal y como se refleja en la figura 7.

Figura 7

Comparativa del uso de las técnicas de traducción pertenecientes a la estrategia de neutralización en los rasgos léxicos



La técnica más común en este caso es la omisión, utilizada un 54,8% de las veces. Le sigue el *downtoning* (un 32,9%) y la generalización (un 7,5%), mientras que la descripción, la creación discursiva y la sustitución se usan entre un 2% y un 1,4%. En la tabla 12 presentamos la frecuencia de cada técnica así como el porcentaje que representa sobre el total de los casos léxicos.

Tabla 12

Resultados cuantitativos del uso de las técnicas de traducción en el caso de la estrategia de neutralización para el conjunto de los rasgos léxicos

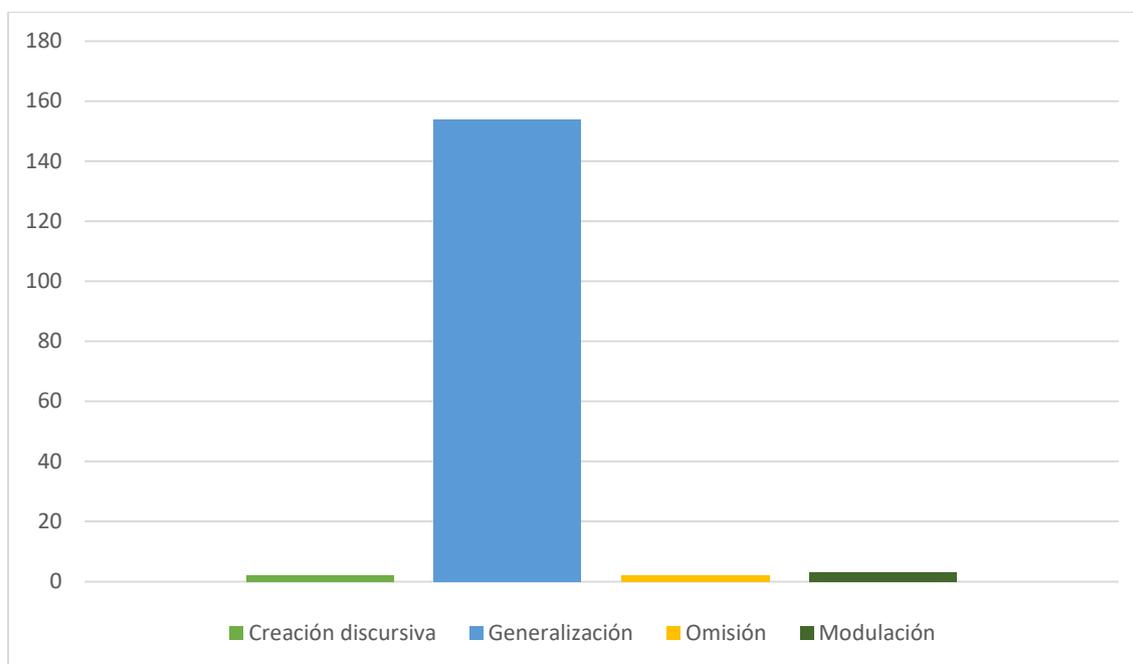
Técnicas	Número de casos	Porcentaje
Omisión	80	54,8%
<i>Downtoning</i>	48	32,9%
Generalización	11	7,5%
Creación discursiva	3	2%
Descripción	2	1,4%
Sustitución	2	1,4%
Modulación	0	0%

Reducción	0	0%
Total	146	100%

En el caso de los rasgos gramaticales, solo se utilizan cuatro técnicas en la estrategia de neutralización: creación discursiva, generalización, omisión y modulación. Tal y como evidencia la figura 8, la técnica predominante en este grupo de rasgos es la generalización.

Figura 8

Comparativa del uso de las técnicas de traducción pertenecientes a la estrategia de neutralización en los rasgos gramaticales



Mientras que la generalización se emplea en el 95,7% de los casos, la frecuencia de las técnicas de modulación, creación discursiva, descripción y omisión es casi anecdótica, ya que solo suponen en conjunto el 4,3 % de los casos. En la tabla 13 mostramos la frecuencia de uso de cada técnica, tanto en número total de casos como en porcentaje sobre el total de casos gramaticales.

Tabla 13

Resultados cuantitativos del uso de las técnicas de traducción en el caso de la estrategia de neutralización para el conjunto de los rasgos gramaticales

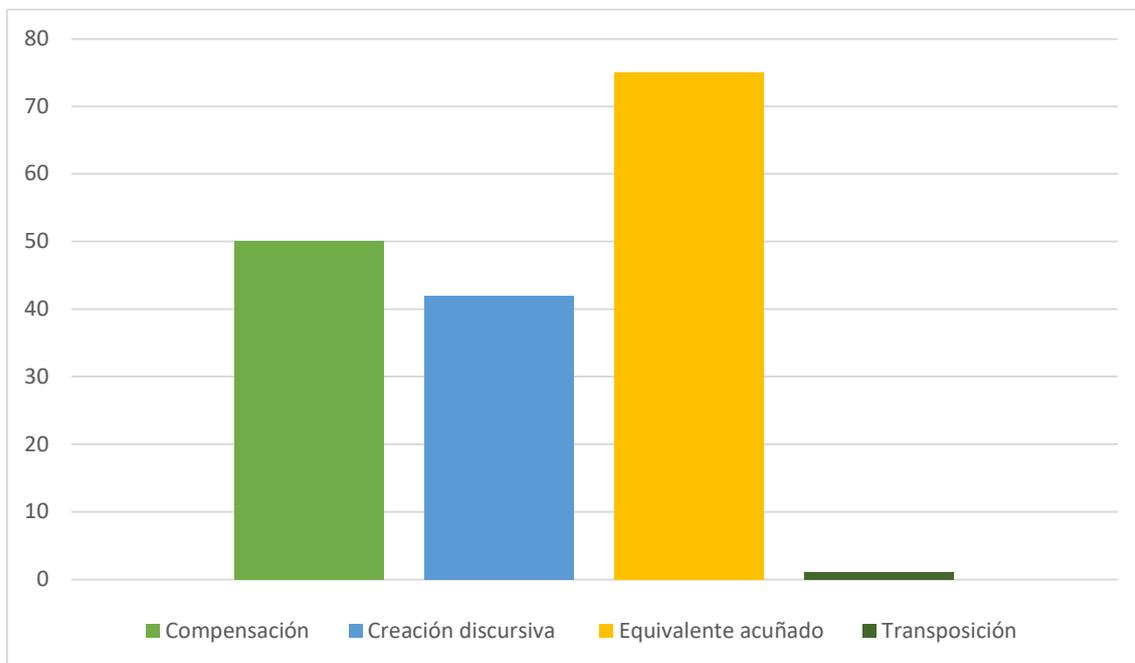
Técnicas	Número de casos	Porcentaje
Generalización	154	95,7%
Modulación	3	1,9%
Creación discursiva	2	1,2%
Omisión	2	1,2%
Descripción	0	0%
<i>Downtoning</i>	0	0%
Reducción	0	0%
Sustitución	0	0%
Total	161	100%

6.2.2.2. Uso de las técnicas asociadas a la estrategia de preservación

Tras analizar los casos en los que la traducción ha preservado en cierta medida los rasgos característicos del *AAE*, hemos encontrado que se utilizan diversas técnicas para trasladarlos. En concreto, se hace uso de cuatro técnicas: la compensación, la creación discursiva, el equivalente acuñado o la transposición. Las tres primeras son las técnicas más utilizadas, mientras que solo se ha detectado un caso de transposición, tal y como se refleja en la figura 9.

Figura 9

Comparativa del uso de las técnicas de traducción pertenecientes a la estrategia de preservación en los rasgos léxicos y gramaticales



Como se aprecia en la tabla 14, donde exponemos todos los datos, la técnica de traducción más usada es el equivalente acuñado (un 44,6% de las veces), le sigue la compensación (un 29,8%), y el tercer puesto lo ocupa la creación discursiva (un 25%).

Tabla 14

Resultados cuantitativos del uso de las técnicas de traducción en el caso de la estrategia de preservación para el conjunto de los rasgos léxicos y gramaticales

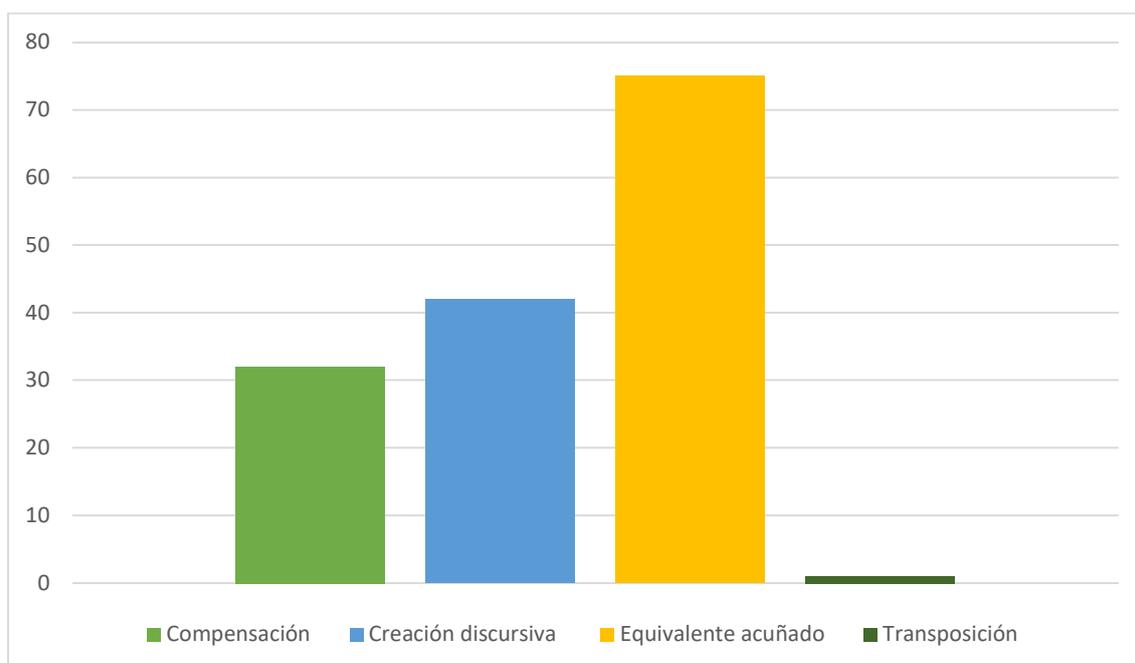
Técnicas	Número de casos	Porcentaje
Equivalente acuñado	75	44,6%
Compensación	50	29,8%
Creación discursiva	42	25%
Transposición	1	0,6%
Calco	0	0%
Préstamo	0	0%
Traducción literal	0	0%
Variación	0	0%

Total	168	100%
-------	-----	------

De nuevo, si analizamos las categorías por separado, observamos que existe una gran diferencia entre la forma de traducir los rasgos léxicos y los gramaticales. En el caso del léxico, se utilizan las cuatro técnicas antes mencionadas, esto es, la compensación, la creación discursiva, el equivalente acuñado y la transposición, tal y como se puede apreciar en la figura 10.

Figura 10

Comparativa del uso de las técnicas de traducción pertenecientes a la estrategia de preservación en los rasgos léxicos



En la tabla 15 se muestra de forma cuantitativa que el equivalente acuñado es la técnica a la que se recurre más veces (un 50% de los casos), seguida de la creación discursiva y la compensación, mientras que la frecuencia de uso de la transposición es meramente anecdótica, ya que solo se da en un 0,7 % de los casos.

Tabla 15

Resultados cuantitativos del uso de las técnicas de traducción en el caso de la estrategia de preservación para el conjunto de los rasgos léxicos

Técnicas	Número de casos	Porcentaje
Equivalente acuñado	75	50%
Creación discursiva	42	28%
Compensación	32	21,3%
Transposición	1	0,7%
Calco	0	0%
Préstamo	0	0%
Traducción literal	0	0%
Variación	0	0%
	150	100%

Por el contrario, en el caso de los rasgos gramaticales, se hace únicamente uso de la compensación, ya que se usa el 100% de las veces. Aunque este dato pudiera resultar sorprendente, cabe destacar que trasladar características gramaticales de un dialecto que no tiene equivalencia en la lengua meta es complicado sin recurrir a estereotipos negativos o sin que resulte incongruente con la ambientación de la escena. Una de las pocas maneras de realizar esta equivalencia sin caer en problemas de ese tipo es precisamente a través de la compensación, y los datos recopilados y recogidos en la tabla 16 demuestran que ha sido la técnica preferida para estos casos.

Tabla 16

Resultados cuantitativos del uso de las técnicas de traducción en el caso de la estrategia de preservación para el conjunto de los rasgos gramaticales

Técnicas	Número de casos	Porcentaje
Compensación	18	100%
Calco	0	0%
Creación discursiva	0	0%

Equivalente acuñado	0	0%
Préstamo	0	0%
Traducción literal	0	0%
Transposición	0	0%
Variación	0	0%
Total	18	100%

En su conjunto, estos datos indican que la traducción de los rasgos léxicos y gramaticales propios del *AAE* se ha abordado de diferente manera, puesto que las distintas categorías lingüísticas tienen diferentes problemas asociados. Mientras que las características léxicas se pueden preservar de una manera relativamente más fácil, las gramaticales no son tan fáciles de trasladar sin incurrir en prácticas cuestionables en la actualidad, ya que el doblaje está constreñido por unas recomendaciones bastante rígidas ligadas a la oralidad prefabricada (apartado 4.4.4.), por lo que se ha optado por neutralizarlas y adaptarlas a la gramática estándar de la lengua meta.

6.2.3. Análisis cualitativo del doblaje de *Insecure*

6.2.3.1. Parámetros léxicos

6.2.3.1.1. Estrategia de neutralización y técnicas asociadas

6.2.3.1.1.1. Omisión

En la ficha 1 podemos observar un ejemplo de omisión, es decir, se elimina por completo el elemento presente en el TO de uno de los términos más representativos del *AAWL*, «*girl*». En esta ocasión, Molly e Issa hablan por teléfono sobre una aplicación de citas exclusiva a la que por fin Molly tiene acceso después de varios meses de espera. Issa se extraña de que Molly vaya a intentar quedar con un chico a través de la aplicación, puesto que poco antes había mostrado interés por Jared, el joven con el que ha estado quedando últimamente, pero Molly siente que Jared está por debajo de ella a nivel social, por lo que prefiere probar con lo que parecen ser hombres más sofisticados.

Número de ficha: 1

Número y título de capítulo: 1x03

TCR: 20.30

Versión original

Molly: Now I can finally date dudes on my level, **girl**.

Versión doblada

Molly: Ahora puedo encontrar a tíos de mi nivel.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: omisión

En esta ocasión, nos cuesta entender por qué el doblaje decide eliminar el término «*girl*» por completo en su versión española, puesto que la conversación tiene lugar por teléfono y, en ese instante en concreto, la cámara sigue a Issa y solo se oye a Molly por el auricular, por lo que la sincronización labial no guarda relación con esta decisión. Puede que las constricciones temporales hayan provocado que no se pudiera ajustar la frase completa al tiempo establecido, pero creemos que se podría haber reducido otra parte de la frase para poder mantener este rasgo. Una posible solución podría haber sido «Encontraré a alguien de mi nivel, tía».

En el ejemplo recogido en la ficha 2, Molly se encuentra con Crystal, una amiga a la que no veía hace mucho tiempo, y esta le cuenta que le va mucho mejor ahora porque está yendo a un psicólogo. Molly se queda algo extrañada y cuando ve a Issa más tarde le cuenta con tono bastante burlón que Crystal está yendo a terapia. Su amiga al principio no se lo cree, pero cuando Molly le insiste que es verdad y que parece funcionarle (sigue con actitud burlona, ya que añade que quién querría pagarle a alguien para que fuera su

amigo de pega), Issa reflexiona sobre que quizás no es tan malo tener a alguien con quién hablar de cosas personales. Molly se siente aludida y le increpa a Issa que si cree que necesita ir a terapia.

Número de ficha: 2

Número y título de capítulo: 1x07

TCR: 9.27

Versión original

Molly: **Bitch**, you trying to say I need therapy or something?

Versión doblada

Molly: ¿Me estás diciendo que vaya al psicólogo?

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: omisión

La conversación tiene un tono extremadamente coloquial y con numerosos rasgos característicos del *AAE*; en esta frase hay tanto marcadores léxicos («*bitch*») como gramaticales («*you trying to...?*»), pero para este análisis en concreto nos hemos centrado solo en el término «*bitch*». Molly parece bastante sorprendida de que Issa le sugiera (vagamente) que vaya a un psicólogo, y el tono de voz que utiliza en esta frase es de incredulidad. La adición de «*bitch*» en este caso muestra algo de molestia, pero desde la cercanía que comparten.

La traducción para el doblaje no transmite de igual manera, en nuestra opinión, esa familiaridad entre las dos, y creemos que se debe en parte a la omisión del término en cuestión. Una manera de conseguirlo podría haber sido: «Oye, zorra, ¿me estás recetando

un psicólogo?», o incluso se podría haber utilizado «guarra», término que sí aparece en ocasiones en el TM como traducción de «*bitch*», tal y como se muestra en la ficha 4.

6.2.3.1.1.2. *Downtoning*

Molly tiene una cita con Jared en su casa y hablan un poco sobre su pasado en la universidad. Ella confiesa que hizo algunas cosas cuestionables solo para molestar a su madre y Jared le pregunta qué tipo de cosas (si fue a un reformatorio o si tomaba drogas), a lo que ella responde la intervención recogida en la ficha 3.

Número de ficha: 3

Número y título de capítulo: 1x06

TCR: 12.46

Versión original

Molly: No. I just did young, dumb **shit**.

Versión doblada

Molly: No, solo hice tonterías de niñaata.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: *downtoning*

En su versión española, nos encontramos con una traducción ciertamente correcta en su significado, sin embargo, consideramos que sustituir «*shit*» simplemente por «tonterías» carece de la misma carga obscena, por lo que consideramos que se ha hecho uso de la técnica de traducción *downtoning*, con la que se atenúa el lenguaje obsceno o *slang*. Debido a ello, y aunque comprendemos que esta palabra tiene numerosos significados dentro del *slang* del *AAE*, creemos que estamos ante un caso de neutralización.

En este caso en concreto, el traductor podría haber utilizado fácilmente un equivalente acuñado de la siguiente manera: «No, solo hice mierdas de niñata», o incluso utilizar el término «gilipolleces», ya que el sentido proporcionado por *young* y *dumb* se transmite perfectamente con el término «niñata».

En otra escena, recogida en la ficha 4, Issa acude a la oficina de Molly para pedirle su ayuda como abogada, ya que se ha filtrado en Internet un vídeo suyo rapeando y sus alumnos lo han encontrado. Issa quiere que desaparezca y a pesar de que no sabe quién lo ha publicado, Molly le dice que intentará ayudarla. Issa no parece tener intención de irse del despacho en cuanto acaba de hacerle la petición y, cuando Molly la mira unos segundos fijamente, se da cuenta de que sobra y le pregunta que si tiene que trabajar, a lo que Molly contesta «*Yes, bitch, I'm a real-ass lawyer*».

Número de ficha: 4

Número y título de capítulo: 1x05

TCR: 5.40

Versión original

Molly: Yes, bitch, I'm a **real-ass** lawyer.

Versión doblada

Molly: Sí, guarra, soy una abogada de verdad.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: *downtoning*

En este caso, analizamos el término «*real-ass*», el cual presenta una construcción muy característica del *AAE*, las denominadas *-ass words*. Dada la amistad entre las dos mujeres

y el léxico elegido, entendemos que se trata de un intercambio muy coloquial entre ellas y que, pese a que están en el puesto de trabajo de Molly, es una conversación privada. Por ello, Molly le contesta a Issa como lo haría en una situación informal, utilizando *slang* y lenguaje soez. Mientras que el registro coloquial de «*bitch*» se preserva en cierta manera, el término «*real-ass*» queda algo más diluido al convertirse en «de verdad». Consideramos que, en este caso, *-ass* actúa a la vez como intensificador y como marcador característico del dialecto, y que quizás le falte un punto de énfasis o de especificidad relativa al *AAE* en el doblaje, pero probablemente añadir alguna palabra más resultaba poco viable debido a las constricciones técnicas del doblaje.

6.2.3.1.1.3. Generalización

Issa y Daniel están en el estudio donde trabaja Daniel. Después de animar a Issa a que rapee un rato en la sala de grabación, escuchan lo que ha cantado y Daniel repite la canción sobre la voz de Issa. La canción trata sobre lo orgullosa que se siente Issa de ser de Los Ángeles y los últimos versos son los siguientes: «*I rep my city like it's my 9:00 to 5:00, I love where I'm from, I'll never let it go, I'm winning for my 'hood like that purple and that yellow*». Sin constricciones de rima y de tiempo, la traducción podría ser: «Represento a mi ciudad como si fuera mi trabajo a tiempo completo, me encanta el lugar de donde vengo, siempre estará dentro de mí, mis logros pertenecen a mi barrio como los de aquellos que van de violeta y amarillo» (interpretamos el violeta y el amarillo como una referencia a los colores del equipo de baloncesto Los Angeles Lakers). La traducción para doblaje, tal y como presentamos parcialmente en la ficha 5, es la siguiente: «Defiendo este lugar y no a tiempo parcial, adoro mi ciudad, yo no me iré jamás, siento mi barrio sin meterme en el armario».

Número de ficha: 5

Número y título de capítulo: 1x05

TCR: 21.26

Versión original

Issa: I'm winning for my **'hood** like that purple and that yellow.

Versión doblada

Issa: Siento mi barrio sin meterme en el armario.

Modalidad de discurso: rap

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: generalización

El término *'hood* es una abreviatura de *neighborhood*, y el diccionario *Merriam-Webster* lo define como «*a neighborhood and especially an inner-city neighborhood*» (Merriam-Webster, s. f.-a, definición 2). A su vez, define *inner-city* como «*the usually older, poorer, and more densely populated central section of a city*» (Merriam-Webster, s. f.-b). Por otro lado, el diccionario online *Dictionary.com* especifica «*especially an urban neighborhood inhabited predominantly by African Americans of low socioeconomic status*» y añade que este término se registró por primera vez entre 1965 y 1970 y que es parte del *slang* procedente del *AAE* (Dictionary.com, s. f.).

Hemos considerado que la técnica de traducción utilizada es la generalización, es decir, se ha optado por traducir el vocablo mediante un término más general o neutro. Si bien es cierto que «barrio» es una traducción correcta de «*'hood*», valoramos que le falta el contexto completo que aporta el término del *AAE*, ya que este implica un significado extra que añade matices al discurso y diferente del término general utilizado. Esta palabra se repite varias veces a lo largo de la temporada y se traduce de manera invariable por «barrio» en todas las ocasiones. Elegimos precisamente este caso porque se producía un cambio en la modalidad de discurso, ya que, al pronunciarse en un rap, podría haber dado pie a una traducción menos ortodoxa y libre. Sin embargo, y quizás por la dificultad extra que conlleva traducir una canción y atenerse a la métrica y a las rimas, se vuelve a optar por «barrio» una vez más, en lugar de elegir alguna más cercana al sentido original, como pudiera ser «barriada» o «gueto».

En el capítulo cuatro, Molly tiene una cita con un chico que ha conocido a través de la app de citas The League. Está un poco distraída y él lo nota, así que ella le explica que en el trabajo le han pedido que hable con la otra mujer negra de la oficina (recién contratada) para que pase más desapercibida y asimile su forma de ser a la de la mayoría blanca de la empresa. En otras palabras, que no se note tanto que es una mujer negra. Para transmitir esto, Molly le dice: «*One of the partners asked me to talk to the other black girl at work*», y añade a continuación la frase mostrada en la ficha 6, en la que incluye la palabra «*extra*». Es evidente que el chico entiende inmediatamente a qué se refiere, puesto que continúan hablando ambos de diversos casos de microrracismo que han vivido en sus trabajos.

Número de ficha: 6

Número y título de capítulo: 1x04

TCR: 13.40

Versión original

Molly: They thought she was being a little **extra**.

Versión doblada

Molly: Creen que es demasiado extrovertida.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: generalización

El término «*extra*» tiene varios significados, pero la acepción con que se usa en este caso es una relativamente nueva y quiere decir «*over the top, excessive, dramatic behavior*» (Urban Dictionary, s. f.). A diferencia del uso común en el que acompaña a un sustantivo, se utiliza de manera independiente, tal y como lo hace Molly en esta escena. Es difícil saber cuándo se comenzó a usar en el *slang*, pero *Urban Dictionary* registra que ya se

utilizaba de esta manera en 2003 (Urban Dictionary, s.f.). Aunque esta web no especifica si se originó en el *AAE* y diccionarios como Merriam-Webster aún no tienen incluida esta acepción (aunque sí han registrado su uso [Merriam-Webster, s. f.-c]), algunas personas afroamericanas (Chery, 2022; Knapp, 2015) reclaman esta palabra como propia del *AAE*.

En el doblaje se escoge «extrovertida» como traducción, quizás por su similitud en grafía, pero creemos que se pierde parte del sentido asociado a este nuevo uso del término. No parece que el término «extrovertida» (aun añadiendo «demasiado») se pueda vincular a un grupo étnico determinado; sin embargo, tenemos que reconocer que al hacer justo antes una aclaración y referirse a la compañera como «*the other black girl at work*», se puede sobreentender el ambiente primordialmente blanco y racista de la empresa. Quizás se podría haber optado por un término igualmente neutro (étnicamente hablando, puesto que no hay ningún término equivalente en español), pero más negativo, como pudiera ser «ruidosa» o «dramática» que reflejara un poco mejor por qué quiere la jefa de Molly que hable con su compañera negra.

6.2.3.1.1.4. Descripción

En la escena de la que hemos extraído el diálogo para la ficha 7, Issa está en una reunión de trabajo y reflexiona sobre el hecho de ser la única persona negra contratada en la empresa. Su jefa y sus compañeros blancos parecen pensar que lo sabe todo sobre la cultura negra y, para ilustrar esta situación, justo antes de la frase analizada, vemos una escena donde su jefa le pregunta qué pensaría James Baldwin (escritor y activista afroamericano por los derechos civiles) sobre los métodos de otros dos activistas negros (Booker T. Washington, educador y orador, y W. E. B. Du Bois, profesor y primer afroamericano en tener un doctorado en filosofía).

Número de ficha: 7

Número y título de capítulo: 1x01

TCR: 02.43

Versión original

Issa: (...) and they think I'm the **token** with all the answers.

Versión doblada

Issa: (...) y me toman por **una especie de experta en marginales**.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: descripción

En su discurso utiliza la palabra *token*, un término que significa «símbolo», o «simbólico» si se utiliza como adjetivo. El diccionario Merriam-Webster define *tokenism* como «*the policy or practice of making only a symbolic effort (as to desegregate)*» y señala que su uso con este significado en concreto comenzó en los años sesenta. El Instituto Europeo de la Igualdad de Género (EIGE) explica en su página web que el *tokenism* es una política principalmente simbólica con la que se intenta cumplir con cuotas de género o de grupos minoritarios, pero de una manera en la que no se produce ningún cambio real, ya que el poder sigue estando en manos de hombres (European Institute for Gender Equality, s. f.). Personalidades tan conocidas como Malcolm X (X, 1963) o Martin Luther King (King, 1962) lo utilizaron ya a principios de esa década en sus discursos. A pesar de que recientemente se comienza a utilizar el equivalente en español *tokenismo* (Radi, 2019), este término no aparece aún con este significado ni en el Diccionario de la Real Academia ni en la web de Fundéu (donde sí aparece la grafía adaptada «toquenismo» relativa a otra acepción), por lo que es comprensible que en el año 2016, cuando se dobló esta primera temporada, el traductor recurriese a explicar a través de una descripción este concepto tan común entre la comunidad afroamericana. Sin embargo, creemos que al traducirlo como «una especie de experta en marginales», el doblaje pierde esa identidad afroamericana y puede incluso caer, en cierta medida, en la problemática de equiparar a las personas negras con personas marginales, con un toque despectivo. Quizás una traducción más adecuada y que preservase la referencia a la comunidad negra podría haber sido «y piensan que tengo un doctorado/soy experta en cultura afroamericana».

En el caso del diálogo de la ficha 8, Issa ha llevado a Molly a un club donde espera encontrar a Daniel, un antiguo novio con el que quiere reconectar, pero no le quiere confesar a Molly por qué han ido hasta allí. Molly le pregunta qué hacen allí, puesto que no parece un sitio muy seguro, e Issa miente y le dice que le han hablado muy bien del sitio. Molly se extraña y le hace la pregunta que reflejamos en la ficha 8.

Número de ficha: 8

Número y título de capítulo: 1x01

TCR: 15.37

Versión original

Molly: Nigga, from who, your middle-school **crips**?

Versión doblada

Molly: ¿Sí? ¿Quiénes? ¿Los malotes de clase?

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: descripción

La palabra «*crips*», utilizada como un sustantivo en este caso, hace referencia a los Crips, una banda criminal de Los Ángeles fundada en los años setenta, formada en su mayor parte por personas afroamericanas (Britannica, s. f.). Molly combina este término con el adjetivo «*middle-school*», por lo que queda patente que no habla de los miembros de la banda en sí, sino que lo utiliza como sinónimo de «maleantes». El doblaje decide eliminar el término «*crips*», posiblemente por considerar que la referencia no se iba a entender en nuestro país, y lo traduce como «malotes de la clase», combinando los sentidos de «*middle-school*» y «*crips*». Así, produce una traducción descriptiva del término usado en

su versión original que transmite por completo el sentido, pero con la que, inevitablemente, se elimina todo rasgo propio de la comunidad afroamericana.

6.2.3.1.1.5. Creación discursiva

En la ficha 9 presentamos un diálogo entre Molly e Issa que ocurre mientras Issa se prueba vestidos en una tienda. Issa va a preparar una recaudación de fondos para ayudar a los niños de los que se ocupa su organización y quiere comprar un traje para la ocasión. Mientras sale y entra del probador, habla con Molly sobre los planes para el evento. Por fin, le pregunta a Molly qué tal está ella, pero Molly no parece tener muchas ganas de hablar de sus problemas y se limita a contestarle lo mostrado en la ficha 9.

Número de ficha: 9

Número y título de capítulo: 1x07

TCR: 1.28

Versión original

Molly: Yeah, I'm... **Girl**, you know.

Versión doblada

Molly: Pues estoy... En fin, ya sabes.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: creación discursiva

Con un simple «*Girl, you know*», Molly apela a la complicidad que tiene con su amiga y evita dar más detalles sobre lo que ocurre en su vida en ese momento. En esta ocasión, el doblaje evita traducir de forma directa el término «*girl*» por un equivalente como podría ser «tía», y en su lugar ofrece «en fin» como traducción. Consideramos que en este se

caso se hace uso de la creación discursiva, puesto que es una traducción específica para este momento, ya que establece una equivalencia efímera y que resulta imprevisible en otro contexto. Además, estimamos que en esta ocasión, la creación discursiva se utiliza dentro de la estrategia de neutralización, puesto que la traducción escogida no aporta ningún tipo de carga étnica que se pueda relacionar con el *AAWL*.

En la escena en la que se inscribe la ficha 10, Issa y Molly le cogen el coche a Kelli en mitad de la noche porque tienen que volver antes de lo planeado a casa, para que Issa pueda hablar con Lawrence sobre su relación. Ya en la carretera, reciben una llamada de Kelli (desde el móvil de Tiffany), que les pregunta si se han llevado su coche. Como Tiffany quiere recuperar su teléfono, Kelli no puede decir mucho más, pero las avisa de que no se pasen de velocidad para que no las pare la policía, porque tiene comestibles de cannabis debajo del asiento.

Número de ficha: 10

Número y título de capítulo: 1x08

TCR: 26.33

Versión original

Molly: **Nigga!**

Versión doblada

Molly: ¡Lo que faltaba!

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: creación discursiva

Issa cuelga y Molly y ella se ríen mientras comentan que sospechaban que Kelli iba colocada todo el fin de semana. Bromeando, Issa le pregunta a Molly (quien va conduciendo) si quiere un comestible de cannabis, a lo que Molly le responde simplemente con un «*Nigga!*».

La palabra con la que contesta Molly es definitivamente una de las palabras que más utilizan los miembros de la comunidad afroamericana entre ellos. Tabú para el resto, se han apropiado de esta palabra supuestamente tan despectiva y la usan sin connotaciones negativas. En esta ocasión, Molly lo hace para demostrar tanto incredulidad como rechazo, como si le estuviera diciendo «¡Venga ya!». Es tan obvio que no debería tomar uno mientras conduce que no necesita decir más.

El traductor ha decidido decantarse por una creación discursiva para traducir el término en esta ocasión, y recurre a «¡Lo que faltaba!» como equivalente. Mientras que el sentido es correcto (expresar incredulidad al tiempo que se rechaza la propuesta), es una expresión general y nada específica, por lo que se pierde la connotación identitaria de la versión original.

6.2.3.1.1.6. Sustitución

En el capítulo tres, Issa y Molly están en una fiesta con más amigos. Issa se encuentra un poco fuera de lugar y finge estar cansada para irse antes de allí. Tiffany, una de las amigas de Molly e Issa, le recuerda a Issa que tiene que darle el dinero para el viaje que van a hacer por el cumple de Kelli, algo que a Issa no le parece sentar muy bien, ya que se va de allí sin mucha dilación. Molly la intercepta y se despide de ella con las palabras que reproducimos en la ficha 11.

Número de ficha: 11

Número y título de capítulo: 1x03

TCR: 10.21

Versión original

Molly: **Girl**, don't be disrespectful.

Versión doblada

Molly: Eh, no seas faltona con mi hermandad.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: sustitución

Una vez más aparece la palabra «*girl*» en el TO y, en esta ocasión, en el doblaje se produce una sustitución, al cambiar elementos lingüísticos por paralingüísticos. En lugar de traducir el término mediante un equivalente acuñado, por ejemplo, se sustituye por «eh», una interjección que actúa como llamada de advertencia, eliminando el término específico del *AAWL*. Así pues, consideramos que, en este caso, la estrategia seguida es la neutralización. Esta decisión no se puede justificar por cuestión de falta de tiempo, ya que se emite la interjección en ese instante, ni por cuestión de sincronización labial, pues la escena muestra a Molly desde un plano medio (se ve su cuerpo hasta la cintura) y de perfil, por lo que no debería haber problemas en ese sentido.

En el diálogo de la ficha 12, Molly habla con Rasheeda, la nueva compañera negra del trabajo, en su despacho. Le intenta dar consejos sobre cómo comportarse en un bufete compuesto mayoritariamente por personas blancas. Es una escena algo incómoda de ver porque, aunque entendemos que Molly solo quiere ayudar a Rasheeda a asimilarse a la empresa (tal y como hizo ella para poder llegar donde está), Molly cae prácticamente en la misma actitud racista de sus compañeros blancos. La misma Molly parece darse cuenta de que la charla que está teniendo no es muy justa y no sabe expresar bien lo que quiere decir sin que suene tremendamente racista, por lo que, después de titubear y dejar una frase a medias («*I just... you know, sometimes you can be a little...*») en la que hacía recaer la culpa en la persona de Rasheeda, decide cambiar el discurso.

Número de ficha: 12

Número y título de capítulo: 1x03

TCR: 18.37

Versión original

Molly: **Girl**, you know how these white people are.

Versión doblada

Molly: (Resopla) Ya conoces a los blancos.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: sustitución

Así, Molly apela a la sororidad entre mujeres negras y focaliza el problema en las personas blancas del bufete: «*Girl, you know how these white people are*». El uso de «*girl*» enfatiza esa relación de solidaridad, son iguales y tienen que enfrentarse a los mismos problemas. En el doblaje, este término se sustituye por un resoplido y solo se traslada el resto de la frase. En principio, valoramos la posibilidad de que la decisión se tomara por falta de tiempo para encajar la palabra, pero al emitirse en su lugar un resoplido, es bastante evidente que no fue ese el caso. Por lo tanto, creemos que debería haberse mantenido para mostrar un poco más claramente el cambio que se produce en el discurso de Molly en ese instante, puesto que, como reproduciremos a continuación, no muestra rasgos propios del *AAE* hasta ese momento (el cual contrasta de forma notoria con el de Rasheeda):

Molly: *Hey, Rasheeda. Hi.*

Rasheeda: *Hi!*

M: *Can you come in here for a second?*

R: *Ooh, girl, of course.* (Dirigiéndose a otro compañero) *Boy, you better not eat my soup.*

Compañero: *Okay.*

M: *Hey! You know, I just wanted to check in to see how you were acclimating.*

R: *Oh, girl, I'm good. Thanks!*

M: *Good 'cause, you know, I just wanna make sure that no one gets the wrong impression of you.*

R: *Um, why would they? Mark said I was doing great.*

M: *Yeah, and you are. I just... you know, sometimes you can be a little... Girl, you know how these white people are. If you wanna be successful here, you gotta know when to switch it up a little bit.*

El doblaje, por el contrario, sí que muestra un esfuerzo por transmitir los rasgos del discurso de Rasheeda, ya que en el primer caso («*girl, of course*») se dobla por «claro que sí, hermana», mientras que en el siguiente caso («*girl, I'm good*») se compensa ese término con «qué mona, me va bien», mostrando la afinidad que siente Rasheeda entre las dos por ser mujeres negras.

6.2.3.1.2. Estrategia de preservación y técnicas asociadas

6.2.3.1.2.1. Equivalente acuñado

Issa y Molly hablan por teléfono sobre el hecho de que Daniel se haya pasado por la oficina de Issa para visitarla. Después de un intercambio corto de frases, Molly pregunta a Issa si ya ha terminado de contarle todo. Issa le responde que no, utilizando el término «*girl*» para referirse a su amiga, tal y como reproducimos en la ficha 13. En este caso, la traducción para doblaje decide utilizar un equivalente acuñado, es decir, un término equivalente reconocido por el uso o el diccionario, dado que «tía» es una palabra usada por mujeres jóvenes para referirse a sus amigas, sin connotaciones negativas en este contexto, y probablemente el término equivalente más natural y frecuente en nuestro idioma.

Número de ficha: 13

Número y título de capítulo: 1x04

TCR: 7.35

Versión original

Issa: No, **girl**. That's how this shit always happens.

Versión doblada

Issa: No, tía. Es que siempre pasa lo mismo.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: preservación

Técnica de traducción: equivalente acuñado

En el caso recogido en la ficha 14, las cuatro amigas, Issa, Molly, Kelli y Tiffany, comentan el hecho de que Jared, el novio de Molly, le haya confesado que tuvo una relación gay en el pasado. Molly y Tiffany opinan que eso quiere decir que es gay, mientras que Issa y Kelli no creen que eso signifique que no le gusten las mujeres, puesto que hay más sexualidades en el espectro aparte de heterosexual y gay.

Número de ficha: 14

Número y título de capítulo: 1x06

TCR: 15.43

Versión original

Issa: That's homophobic **as fuck**, okay?

Versión doblada

Issa: Eso es homófobo de cojones, ¿vale?

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: preservación

Técnica de traducción: equivalente acuñado

Cuando Molly dice «*Because I want my man to be a man*», Issa salta para decirle que ese es un pensamiento muy homófobo (diálogo de la ficha 14). Para enfatizar su idea, utiliza el intensificador «*as fuck*», una partícula muy utilizada en la actualidad por gente de diferentes procedencias sociales, pero que tiene su origen en la comunidad afroamericana (Ogunyinka, s. f.; Thompson, 2021).

La traducción al español opta por un equivalente que está también muy extendido y que transmite la misma intensidad que el original, además de conservar la carga malsonante que tiene el original. Asimismo, este término («*as fuck*») aparece en el título de todos los episodios de la primera temporada, traduciéndose en todos estos casos de la misma manera que en este ejemplo.

6.2.3.1.2.2. Creación discursiva

En la misma escena en la que la protagonista le va a pedir ayuda a su amiga (ficha 4), Molly le pregunta a Issa cómo han encontrado los niños el vídeo de la noche que rapeó. Issa le comenta que Daniel se puso a hablar de que ella rapeaba muy bien y continúa con el diálogo de la ficha 15. En esta diatriba, Issa carga contra los niños y los llama, entre otras cosas, «*researching-ass kids*», utilizando la partícula *-ass* como intensificador. Ante la imposibilidad de traducir este rasgo de manera literal, el traductor opta por utilizar un término que, aunque no es equivalente, transmite una idea parecida.

Número de ficha: 15

Número y título de capítulo: 1x05

TCR: 4.26

Versión original

(...) and the kids must've googled me, the stupid, smart-as-fuck, researching-**ass** kids.

Versión doblada

(...) y ellos lo buscarían en Google, esos listillos son todos unos niños rata.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: preservación

Técnica de traducción: creación discursiva

«Niño rata» es un término que se originó aparentemente en un capítulo de Los Simpson, y se comenzó a utilizar en la década de los 2010 para referirse de forma despectiva a los adolescentes que se pasaban el día encerrados en su cuarto jugando a videojuegos (YouTubepedia, s. f.; Tarreo, 2014). En la versión original, Issa hace referencia a la habilidad de los niños de encontrar cosas por Internet, lo cual coincide más o menos con la idea de un niño que vive pegado al ordenador. Sin embargo, como no se puede considerar un equivalente acuñado debido a que su uso no está extendido, consideramos esta traducción una creación discursiva que tiene la intención de preservar hasta cierto punto el espíritu del original, pero que quizás resultaría imprevisible fuera de contexto.

En el capítulo dos, Molly e Issa están en un salón de uñas hablando de sus problemas con los hombres y, en un determinado momento, Molly comenta que no fue a la playa hasta que estuvo en la universidad. Issa se sorprende y le pregunta que cómo es que habiendo crecido en Los Ángeles no fue a la playa hasta tan tarde, a lo que Molly responde el diálogo reproducido en la ficha 16.

Número de ficha: 16

Número y título de capítulo: 1x02

TCR: 5.57

Versión original

Molly: Okay, Windsor Hills, I was a **hood rat**.

Versión doblada

Molly: Oye, niña pija, yo era del gueto.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: preservación

Técnica de traducción: creación discursiva

«*Hood rat*» es un término del *slang* usado por la comunidad afroamericana con varios significados: puede ser tanto una mujer poco atractiva y/o promiscua, o una persona (normalmente una mujer) joven que vive en un barrio negro y que puede que pertenezca a una pandilla (Green's Dictionary of Slang, s. f.-a). Al contraponerlo con «Windsor Hills», un barrio rico del condado de Los Ángeles, lleno de mansiones, entendemos que Molly utiliza el término según la segunda de las acepciones, es decir, que ella era una niña de un barrio negro marginal sin muchos recursos.

La traducción para doblaje traslada este término tan específico como «del gueto» y lo opone a «niña pija» (evitando una referencia a un barrio que quizás en España no se conozca lo suficiente). Creemos que a través de esta técnica de creación discursiva se conserva por completo la referencia al hecho de haber crecido en un barrio pobre afroamericano y tanto el sentido de la frase como la identidad del personaje se mantienen.

En el capítulo uno, Issa y Molly están en una discoteca e Issa intenta animar a su amiga diciéndole que le va a encontrar un ligue. Molly no parece muy convencida de poder encontrar a alguien, pero Issa no quiere oír su negatividad y pronuncia el diálogo de la ficha 17. En él concatena dos términos del *slang* del AAE: «*bougie*» y «*bitch*», pero en este caso nos centraremos en «*bougie*» al haber abordado el segundo con anterioridad.

Número de ficha: 17

Número y título de capítulo: 1x01

TCR: 16.32

Versión original

Listen, **bougie** bitch, half of these dudes are cute, okay?.

Versión doblada

Mira, zorra pija, la mitad están muy buenos, ¿vale?

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: preservación

Técnica de traducción: creación discursiva

Este vocablo tiene su origen en la palabra «*bourgeoisie*» (del francés: burguesía), sin embargo, se utiliza de forma peyorativa con el sentido de que alguien actúa como si fuera de una clase social más alta de la que es (WordSense Dictionary, s.f.). A pesar de que se identifica de manera errónea como *slang* de la generación Z, este término comenzó a hacerse popular entre los 90 y los 2000 en la cultura hip hop (Axis, 2021). Aunque el término «bougie» lleva décadas en uso, creemos que no existe aún equivalente en español que se use de manera recurrente.

El traductor ha optado por usar «pija», término que la RAE considera despectivo y que define como: «Que en su vestuario, modales, lenguaje, etc., manifiesta afectadamente gustos propios de una clase social adinerada» (Real Academia Española, s. f.-b, definición 1), una palabra cuyo significado ciertamente se asemeja de manera notable al del original. Hemos decidido considerarlo creación discursiva porque no encontramos ningún indicio en diccionarios de que se trate de un equivalente acuñado, y también porque creemos que quizás le falta algún matiz del original (como, por ejemplo, el hecho de que se refiere a

alguien que actúa como si fuera de una clase social a la que no pertenece, algo que no tiene por qué estar asociado al término «pija»). De cualquier forma, creemos que el doblaje transmite de manera acertada el sentido del original.

6.2.3.1.2.3. Compensación

Issa ha organizado un evento para recaudar fondos para la organización que trabaja y ha invitado a todas sus amigas, a sus novios y a Lawrence. Issa está hablando con sus amigos cuando llega Lawrence. Los amigos lo ven primero y comienzan a tirar piropos por lo guapo y elegante que viene, a lo que Issa se une con la frase de la ficha 18.

Número de ficha: 18

Número y título de capítulo: 1x07

TCR: 12.54

Versión original

Issa: Look at my **boo** all suited up and shit.

Versión doblada

Issa: Todo trajeado, mirad qué guapete.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: preservación

Técnica de traducción: compensación

«*Boo*» es una palabra proveniente del *slang* afroamericano que se utiliza como expresión de cariño informal para mencionar a alguien a quien amas, ya sea una pareja o un amigo cercano (Green's Dictionary of Slang, s. f.-b). En el doblaje, la frase se transforma en «Todo trajeado, mirad qué guapete», por lo que consideramos que se produce una compensación, es decir, introducir en otro lugar información que no se pudo reflejar en

el mismo sitio que en el TO, al añadirse la segunda parte, no presente en el original. La informalidad de la palabra «guapete», al tiempo que su evidente tono cariñoso, nos lleva a clasificar esta técnica como compensación, puesto que se transmite el mismo carácter afectuoso del diálogo original.

Durante el diálogo de la ficha 19, Issa llama a Molly por teléfono porque Daniel se acaba de pasar por su lugar de trabajo y quiere comentarlo con su amiga. Molly se queda pasmada por que haya ido a visitarla e Issa se muestra también sorprendida. Para expresar su asombro, le dice «*I didn't know what his ass was gonna do*». En este intercambio, «*his ass*» sustituye a «Daniel» de manera enfática y quizás con algo de irritación añadida.

Número de ficha: 19

Número y título de capítulo: 1x04

TCR: 7.21

Versión original

Issa: I didn't know what his **ass** was gonna do.

Versión doblada

Issa: Y yo no sabía a qué coño venía.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: preservación

Técnica de traducción: compensación

El doblaje traduce este rasgo léxico a través de una compensación, introduciendo el término «coño» de manera enfática y con enfado. Aunque en ocasiones se puede intentar traducir «*his ass*» como «su culo» para tratar de mantener el rasgo de forma más literal (si tomamos el ejemplo del apartado 3.3.2.2: «*I don't want to see your ass no more*», se

podría traducir por «No quiero ver más tu culo»), en esta ocasión la compensación parece una técnica más apropiada y natural de expresar el estado anímico de Issa al pronunciar esas palabras.

6.2.3.1.2.4. Transposición

Issa se despide de Molly y vuelve a su casa con la intención de entrar y hablar con Lawrence. Antes de bajarse del coche, se mira al espejo retrovisor y empieza a rapear para darse ánimos. Entre otras cosas, se anima diciéndose «*You the bossiest bitch*», tal y como mostramos en la ficha 20.

Número de ficha: 20

Número y título de capítulo: 1x02

TCR: 7.29

Versión original

Issa: You the bossiest **bitch**.

Versión doblada

Issa: Eres la puta ama.

Modalidad de discurso: rap

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: preservación

Técnica de traducción: transposición

En el doblaje, esta expresión se traduce mediante una transposición, puesto que se cambia la categoría gramatical de las palabras: «*bitch*» (sustantivo) pasa a ser un adjetivo intensificador («puta») y «*bossiest*» (adjetivo en grado superlativo) se convierte en sustantivo («ama»). De esta manera, la traducción conserva por completo el sentido. Es el único caso que hemos encontrado de transposición en nuestro corpus y, de hecho, es

un caso bastante especial, puesto que la expresión «la puta ama» está muy extendida en nuestro país y podría considerarse también un caso de equivalente acuñado.

6.2.3.2. Parámetros gramaticales

6.2.3.2.1. Estrategia de neutralización y técnicas asociadas

6.2.3.2.1.1. Generalización

Molly trata de encontrar quién puede haber grabado y filtrado a Internet el vídeo de Issa rapeando. Para ello, llama a Jared, quien estuvo ligando con ella ese día, porque se acuerda de que su hermano también actuó en la noche de micrófono abierto y puede que sepa quién estuvo grabando las actuaciones. La relación entre Molly y Jared está algo tensa porque Molly lo dejó sin muchas explicaciones, y la llamada es algo incómoda, pero empieza preguntándole si se acuerda de Issa para acabar comentando el lío en el que está metida, como reproducimos en la ficha 21.

Número de ficha: 21

Número y título de capítulo: 1x05

TCR: 8.18

Versión original

Molly: Ø You remember Issa?

Versión doblada

Molly: ¿Te acuerdas de Issa?

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: gramática

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: generalización

En una construcción gramatical típica del *AAE*, Molly elimina el verbo auxiliar al preguntárselo, tal y como podemos ver en la ficha. En el doblaje, la estructura gramatical se estandariza al traducirse por «¿Te acuerdas de Issa?», mediante la técnica de la generalización, es decir, se utilizan construcciones gramaticales de la lengua meta estándar. Esto es algo que ocurre en cada uno de los casos en los que la versión original refleja este rasgo gramatical, muy probablemente porque no es una construcción que se pueda calcar fácilmente en español, ya que este idioma no necesita de un verbo auxiliar para formular preguntas.

Quizá la única manera de transmitir el uso de un rasgo dialectal como este sería compensarlo de alguna manera con otro tipo de rasgos (léxico o fonológico), pero habría que evaluar cada caso individualmente y considerar las constricciones propias del doblaje, así como la escena en particular y los personajes en ella. En este caso, conociendo la tensión existente entre Molly y Jared, sumada al hecho de que es una conversación por teléfono, resultaría quizás inadecuada otra solución diferente a la que se llegó en el producto final.

En el ejemplo de la ficha 22, Issa y Lawrence están peleados y ella pasó la anterior noche en casa de Molly. El segundo día acaba e Issa aún está en la oficina cuando recibe un mensaje de Lawrence preguntándole si va a volver a casa. Issa se da cuenta de que no puede posponer más una conversación seria con su novio, por lo que decide imaginar delante del espejo del baño de la oficina cómo puede desarrollarse el intercambio cuando vuelva a verlo más tarde. Issa pronuncia sus frases ensayadas y se responde a sí misma imitando la voz de Lawrence con sus supuestas respuestas. En uno de esos “intercambios”, Issa le dice que ha puesto sus cosas en una caja y “Lawrence” le responde que se va a llevar todos sus DVD, a lo que Issa contesta el diálogo de la ficha 22: «*Don't nobody want your Steve Harvey boxset*».

Número de ficha: 22

Número y título de capítulo: 1x02

TCR: 22.50

Versión original

Issa: **Don't nobody** want your Steve Harvey boxset.

Versión doblada

Issa: Nadie quiere tu colección de Steve Harvey.

Modalidad de discurso: diálogo (fingido)

Parámetro de análisis: gramática

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: generalización

En esa frase se produce una inversión del auxiliar y el pronombre indefinido que actúa como sujeto, otro rasgo gramatical propio del *AAE*. De forma bastante parecida al ejemplo de la ficha 21, esta es una estructura gramatical que no se puede realmente calcar en el español, puesto que es un idioma que no necesita un auxiliar para realizar oraciones negativas. La doble negación es posible en español estándar (si, por ejemplo, el traductor decidiera trasladar la frase como «No quiero ninguno de tus DVD»), por lo que tampoco se comprendería como algo característico del lenguaje propio de los personajes. Tal vez la única manera de mantener presente el *AAE* sería a través de una compensación, en la que se añadiera algún término específico y con función vocativa, por ejemplo: «Nadie quiere tu colección de Steve Harvey, negro».

6.2.2.3.1.2. Modulación

En la escena de la ficha 23, Issa y Molly hablan por teléfono. Issa ha llamado a Molly y la pilla en la cocina cocinando. No parece ser algo habitual en ella, pero Molly le cuenta a Issa que está cocinando para alguien. Esta le pregunta que si es para un abogado que conoció a través de la app, pero Molly le contesta que si se acuerda de Jared. Issa se sorprende y le pregunta que qué pasó con los de la app, pero Molly le dice que no merecían la pena. Así que Issa le hace la pregunta de la ficha 23 como para confirmar que la ha entendido bien.

Número de ficha: 23

Número y título de capítulo: 1x06

TCR: 9.55

Versión original

Issa: So, you're with Jared now?

Versión doblada

Issa: Así que estás con Jared.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: gramática

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: modulación / generalización

Utiliza un rasgo gramatical característico del *AAE*, el cual es la inversión del verbo auxiliar en preguntas directas, algo que, como ya comentamos anteriormente, no es posible de reproducir en español. El traductor opta en este caso por una modulación, es decir, en este caso, se efectúa un cambio de enfoque, y transforma la pregunta en una afirmación que busca la confirmación de la otra persona, pero también se hace uso de la técnica de la generalización, ya que al transformarla en una frase afirmativa, se hace uso de una estructura gramatical estándar en español. Es una traducción correcta una vez más, pero no transmite de ninguna manera la especificidad del dialecto, por lo que consideramos que estamos ante una estrategia de neutralización.

En la ficha 24 presentamos una escena en la que las cuatro amigas (Issa, Molly, Kelli y Tiffany) están hablando mientras se toman una copa en una piscina. Kelli se acerca a Tiffany como si fuera a besarla de broma y Tiffany la aparta, estupefacta por el comportamiento de su amiga. Kelli se ríe y le replica el diálogo reproducido en la ficha 24.

Número de ficha: 24

Número y título de capítulo: 1x08

TCR: 19.15

Versión original

Kelli: Why Ø you looking at me like you Ø Stacey Dash and I just told you you Ø black?

Versión doblada

Kelli: Me has mirado como si acabaras de enterarte de que soy negra.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: gramática

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: modulación / generalización

Kelli le hace una pregunta llena de rasgos gramaticales propios del *AAE*, donde los verbos auxiliares están ausentes en tres ocasiones. En el doblaje, esta frase interrogativa se convierte en una oración afirmativa, haciendo uso de las técnicas de modulación y generalización, tal y como ocurre en el caso de la ficha 23. La estrategia seguida es la de neutralización una vez más, ya que se eliminan todos los rasgos característicos de la variación lingüística.

Además, y añadiendo a la neutralización generalizada de las características lingüísticas del *AAE* en esta línea de diálogo, se puede señalar que la referencia específica de la comunidad afroamericana presente también se elimina, cambiando ligeramente el sentido de la frase inicial. Stacey Dash es una actriz afroamericana que ha protagonizado diversas polémicas. A principios de 2016, justo el año en que se estrenó *Insecure*, afirmó

públicamente que la comunidad negra debería dejar de celebrar el *Black History Month*⁴ y la cultura negra en general y que para conseguir la igualdad entre personas de diferentes etnias deberían dejar de existir canales de televisión y premios específicos de dicha cultura (Hill, 2016). El comentario de Kelli hace referencia posiblemente a la lectura que hizo la comunidad afroamericana en general sobre la figura de Dash: a pesar de ser una mujer negra, Dash no parece considerarse parte de la cultura afroamericana, por lo que, si alguien le dijera que es una mujer negra, se quedaría asombrada.

En la traducción, la referencia a la actriz se elimina, por lo que si Kelli le dijera a Tiffany «Me has mirado como si acabaras de enterarte de que **eres** negra» en lugar de la versión utilizada («**soy** negra»), la frase quedaría poco clara. Al cambiar el foco hacia sí misma, el intercambio suena más natural y quizás también refuerza la diferencia física entre las dos mujeres, ya que Tiffany es una mujer negra de piel clara, lo cual puede generar dudas sobre su ascendencia, mientras que la de Kelli es más oscura y, por ello, no deberían existir dudas sobre su etnia.

6.2.3.2.1.3. Creación discursiva

Issa y Molly van a un restaurante para celebrar el cumpleaños de Issa, pero acaban hablando de los problemas de amor de Molly. Issa intenta bromear con el tema de que a su amiga no le duren los novios y le dice: «*I think your pussy's broken*» (en el doblaje: «Me parece que te han roto el chichi»). A partir de ahí, Issa no para de repetir que es algo que ha leído por ahí, que le pasa a más gente, hasta que Molly le dice riendo que pare, que las van a echar del restaurante.

Número de ficha: 25

Número y título de capítulo: 1x01

TCR: 7.32

Versión original

⁴ El *Black History Month* se celebra en febrero en EE. UU. todos los años desde los años veinte del siglo XX, aunque en sus inicios se denominaba *Negro History Week* y duraba una semana. Actualmente, durante este mes se celebra la cultura afroamericana, compartiendo hechos históricos y recordando figuras negras importantes (Scott, 2011).

Molly: Her broke pussy talking.

Versión doblada

Molly: A ver el menú.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: gramática

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: creación discursiva

En ese momento, llega la camarera para preguntarles si ya saben lo que van a pedir. Issa le dice que si les puede dar unos minutos más porque en todo el tiempo que llevan no han mirado aún la carta. La camarera se va sacudiendo la cabeza y ellas se dan cuenta, por lo que bromean con que no va a atenderlas hasta pasado un rato:

Issa: *She not gonna come back for hours.*

Molly: *Her broke pussy talking. Where's the broken pussy? Choose number four.*

El diálogo de Molly, representado en la ficha 25, en español se transforma en: «A ver el menú. ¿Tiene chichi roto? Fijo que es el cuatro». En este caso, el contenido de la frase original se pierde por completo, por lo que es complicado detectar una técnica de traducción en relación con la gramática presente del original. Debido a la imposibilidad de comparar ambas frases por su contenido completamente diferente, hemos considerado que la técnica de traducción utilizada es la creación discursiva, ya que se establece una equivalencia efímera.

En la escena de la ficha 26, Issa se encuentra delante del espejo rapeando sobre sus sentimientos hacia Lawrence, su novio. En este rap improvisado, Issa se increpa a sí misma que no parece tomar decisiones y que está viviendo casi permanentemente en un limbo por no enfrentarse a sus sentimientos.

Número de ficha: 26

Número y título de capítulo: 1x02

TCR: 0.23

Versión original

Issa: Ø You gonna claim your throne or not?

Versión doblada

Issa: Le dirás qué pasa ¿o no?

Modalidad de discurso: rap

Parámetro de análisis: gramática

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: creación discursiva

En uno de los versos, representado en la ficha 26, Issa se pregunta si reclamará su trono o no. Por esto entendemos que se refiere a que si reclamará su sitio dentro de la relación con su novio y le comunicará a Lawrence cómo se siente. La temática del «trono» continúa en el siguiente verso («*Is you Khaleesi or that other bitch...?*»), haciendo una alusión a un personaje de la serie *Juego de Tronos* (referencia que se mantiene en este segundo verso en el doblaje al traducirlo por «¿Eres la Khaleesi o esa otra zorra...?»). Sin embargo, en español, las palabras del primer verso cambian totalmente. De la misma manera que en el ejemplo de la ficha 25, consideramos que en este caso se emplea la técnica de la creación discursiva, ya que el contenido se ha modificado en su totalidad, y hace imposible su comparación. Asimismo, consideramos que se ha hecho uso de la estrategia de neutralización porque el rasgo gramatical no se ha conservado ni compensado de ninguna manera.

6.2.3.2.1.4. Omisión

En el diálogo de la ficha 27, Issa presenta el programa de apoyo a los chicos que ha organizado la empresa para la que trabaja. El nombre de la organización «We Got Y'all»

contiene un rasgo característico (aunque no exclusivo) del *AAE* (la contracción «y'all»). Lo hemos contabilizado para nuestro trabajo porque consideramos que la elección no fue casual, teniendo en cuenta que la organización se dedica a trabajar con niños de grupos sociales marginales (afroamericanos, latinos, etc.) y suponemos que el nombre elegido quiere acercarse a dichos grupos y que quizás se sientan más atraídos por él.

Número de ficha: 27

Número y título de capítulo: 1x01

TCR: 1.48

Versión original

Issa: Does anybody actually have any questions about We Got **Y'all**?

Versión doblada

Issa: ¿Alguien tiene alguna pregunta sobre el programa?

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: gramática

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: omisión

En el doblaje se ha traducido este nombre por «Contad con nosotros», pero, en este caso, se ha decidido eliminar el nombre, tal y como lo refleja la ficha 27, y sustituirlo por «el programa», sin hacer mención a su nombre. Es muy posible que se debiera a la imposibilidad de encajar el nombre completo en el tiempo disponible para ello.

Durante el capítulo dos, Issa y su compañera de trabajo Frieda repasan unos cuestionarios que repartieron entre los niños en los que preguntaban qué actividades les gustaría realizar con la organización para la que trabajan ellas, tal y como reflejamos en la ficha 28.

Número de ficha: 28

Número y título de capítulo: 1x02

TCR: 19.45

Versión original

Issa: “What is something you’d like We Got **Y’all** to do next year?”

Versión doblada

Issa: “¿Qué te gustaría que hiciéramos el año que viene?”

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: gramática

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: omisión

Tal y como ocurría en el caso de la ficha 27, se ha decidido eliminar en esta ocasión también el nombre y sustituirlo por referirse a él a través de «hiciéramos», sin hacer mención a la organización. De nuevo, sospechamos que resultó imposible encajar el nombre al completo en el tiempo del que se disponía.

6.2.3.2.2. Estrategia de preservación y técnicas asociadas

6.2.3.2.2.1. Compensación

En este ejemplo, reproducido en la ficha 29, Molly habla con Issa por teléfono en la misma escena de la ficha 1. En esta parte del diálogo, Molly comenta que está lista para probar a salir con los chicos de la aplicación de citas exclusiva en la que por fin ha sido admitida y que seguro que encuentra a personas interesantes.

Número de ficha: 29

Número y título de capítulo: 1x03

TCR: 20.30

Versión original

Molly: And they Ø fine as fuck.

Versión doblada

Molly: Partidazos que te cagas

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: gramática

Estrategia de traducción: preservación

Técnica de traducción: compensación

Una de las razones con las que se intenta justificar ante Issa por dejar de lado a Jared es que los hombres de esta aplicación son mejores que los que encuentra mediante otras. En esta frase, omite el auxiliar «are», tal y como hemos señalado en la ficha 29. El doblaje transforma esta frase en «partidazos que te cagas», compensando el rasgo gramatical a través de un término («partidazos») más coloquial y que creemos que transmite de forma eficaz el tono que Molly usa en este diálogo.

En el capítulo cuatro, Rasheeda, la nueva compañera negra de trabajo de Molly, ha hecho caso omiso de los consejos de Molly y continúa comportándose de la misma forma escandalosa que al principio. Molly pasa al lado de una sala y oye cómo Rasheeda está contando de forma bastante chillona a otros compañeros los detalles sobre un caso, parte de lo cual recogemos en la ficha 30.

Número de ficha: 30

Número y título de capítulo: 1x04

TCR: 4.54

Versión original

Rasheeda: They **ain't** ready.

Versión doblada

Rasheeda: No tienen ni guarra.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: gramática

Estrategia de traducción: preservación

Técnica de traducción: compensación

La forma gramatical «*ain't*» es muy común en el *AAE* y Rasheeda la utiliza en su discurso en varias ocasiones. En una de ellas, la mujer dice «*They ain't ready*», y por el contexto entendemos que se está refiriéndose a sí misma (*They are not ready for me*). El doblaje opta por compensar la forma gramatical del *AAE* a través del léxico, utilizando «No tienen ni guarra», una forma más coloquial de decir «No tienen ni idea (de lo que se les viene encima)».

La finalidad de la escena es mostrar lo discordante que resulta la forma de hablar de Rasheeda en el lugar de trabajo de Molly, mayoritariamente blanco, por lo que creemos que, aunque no se pueda vincular la expresión española a la comunidad afroamericana, sí que produce el mismo efecto de disonancia entre Rasheeda y el resto, y que en este caso ha habido un esfuerzo por trasladar al español la especificidad del dialecto a través de la técnica de la compensación, es decir, introduciendo en otro lugar información presente en el TO.

6.2.3.3. Casos especiales

6.2.3.3.1. *Parámetros fonológicos*

Una de las características más originales de la serie es que Issa tiene conversaciones consigo misma a través de raps. Normalmente frente a un espejo, Issa se imagina cómo pueden ir futuros encuentros con otra gente (cuando se ve en una situación difícil y necesita planearla con antelación) o simplemente como forma de desahogarse (lo compara con escribir un diario).

Número de ficha: 31

Número y título de capítulo: 1x01

TCR: 3.34

Versión original

Issa: Couldn't find another bitch

to make your toes tingle.

Versión doblada

Issa: No has **cazao** a otra zorra

que te ponga de las patas.

Modalidad de discurso: rap

Parámetro de análisis: fonológico

Estrategia de traducción: preservación

Técnica de traducción: compensación

En el caso de la ficha 31, Issa está algo frustrada porque es su cumpleaños y no tiene una fiesta planeada. Cuando recibe la felicitación de un antiguo amigo del que estaba algo colgada, siente curiosidad por saber si tiene pareja. Su estado de Facebook pone «soltero», por lo que se emociona y se pone a rapear en el baño lo siguiente:

*Oh, look, nigga,
guess you're still single.
Couldn't find another bitch
to make your toes tingle.*

La versión original de los versos destacados en la ficha muestra dos rasgos fonológicos, en concreto, los siguientes: reducción del grupo de consonantes final (*find* se pronuncia como *fin'*) y eliminación de la vocalización de la r después de una vocal (*another* se pronuncia *anotha*).

A pesar de que los rasgos fonológicos propios del *AAE* están muy presentes a lo largo de todo el corpus, este caso destaca porque es una de las pocas veces en la que se refleja de alguna manera en el doblaje. Inicialmente, pensamos que quizás los momentos de rap podrían ser ideales para relajar un poco las convenciones de doblaje en cuanto a la pronunciación, sin embargo, hemos comprobado que no ha sido así, puesto que la única ocasión en la que se produce una variación con respecto al español estándar durante un rap es precisamente en el ejemplo de esta tabla.

El doblaje relaja la pronunciación de «cazado», omitiendo la «d» y transformándose en «cazaa», a la vez que se une casi en una sola palabra a la preposición «a» a la que precede. Esta es una vocalización muy poco común en los doblajes españoles, puesto que se tiende a la corrección absoluta. Consideramos que se ha producido una compensación en este caso, no solo por los rasgos fonológicos ya comentados, sino también por la equivalencia de significados propuesta entre «*find*» y «cazar», y que se ha tratado de transmitir de alguna manera las peculiaridades presentes en la versión original.

En la misma escena de la ficha 6, Molly habla con su cita en un bar sobre los microrracismos que sufre en su trabajo, en concreto, sobre tener que encargarse de hablar con la única otra compañera negra del bufete. Cuando su acompañante le pregunta si realmente la otra chica actuaba de forma exagerada, Molly le contesta el texto recogido en la ficha 32.

Número de ficha: 32

Número y título de capítulo: 1x04

TCR: 13.44

Versión original

Molly: I mean, she was, but I'm not the Black translator here to tell the colored folks what "massa" think they done wrong.

Versión doblada

Molly: Claro que sí, pero *no estoy para traducir a los blancos y decir a los negros cuándo se enfadan los amos.* (Acento cubano)

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: fonológico

Estrategia de traducción: preservación

Técnica de traducción: variación

La frase original presenta diferentes rasgos fonológicos que hemos resaltado en la tabla, pero destaca especialmente el uso de «*massa*». Este término es la representación escrita de la supuesta pronunciación de la palabra «*master*» por parte de los esclavos afroamericanos en el pasado. El diccionario Merriam-Webster la registra como una palabra ofensiva, sobre todo si la usan personas blancas, la cual se utiliza para imitar los estereotipos del *AAE* o para hacer referencia al esclavismo (Merriam-Webster, s. f.-d).

Para transmitir el contexto histórico y racial que otorga el término *massa* en la conversación, la versión española ha optado por doblar gran parte de la frase en acento cubano, una referencia clarísima a los doblajes que se realizaban en el pasado cuando aparecían personajes negros al servicio de blancos y hablaban *AAE* (el más representativo sería el caso de Mammy en *Lo que el viento se llevó*).

Así, a través de la técnica de variación, con la cual se cambian elementos lingüísticos o paralingüísticos que afectan a aspectos de la variación lingüística, el doblaje consigue retrotraernos al pasado y referenciar el esclavismo al que estuvo sometida la comunidad

afroamericana. Este acento, unido a la palabra «amo» y al hecho de que sea una mujer negra quien lo pronuncie crea una imagen clara de la situación racista que ha vivido Molly. Además, en cierta manera, y al estar presente el acento únicamente en esta ocasión, puede entenderse también como una crítica a esta manera de trabajar del pasado en la profesión, ahora políticamente incorrecta.

6.2.3.3.2. Hipercharacterización

Minutella (2021) hace uso de una tercera estrategia general de traducción a la que llama *hypercharacterisation*, la cual presenta como una estrategia en la que se enfatiza de forma exagerada la identidad lingüística de un personaje mediante rasgos fonéticos, léxicos o sintácticos añadidos no presentes (o significativamente menos abundantes) en el TO. Su estudio detecta que esta estrategia normalmente se utiliza cuando existen variedades no nativas de inglés o inglés con acento extranjero, normalmente con una función cómica y para reforzar estereotipos presentes visualmente.

Mientras analizábamos los rasgos característicos del *AAE* presentes en el TO, detectamos que quizá la estrategia de hipercharacterización estuviera presente también en determinados momentos en el doblaje de *Insecure*. Nuestro objetivo principal es analizar cómo se traslada el *AAE* al español, por lo que examinar la totalidad del TO en busca de posibles casos de hipercharacterización no entra dentro de nuestro propósito. Sin embargo, creemos que es importante llamar la atención sobre dos casos que hemos localizado por encontrarse cercanos a fragmentos analizados y que presentamos a continuación en las siguientes fichas.

Los dos casos pertenecen a la misma escena, una en la que Molly está cabreada con Issa por haber rapeado sobre su vida sentimental delante de todo el mundo en la noche de micrófono abierto.

Número de ficha: 33

Número y título de capítulo: 1x01

TCR: 22.23

Versión original

Molly: 'Cause it's bad enough that I got to deal with real triflin' niggas and real untraditional niggas on a daily basis. Now I got to worry about dealing with a triflin' best friend? You made a joke of my heartbreak up there.

Versión doblada

Molly: Porque ya es bastante tener que lidiar con negros vagos y, la verdad es que poco convencionales cada día, como para tener que sumar a una amiga pirada. Te has reído de mi **puta** ruptura ahí arriba.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: –

Estrategia de traducción: hipercaracterización

Técnica de traducción: –

En este primer caso reflejado en la ficha 33, la diatriba de Molly contra Issa acaba con una frase bastante contenida: «*You made a joke of my heartbreak up there*». El tono de Molly en ese instante es de decepción por la traición de su amiga, sin embargo, en el doblaje se decide quizás enfatizar más el enfado de Molly y se añade el adjetivo «puta», no presente en el original. Al principio consideramos que pudiera tratarse de un intento de compensación, pero finalmente creemos que podemos estar ante un caso de hipercaracterización, ya que el fragmento anterior conserva bastantes características léxicas («negros», «vagos», «pirada»). Además, el cambio de tono en la voz de la actriz entre una frase y otra nos hace valorar que no debería existir correlación entre el tono de una y otra.

En el segundo caso, reproducido en la ficha 34, la discusión sigue entre las dos mujeres. Molly sigue quejándose de lo que Issa le ha hecho, pero esta apenas le hace caso porque está pendiente del móvil y los mensajes que le llegan de Daniel. El móvil de Issa no para de sonar debido a las notificaciones y ella contesta sin prestar atención a su amiga. Cuando Molly se da cuenta de que Issa no la está escuchando, la increpa con el diálogo

de la ficha anterior, con léxico propio del *AAE*, el cual se traslada de manera adecuada al español («*bitch*» por «cacho zorra» y «*motherfucking*» por «puto»). Las siguientes intervenciones de Issa y Molly no contienen rasgos del *AAE*, sin embargo, el doblaje añade «tía» a la frase de Issa (como si el TO contuviese la palabra «*girl*») y la respuesta de Molly cambia por completo el tono del original («*You're lying*» se transforma en «Y una polla» en lugar de optar por una contestación más neutra y cercana al original como podría ser «Mentirosa»).

Número de ficha: 34

Número y título de capítulo: 1x01

TCR: 23.07

Versión original

Molly: Bitch, I know you did not just respond to that motherfucking text message.

Issa: I didn't.

Molly: You're lying.

Versión doblada

Molly: Cacho zorra, dime que no acabas de responder al puto mensaje ese.

Issa: Qué va, tía.

Molly: **Y una polla.**

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: –

Estrategia de traducción: hipercharacterización

Técnica de traducción: –

Estos dos ejemplos podrían indicar que la hipercaracterización sería otra forma de tratar de conservar las peculiaridades del *AAE* en el doblaje en español, pero para ello habría que tomar como corpus los capítulos traducidos y trabajar en sentido contrario, ya que se trata de localizar casos no presentes en el TO.

6.2.3.3.3. El AAE como protagonista

Insecure es una serie muy consciente de lo que quiere transmitir, por lo que no es de extrañar que en ella el *AAE* tome protagonismo en diversas escenas. Para ejemplificar cómo trabajan los guionistas con él y cómo se traslada este hecho en la versión doblada para España, presentamos a continuación dos escenas de dos capítulos diferentes en las que se hace referencia al dialecto, ya sea de manera más o menos directa.

6.2.3.3.3.1. Referencia directa

En primer lugar, y abriendo la serie, presenciamos una escena en la que Issa se dirige a un grupo de alumnos y les explica en qué consiste el programa de orientación en el que trabaja (ver ficha 35). Su forma de hablar es totalmente estándar, no muestra signos del *AAE*, excepto por la construcción gramatical «y'all». Sin embargo, y tras haber presentado el nombre de la organización anteriormente en su discurso (*We Got Y'all*), consideramos que, en estos dos casos, simplemente está haciendo una referencia a dicho título, para intentar acercarse un poco más a los niños con los que habla.

Número de ficha: 35

Número y título de capítulo: 1x01

TCR: 0.36

Versión original

Issa: As youth liaison, I can assure you that whatever it is you need to succeed, we got **y'all**. So do **y'all** have any questions? Don't be shy, guys. Fire away.

Niña 1: Why **Ø** you talk like a white girl?

Issa: Ha. You caught me. I'm rocking blackface.

Versión doblada

Issa: Como orientadora, os aseguro que aquello que necesitáis para triunfar os lo daremos. Bueno, ¿tenéis alguna pregunta? No seáis tímidos, vamos. Disparad.

Niña 1: ¿Por qué hablas como una blanca?

Issa: Ah, me has pillado, llevo betún en la cara.

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: gramática

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: generalización

En cuanto inquiere a los alumnos si tienen alguna pregunta que quieran hacerle, la primera estudiante (una niña negra) en hablar le lanza una pregunta en forma de pulla: «*Why you talk like a white girl?*», tal y como hemos reproducido en la ficha 35. Los demás niños ríen e Issa descarta la pregunta con un chiste del que nadie se ríe, por lo que se hace un silencio incómodo en el aula.

El capítulo piloto de una serie tiene que presentar de manera clara a sus personajes y dar una idea de en torno a qué temáticas se abordarán en el resto. Así, creemos que la elección de esta escena como apertura no es casual, ya que en ella comenzamos a intuir que el *AAE* va a tener una presencia importante en el desarrollo de la serie. En la versión original, la escena se entiende perfectamente y lanza un mensaje claro sobre sus propósitos: la vida de la comunidad afroamericana y lo que conlleva ser una persona negra en Estados Unidos a todos los niveles.

Sin embargo, en el doblaje la escena pierde gran parte de la potencia que tiene, puesto que en español no se realiza ningún cambio de registro entre el discurso de Issa y el de la niña, por lo que es difícil comprender por qué le increpa la alumna a Issa por su forma de hablar. La escena continúa y todos los niños que intervienen en ella hablan utilizando el *AAE* de forma marcada, lo que contrasta claramente con el inglés estándar al que continúa

ciñéndose la protagonista. Toda esta variedad de lenguajes se pierde en el doblaje español y da lugar a una escena mucho más plana y falta de detalles.

6.2.3.3.2. Referencia indirecta

En segundo lugar, en el capítulo tres, Issa y su compañera Frieda han organizado una excursión a la playa para recoger basura con los niños del colegio para que salgan del barrio y, a la vez, sensibilizarlos sobre la limpieza del medio natural. Al principio, nadie de la organización (excepto Issa y Frieda) cree que sea una buena idea, y los niños están bastante revolucionados en la guagua de camino a la playa, pues el trayecto es algo largo y están aburridos. Issa intenta que se calmen (incluso hace un comentario sobre el hecho de que están en compañía mixta, ya que muchos de los profesores y colaboradores de la organización son blancos, a diferencia de los niños).

Por supuesto, las palabras de Issa caen en saco roto y Dayniece, una niña especialmente descarada, le contesta de malas maneras, lo que provoca que más niños se unan a ella, tal y como reproducimos en la ficha 36.

Número de ficha: 36

Número y título de capítulo: 1x03

TCR: 14.45

Versión original

Dayniece: **Beach** better have my money!

Issa: Dayniece, that's a strike.

Niña 1: **Beach**, don't kill my vibe!

Niño 1: What's my favorite word? **Beach!**

Versión doblada

Dayniece: ¡Pues yo mecachis en la mar!

Issa: Dayniece, sabes que eso es un parte.

Niña 1: ¡Y yo me cago en tus muelas!

Niño 1: ¿Al final qué vamos a hacer? ¡Cagar!

Modalidad de discurso: diálogo

Parámetro de análisis: léxico

Estrategia de traducción: preservación

Técnica de traducción: creación discursiva

Los niños juegan con la similitud fonética entre las palabras «*beach*» y «*bitch*», a la vez que hacen referencias a tres canciones de artistas negros: *Bitch better have my money* es una canción de Rihanna de 2015, *Bitch, don't kill my vibe* es un tema del rapero Kendrick Lamar, publicada en 2013, y la frase «*What's my favorite Word? Bitch!*» pertenece a la canción *Blow The Whistle* del artista Too \$hort, lanzada en 2006.

Las tres canciones, junto con la casi homofonía de las palabras, son lo suficientemente conocidas entre la comunidad afroamericana como para que el sentido que le quieren dar los niños quede muy claro. En el doblaje, debido a la imposibilidad de conservar el juego de palabras con las canciones (y, posiblemente, por temor a que la audiencia española no reconozca todos los temas referenciados), se ha optado por traducirlo de manera diferente. La primera frase se convierte en «¡Pues yo mecachis en la mar!», y es la única que hace una vaga alusión a la original al mencionar el mar (que puede corresponderse con «*beach*») y también la única que conserva el eufemismo presente en el original, al utilizar la palabra «mecachis» en lugar de «me cago». Las intervenciones de los otros dos niños ya no tienen ningún tipo de veto y pronuncian el verbo «cagar» sin ningún tipo de tapujos, claramente siguiendo el camino abierto por el doblaje de Dayniece, jugando con la palabra tabú en diferentes frases, tal y como ocurre en el TO, aunque perdiendo toda referencia a los artistas afroamericanos y al término propio del *AAE*.

Esta escena está ligeramente relacionada con otra que ocurre en el mismo capítulo algo después. El día en la playa resulta ser todo un éxito y los niños, contentos, abrazan y agradecen a Issa la idea de llevarlos hasta allí. El cambio no se produce solo en ellos, sino que los compañeros de trabajo de la protagonista también parecen apreciar el plan. En un

intento por congraciarse con Issa, Sarah, una compañera de *We Got Y'All* (su etnia no se concreta, pero es evidente que no es blanca y que procede del sur de Asia –la actriz que la interpreta, Sujata Day, tiene ascendencia india), se acerca a la protagonista y le dice que fue una excelente idea y que a los niños les ha encantado, tal y como reproducimos en la ficha 37.

Número de ficha: 37

Número y título de capítulo: 1x03

TCR: 19.35

Versión original

Sarah: This was such a good idea. The kids loved it. They Ø always **tryna** doubt us.

Issa: **Beach**, you **ain't** my friend just 'cause you Ø brown.

Versión doblada

Sarah: Ha sido una gran idea, los niños están encantados. Y luego dudan de nosotros.

Issa: Yo no soy tu amiga porque ahora estés morena.

Modalidad de discurso: diálogo / rap

Parámetro de análisis: gramatical / fonológico / léxico

Estrategia de traducción: neutralización

Técnica de traducción: generalización / omisión

Sarah, en lugar de admitir que ella tampoco confiaba en que la excursión fuera a ir bien, trata de acercarse a Issa y le habla como si la idea hubiera partido de ellas dos. Además, lo hace empleando rasgos del *AAE* en esa última frase, dejando claro que se incluye en un grupo imaginario de personas no blancas en el que solo están ellas dos. Issa se queda de piedra y la escena cambia bruscamente a una en la que Issa está rapeando delante de un espejo, contestando imaginariamente a Sarah.

Por un lado, la traducción de la intervención de Sarah no conserva ningún rasgo del *AAE*, y lo único que nos puede dar una pista de a qué se refiere es la parte en la que dice «Y luego dudan de nosotros». Al decir «nosotros» en lugar de «nosotras» se deja entrever que no se refiere a ellas dos en concreto, sino a un grupo más amplio, pero es un detalle que, en nuestra opinión, puede pasar desapercibido en ese instante.

En el TO, no queda lugar a dudas de lo que está ocurriendo en cuanto Sarah hace uso del *AAE*, pero queda aún más confirmado cuando oímos el primer verso del rap que improvisa Issa en su cabeza. Su primer verso nos devuelve el «*beach*» de los niños, algo que no se preserva en el doblaje y simplemente se omite. Aunque no tendría ningún sentido conservarlo en español tal y como se tradujo anteriormente, se podría haber preservado simplemente con un «zorra» o «guarra», pero quizás por falta de tiempo no se pudo.

La traducción de «*just 'cause you brown*» resulta algo confusa en el doblaje. Mientras que en el TO se habla directamente de la etnia asiática de Sarah y se deja claro que no pertenecen al mismo grupo («*brown*» contrapuesto a «*black*»), en español se opta por decir «porque ahora estés morena», insinuando que ha cogido algo de sol por haber estado ese día en la playa. Se elimina así por completo esa diferenciación de etnias presente en la versión original, lo que, unido a la inexistencia de rasgos característicos del *AAE* tanto en la intervención de Sarah como en la de Issa, parece cambiar bastante el tono de la escena.

La reacción de Issa puede resultar algo exagerada en el doblaje ya que Sarah simplemente quiere marcarse un tanto sin hacer nada, algo que puede ser común en determinados entornos de trabajo, mientras que en la versión original queda patente lo ofensivo que resulta todo el intercambio. El uso del *AAE* por una persona no negra sin vínculos cercanos a la comunidad se considera apropiación cultural y muy irrespetuoso, por ello no resulta chocante que Issa salte inmediatamente en su contra.

La escena, por lo tanto, queda bastante diluida una vez más en su versión en español, sin referencias a las diferencias lingüísticas entre personajes y las consecuencias que estas tienen en su día a día.

7. Discusión

El contexto social en EE. UU. de la segunda década de los dos mil, en la que vio la luz *Insecure* (2016–2021), estuvo muy marcado por la violencia policial que sufrió el sector afroamericano de la población, el cual salió a las calles a protestar por el racismo institucional presente en el país. La confluencia de este sentimiento generalizado junto con la novedosa oportunidad de transmitir y compartir las vivencias personales a través de Internet, tecnología al alcance ya de la mayor parte de la población estadounidense, posibilitó un cambio en la industria audiovisual que fue imposible en décadas anteriores, ya que los propios espectadores o cineastas en potencia se convirtieron en creadores de contenido. *Insecure* es un ejemplo claro de cómo el concepto de mecenazgo ha ido evolucionando en las últimas décadas. Mientras que personas como Issa Rae pueden actuar como su propio mecenas, esto es, creando contenido y vertiéndolo al mundo sin pasar por mediadores (tal y como hizo ella en 2011 al crear la serie web *The Misadventures of Awkward Black Girl* [2011–2013]), el mecenazgo clásico sigue existiendo, ya que HBO decidió apostar por Rae y contactó con ella para producir lo que finalmente sería *Insecure*, indudablemente impulsando su carrera.

El papel que ocupa *Insecure* en el polisistema audiovisual estadounidense es específico de dicho país, puesto que los aspectos socioculturales existentes no se reproducen en otros países receptores de la serie, como puede ser España. Si bien ya en los años setenta en EE. UU. se emitían series, normalmente comedias, con un reparto mayoritariamente afroamericano, estas solían estar protagonizadas por una familia, como *The Bill Cosby Show* (1969–1971) o *Los Jefferson* (1975–1985), tendencia que continuó en los años ochenta y noventa con productos de gran éxito como *La hora de Bill Cosby* (1984–1992), *Cosas de casa* (1989–1998) y *El príncipe de Bel-Air* (1990–1996). Sin embargo, este modelo de series no se extendió en el nuevo milenio, y en los primeros años de la década de los dos mil la presencia de la población afroamericana en pantalla quedó relegada a series centradas en el mundo de la droga, como *The Wire* (2002–2008), a papeles de poco peso en las tramas, o a series que no alcanzaron amplio éxito más allá de la comunidad afroamericana, como *Girlfriends* (2000–2008).

A pesar de que *Insecure* no puede considerarse como la primera serie centrada en la vida de mujeres jóvenes afroamericanas, sí que fue un hito que trajo de vuelta este tipo de comedias al panorama televisivo, ya que poco después de que se consolidase como un

referente dentro de la cadena HBO, otros canales apostaron por crear series como *Twenties* (2020–2021), *Run the World* (2021–2023) o *Harlem* (2021–presente), con un formato muy similar al de la creación de Issa Rae. *Insecure*, además, ha conseguido ser una de las series que más reconocimiento a nivel general ha alcanzado, logrando 14 nominaciones a los Emmy, los premios de la televisión más importantes de EE. UU. Según indica la web IMDb (<https://www.imdb.com/>), la serie ha acumulado a lo largo de los años 143 nominaciones en total a diversos galardones, obteniendo 45 de ellos, lo cual, sin duda, la coloca prácticamente al mismo nivel que *Atlanta* (2016–2022), serie con protagonistas afroamericanos (masculinos, en su mayoría) estrenada el mismo año y que también ha cosechado numerosos éxitos, recibiendo un total de 149 nominaciones a diferentes premios, de los cuales consiguió 64.

Mientras que el porcentaje de población negra que vive en EE. UU. ascendía a un 13,6 % en 2022 (U.S. Department of Health and Human Services, 2024), en España la situación es muy diferente. Según datos de 2018, en España solo un 2,4 % de la población tiene origen africano (Ley, 2018), pero no podemos saber el número concreto de personas negras presentes en el país, puesto que, al registrarse únicamente en el censo su país de procedencia, no existen datos sobre su etnia, por lo que no es posible comparar estos datos (Ministerio de Inclusión, Seguridad Social y Migraciones, 2024). Por exponerlo de forma sencilla, ni todas las personas africanas que viven en España son negras, ni todas las personas negras que viven en España proceden de países de África, por lo que es prácticamente imposible conocer el número concreto relativo a una etnia.

Lo que sí queda patente es que el peso en el mundo audiovisual español de este grupo étnico no se corresponde con el que ocupa en EE. UU., ya que, en nuestro país, las personas negras apenas tienen cabida en nuestras producciones. La serie de Televisión Española *Detective Touré* (2024–presente) se anunció en 2024 como la primera serie española protagonizada por un actor negro (Méndez, 2024), por lo que realizar una serie con un reparto mayoritariamente negro (o de otra etnia no blanca) parece una utopía aún en nuestro país. Mientras que en EE. UU. ya existen producciones centradas en otras minorías (por ejemplo, en 2014 se estrenó *Jane The Virgin* [2014–2019], serie centrada en una familia latina que vive en Miami; y en 2019 se estrenó *Ramy* [2019–presente], serie que sigue la vida de un musulmán estadounidense con ascendencia egipcia en Nueva Jersey), en España no parece que esta tendencia haya calado de momento. A pesar de todo, la comunidad negra española comienza a reclamar una mayor presencia en pantalla

en los últimos años, especialmente a partir del resurgimiento del movimiento *BLM* por la muerte de George Floyd en 2020 (Montero, 2020).

De esta manera, *Insecure* llega a España en un contexto completamente alejado del de la cultura meta, sin equivalentes similares producidos en nuestro país (no existe ninguna serie española que se centre en la vida de una minoría con su propia lengua o dialecto⁵, como podría ser el pueblo gitano) y prácticamente siendo la primera comedia protagonizada por mujeres negras estrenada y, por tanto, doblada en España, ya que otras anteriores como *Living Single* (1993–1998) o *Girlfriends* (2000–2008) nunca se estrenaron en nuestro país. Al no contar con datos sobre las audiencias de nuestro país (las plataformas de *streaming* no ofrecen cifras de visionado en España), no podemos comprobar el impacto de *Insecure* en nuestra sociedad, pero creemos poder afirmar que, a pesar de ser una producción de HBO, no ha logrado la cotas de popularidad de otras de sus series como pueden ser *Juego de Tronos* (2011–2019) o *Euphoria* (2019–presente).

Conocer el índice de audiencias de *Insecure* en España nos podría ofrecer una visión sobre el recibimiento de la serie entre el público de nuestro país, y saber si los espectadores prefieren ver los capítulos doblados o en su versión original subtitulada podría servir de gran ayuda para entender cómo el público se comporta ante un producto de estas características, así como detectar si el doblaje influye en la aceptación de la serie. Como ni Max ni Netflix ofrecen esta información, sería quizá interesante intentar comprender el comportamiento del espectador hacia esta serie a través de un estudio de recepción, realizando encuestas a las personas que hayan visualizado algún capítulo de la serie.

Desde el punto de vista del traductor, y a pesar de que sabemos que el comportamiento de los profesionales del doblaje no es sistemático y existen numerosas restricciones en su trabajo (por ejemplo, las de tipo temporal por estar sujetos a plazos de entrega), sorprende que el doblaje de esta serie sea tan conservador. Si tenemos en cuenta que se trata de un producto destinado a España, traducido para la lengua oficial más hablada del país (por lo tanto, se encuentra en una posición fuerte dentro del polisistema, por lo que no se

⁵ Lo más cercano a esta situación en el panorama televisivo español podría ser la existencia de algunas series que se ambientan en zonas de España en las que algunos personajes hablan con rasgos propios de un dialecto específico, como puede ser el caso de la serie *Hierro* (2019–2022), radicada en la isla de El Hierro y en la que actúan actores locales (aunque la mayoría en papeles secundarios) con su acento natural y léxico propio. De hecho, esta serie se ha doblado para países como Francia, Alemania, Polonia o Países Bajos, donde los traductores encontraron dificultades, por ejemplo, para trasladar la palabra «machango», propia del léxico canario, y se decidió preservar tal cual en las versiones dobladas por resultar prácticamente intraducible (Rodríguez, 2022).

necesita proteger el idioma ni crear modelos que se puedan emplear como referencia) y que no tiene que resultar lo más neutra posible porque vaya a ser visualizada por audiencias de diferentes países (restricción a la que sí se ve sometido el doblaje para el público latinoamericano, donde se intentan evitar regionalismos lingüísticos), el doblaje podría haber optado por introducir variaciones en la corriente traductora. En este caso, esta decisión llama la atención especialmente por ser una serie con estas características tan particulares, donde la presencia de un dialecto diferente al estándar en su versión original podría haber facilitado la incorporación de variaciones de manera justificada. Sin embargo, como veremos a continuación, gracias a estudios como el de Verzella y Tommaso (2018) sobre el doblaje de *Insecure* al italiano (donde la lengua se encuentra también en una posición de poder) hemos podido comprobar que España no es el único país en tratar el *AAE* de esta serie de esta manera.

En nuestra revisión de los trabajos centrados en la traducción para doblaje del *AAE* en España, hemos podido comprobar que es un tema que no se ha estudiado de forma consistente, ya que los autores tienden a centrarse en diferentes aspectos lingüísticos y no detallan los resultados de la misma forma. Además, mientras que algunos estudian series (Navarro Andúgar y Meseguer Cutillas, 2015; Ortiz García, 2022; Vallverdú Delgado, 2015), otros analizan diferentes tipos de películas (Naranjo Sánchez, 2015; Darder, 2022), sin que ninguno se centre específicamente en el *AAWL*. Esto nos limita, en cierta medida, a la hora de comparar los resultados, ya que no son completamente equiparables a los del presente trabajo. Adicionalmente, solo Naranjo Sánchez (2015) presenta datos cuantitativos sobre la traducción para doblaje, por lo que la comparación de cifras concretas se torna dificultosa e incluso podría considerarse poco relevante. Sin embargo, la comparación de resultados cualitativos nos ofrece bastante información sobre el doblaje de este dialecto.

Cabe recordar que en el presente trabajo, al analizar la presencia del *AAWL* en el corpus, los datos obtenidos reflejan que los rasgos más abundantes son los de tipo fonológico (el 46,6 %), hecho que se podría explicar porque son difíciles de modificar (incluso de manera consciente, ya que puede resultar impostado) ya que se relacionan con la forma en que una persona articula los sonidos. Se trata de una característica inherente a cada persona y está presente de forma casi invariable en el discurso, sin importar el contexto de la situación en la que se encuentren los personajes. Al tratarse de rasgos tremendamente peculiares, no existe una manera directa de trasladarlos al español, por lo que los casos

en los que sí se hizo un esfuerzo por mantenerlos (solo en dos ocasiones en nuestro corpus, reflejados en el apartado 6.2.3.3.1) resultan muy interesantes y pueden servir de guía para otros doblajes en los que se intente preservarlos.

En una de esas ocasiones, se produce la pérdida de la «d» intervocálica: en vez de «cazado», en el doblaje se oye «cazao». Naranjo Sánchez (2015, p. 424) detecta esta misma pérdida en alguno de los casos que presenta como ejemplos («*perdio*» en lugar de «perdido» es uno de ellos), aunque en esta ocasión se utiliza como compensación de un rasgo morfosintáctico. Este fenómeno, que se produce en amplias zonas del mundo hispánico, no se adhiere específicamente a un único dialecto español en particular, ya que se da tanto en zonas caribeñas como en algunas regiones de España, como Andalucía (Academia Canaria de la Lengua, 2022), por lo que su uso podría servir para preservar alguna característica fonológica del TO en el doblaje. Sin embargo, no parece ser un recurso muy utilizado ya que no lo menciona ningún otro estudio, seguramente porque las recomendaciones sobre la oralidad prefabricada desaconsejan su uso (Chaume Varela, 2004). Navarro Andúgar y Meseguer Cutillas (2015) sí que señalan la pérdida de la «d» intervocálica como posible recurso para trasladar al doblaje las especificidades del *AAE*, e incluso proponen algunas modificaciones en diálogos extraídos de *The Wire*, especialmente para casos en los que el personaje pertenece a un sector de la sociedad con poco bagaje cultural.

En el segundo caso, la preservación se consigue a través de la introducción de un acento cubano en el doblaje. Este es un procedimiento que, aunque usado décadas atrás, en la actualidad resulta muy poco aconsejable. Sin embargo, en esta ocasión es un recurso que funciona perfectamente debido a las características de la escena (ficha 32) y que podría tenerse en cuenta para otros doblajes si los personajes se encontrasen una situación similar. Según los trabajos que hemos analizado sobre el *AAE* en España, el utilizar otro acento como manera de trasladar características del *AAE* en el doblaje solo se ha detectado en nuestro país en algunas películas de animación con personajes no humanos, y en esos casos, las normas de uso de otros dialectos son más laxas ya que no suele haber tantas restricciones visuales ligadas a una cultura en particular (Darder, 2022).

Los datos cuantitativos que recoge Naranjo Sánchez (2015, p. 436) sobre los rasgos fonológicos muestran que la mayor parte de ellos se neutralizan —casi en un 83 %—, mientras que en nuestro estudio ese porcentaje sube hasta el 99,5 %. A pesar de que los

dos porcentajes son muy elevados, existe una diferencia de más del 15 %. Como los datos de su estudio proceden de 19 películas de variado género estrenadas entre 1989 y 2007, con protagonistas masculinos en la mayoría de los casos (solo en siete de ellas las mujeres negras tienen más o igual protagonismo que los hombres negros), esta disparidad podría deberse precisamente a estas diferencias: los doblajes se realizaron en décadas anteriores, se trata de películas de diversos géneros en lugar de limitarse a series de comedia y los datos corresponden al conjunto del *AAE*, y no a los casos específicos del *AAWL*. De hecho, los resultados presentados en Méndez-Silvosa y Bolaños-Medina (2019), estudio en el que recogimos los datos del *AAE* presentes en los tres primeros episodios de la primera temporada de *Insecure*, tanto de personajes masculinos como femeninos, parecen indicar, a falta de una investigación más exhaustiva, que el género de los personajes podría afectar a la traducción de los rasgos fonológicos, ya que en ese caso, se preservaban en hasta 11 ocasiones (un 95,6 %), nueve casos más que en el presente trabajo en solo tres capítulos; podemos deducir que esos nueve casos pertenecen a personajes masculinos y, teniendo en cuenta que las mujeres son las principales protagonistas de la serie, sorprende que, a pesar de aparecer menos tiempo en pantalla, los rasgos fonológicos se preserven en mayor medida en el discurso de los hombres.

En cuanto a los rasgos gramaticales (el 20,1 % del total), constituyen la categoría de la que menos incidencias hemos detectado, posiblemente porque las protagonistas de la serie interactúan con personas ajenas a la comunidad negra y en esos momentos se adhieren o al inglés estándar o al *SAAE* para evitar las construcciones gramaticales del dialecto, al ser la parte más estigmatizada.

Los datos que obtuvimos sobre el doblaje de estas características gramaticales muestran que el 89,9 % de ellas se neutralizan en la versión en español. Según las cifras extraídas por Naranjo Sánchez (2015, p. 436) sobre el corpus analizado por ella, la neutralización de estos rasgos alcanza el 84,21 %, un porcentaje muy cercano al detectado en nuestro trabajo, lo que parece indicar que la manera de doblar estos rasgos no ha variado con los años ni depende demasiado del género de los personajes o del tipo de producto audiovisual. Otros trabajos parecen confirmar la tendencia a la neutralización, puesto que, aunque no presentan estadísticas, sí comentan que la mayoría de las veces se utiliza el español estándar (Aranda Molina, 2019b; Navarro Andúgar y Meseguer Cutillas, 2015; Vallverdú Delgado, 2015).

En nuestro caso, las veces en las que se preservó esta característica se hizo a través de la técnica de compensación, con frecuencia a través del léxico. Los otros trabajos parecen confirmar esta preferencia, ya que Naranjo Sánchez (2015), Navarro Andúgar y Meseguer Cutillas (2015) y Vallverdú Delgado (2015) señalan el uso de léxico de un registro más coloquial para compensar la presencia de los rasgos gramaticales en la versión original.

En cuanto a los rasgos léxicos (un 33,3 % del total), constituyen la categoría con mayor porcentaje de preservación (un 50,7 %) de nuestro corpus. Naranjo Sánchez (2015, p. 436) presenta los datos del léxico separados en marcadores léxicos y marcadores discursivos (en conjunto, acumulan un 58,28 % del total), pero detecta también que es la categoría que más veces se preserva en el doblaje. En su caso, ambos marcadores tienen altos niveles de preservación: en los léxicos se preserva en un 95,29 % y en los discursivos en un 96,5 %.

Esta diferencia porcentual tan marcada puede explicarse por lo que entendemos como ausencia de omisiones en el doblaje de las películas analizadas por Naranjo Sánchez. Mientras que parece que en su corpus la técnica de omisión apenas tiene presencia (no conocemos los datos específicos de las técnicas, pero podemos suponer que, como mucho, se daría en un 4,71 % de los marcadores léxicos y un 3,5 % en los marcadores discursivos), en nuestro análisis detectamos que hasta en un 54,8 % de los casos, el rasgo léxico se omitía por completo. Este hecho se tendría que analizar en profundidad mediante la comparativa con otros productos de similares características, y comprobar si es una tendencia que predomina en la actualidad o si pudiera estar relacionado con el género de las protagonistas. Así, podría quizá responder a una intención de «limpiar» el discurso afroamericano femenino en mayor medida que el masculino, ya que hay que destacar también que hemos detectado un gran porcentaje de *downtoning* (un 32,9 %).

La mayoría de los términos que se han mantenido en el doblaje de *Insecure* al español de España se han traducido por equivalentes acuñados, seguido por la creación discursiva y la compensación. Una vez más, no tenemos datos comparativos sobre las técnicas empleadas puesto que ningún otro estudio presenta estas cifras, pero podemos comprobar a través de los ejemplos expuestos por Aranda Molina (2019b), Naranjo Sánchez (2015) y Navarro Andúgar y Meseguer Cutillas (2015) que en las muestras que analizan se utilizan las tres técnicas en diversas ocasiones (las cuales no siempre se nombran, pero se pueden detectar gracias a los diálogos reproducidos en versión original y doblados).

A pesar de que el trabajo de Ortiz García (2022) está centrado en el subtítulo, su análisis del léxico resulta interesante porque se centra en un solo término (*nigger*) que se repite hasta 394 veces en los 60 episodios de la serie *The Wire*. Mediante varios ejemplos, expone que esta palabra se puede traducir de manera diferente según el contexto en el que se pronuncia, pero que la estrategia generalizada que se sigue en el subtítulo oficial es traducirla casi siempre de la misma manera («negro»). Propone, mediante otras versiones de los diálogos realizadas por él, que la palabra podría ofrecer mucha más información sobre el contexto de la escena si no se trasladara siempre de la misma manera. Por ejemplo, el subtítulo para la conversación original «*What the fuck you think, nigga? Fish food. Yo, gimme my shit.*» es «¿Qué diablos piensas, negro? Comida para peces. Dame mi droga.», y el autor plantea la siguiente traducción alternativa: «¿Qué cojones te crees que es, chaval? Comida para peces, “atontao”. Venga, dámelo.» (Ortiz García, 2022, p. 181). El autor justifica el cambio a «chaval» porque asegura que así se consigue mantener el tono informal y añadiendo «atontao» a la siguiente línea compensa la falta de la intención real (mofarse de él) de la palabra «*nigger*» en el original.

Aunque entendemos su propuesta, diferimos de ella, ya que hemos detectado que, con algunos términos, en el doblaje de *Insecure* se procede de la manera que él sugiere, es decir, se traslada una palabra de manera diferente según las escenas, y creemos que, debido a ello, el doblaje pierde parte de su especificidad. En nuestro caso, hemos analizado la palabra *bitch*, un término ya tratado en este trabajo (apartado 3.5), el cual usan mucho las mujeres afroamericanas para referirse unas a otras, sin connotaciones negativas. Esta palabra se repite a lo largo de la primera temporada un total de 52 veces y, de ellas, se preserva en 32 ocasiones. Para traducir esas 32 apariciones, se han utilizado hasta ocho palabras diferentes en español, de las cuales hay tres que se han utilizado en más ocasiones que el resto: «zorra», diez veces; «guarra», ocho veces; y «tía», seis veces.

Creemos que así se produce una disolución del término en la lengua meta, ya que los espectadores no están recibiendo la misma información en versión original que en la versión doblada y es muy posible que sean incapaces de reconocer el término como algo específico del habla de las protagonistas. Consideramos que no es equiparable oír repetirse una palabra 52 veces a oírla solo diez veces a lo largo de ocho capítulos (si tomamos como referencia el término más utilizado en esta ocasión). Mientras que un espectador que vea la serie en versión original oír la palabra una media de 6,5 veces por capítulo, en español esa media se queda en 1,25, lo que parece insuficiente, en nuestra

opinión, para entender que es una característica del habla de estas personas. De todas formas, solo podemos especular sobre este tema, ya que para comprobarlo se tendría que realizar un estudio de recepción en el que los espectadores opinaran sobre ello para llegar a una conclusión esclarecedora.

El estudio de Verzella y Tommaso (2018) analiza el doblaje al italiano de la primera temporada de *Insecure*, por lo que resulta de especial interés comparar los resultados con los nuestros, ya que comparten el mismo corpus. Como ocurre con la mayoría de las investigaciones analizadas hasta ahora, esta tampoco presenta datos estadísticos sobre los rasgos del *AAE*, sino que a partir de nueve escenas de la serie, se comenta la presencia del dialecto en la versión original y la manera en la que el doblaje italiano trata (o no) de trasladar sus características.

Entre sus conclusiones, destaca que la mayor parte de los marcadores del *AAE* se neutralizan en la versión italiana de *Insecure*. Afirman que pocas veces se preservan estos marcadores y que, a pesar de que en ocasiones se utiliza la compensación para conservarlos, nunca se hace de manera sistemática. También registran una tendencia a suavizar (*downtoning*) el lenguaje obsceno, el *slang* y las referencias culturales de forma arbitraria, y señalan la neutralización continua de términos característicos como «*girl*», «*bitch*» o «*nigga*». Asimismo, señalan que, a pesar de que se ha comprobado que el uso de términos o expresiones típicas de dialectos regionales de Italia para trasladar las características de diversos dialectos es una solución efectiva que se ha aplicado en series como *Los Simpson*, los traductores de *Insecure* no recurren a ella en ningún momento. Verzella y Tommaso (2018, p. 565) sugieren que se podría utilizar en alguna ocasión algún término regional del italiano para la traducción de determinados vocablos que no tienen una traducción directa, compensando así la pérdida de información que se produce en el doblaje analizado.

Al no disponer de cifras concretas, no podemos comprobar si la neutralización es incluso mayor que en el doblaje español, pero los ejemplos expuestos en el artículo sí parecen indicar que se produce en mayor medida. Algunos de los casos más significativos que tratan de retener los rasgos lingüísticos de la comunidad afroamericana en español están presentes entre los diálogos reproducidos por Verzella y Tommaso, quienes señalan la pérdida de rasgos del *AAE* en casi todos ellos.

Por ejemplo, en el caso de la escena en la que Molly habla con su cita en un bar sobre cómo en su trabajo esperan que hable con su compañera afroamericana Rasheeda para que encaje mejor en la empresa (ficha 32), en España se conservó la idea original de que Molly hiciera de «traductora» entre Rasheeda y los socios blancos del bufete mediante la preservación del sentido completo de la frase, ya que Molly se queja de tener que ejercer ese papel, así como del uso del acento cubano y la palabra «amos» en el conjunto de la frase. Sin embargo, Verzella y Tommaso (2018, p. 568) señalan que esa metáfora se elimina en la versión italiana y que, además, desaparece la pronunciación exagerada de la palabra *massa*, por lo que la estrategia general seguida en esta escena es la de la neutralización.

En la escena en que Issa se queja porque sus alumnos han encontrado su vídeo rapeando por Internet y los insulta diciendo que son unos «*stupid, smart-as-fuck, researching-ass kids*» (la cual comentamos en la ficha 15), Verzella y Tommaso (2018, p. 570) indican que en italiano esta concatenación de palabras obscenas se neutraliza con el adjetivo «*curiosi*» (que significa «curioso»), perdiendo toda la fuerza expresiva del original, y destacan que esta neutralización (y muchas otras) no se justifican por la necesidad de mantener la isocronía o la sincronía labial. En el caso de España, el doblaje trata de preservar los rasgos léxicos mediante una creación discursiva («niños rata»), ciertamente evocando una imagen completamente diferente de la que propone el doblaje italiano, ya que el adjetivo «curioso» parece carecer del matiz negativo y coloquial que sí transmite la versión española.

Adicionalmente, los autores exponen que la forma de trabajar suele ser homogénea, ya que en la mayoría de los doblajes italianos se tiende a suavizar la naturaleza y las intenciones del producto original mediante el uso de la omisión o la utilización de léxico con menor carga obscena. Para esta última tendencia, sugieren como motivación la censura impuesta por el *Ufficio di Revisione Cinematografica*, al tiempo que apuntan también a la influencia de las propias ideas de los traductores sobre la adaptación de obras audiovisuales. Por último, entre sus conclusiones, Verzella y Tommaso (2018, p. 578) afirman que sus hallazgos parecen confirmar lo que otros autores italianos habían observado hasta la fecha: la traducción de productos audiovisuales se resiste al uso de lenguas no estándar, en la misma línea que las conclusiones de nuestro estudio.

8. Conclusiones

A lo largo del presente trabajo se ha tratado el doblaje al español del *AAE* utilizado por las mujeres afroamericanas, con el fin de determinar la manera en la que los profesionales de la TAV se enfrentan a un dialecto tan característico y específico como este. En este apartado presentaremos, en primer lugar, las conclusiones relacionadas con el bloque de revisión de antecedentes de este trabajo, y, en segundo lugar, las relativas al estudio práctico descriptivo llevado a cabo.

Objetivo específico 1: Determinar el alcance de la representación de la identidad afroamericana en los medios audiovisuales.

Para la realización de esta investigación, creímos conveniente contextualizar el panorama televisivo actual en relación con la comunidad afroamericana y, en particular, con las mujeres negras y cómo la imagen de su identidad se ve influenciada por los medios de comunicación. A lo largo de nuestro repaso por la historia de esta comunidad en pantalla, hemos podido detectar un cambio de paradigma en los últimos años, principalmente posibilitado por el hecho de que algunas mujeres negras han logrado acceder en las últimas décadas a puestos de poder dentro de la industria.

Este ha sido uno de los cambios que más ventajas ha proporcionado a este sector debido a que, por una parte, las mujeres afroamericanas en dichos puestos de mando, como Shonda Rhimes o Ava DuVernay, han facilitado la entrada de más mujeres negras en el mundo de la televisión o el cine, ya que han hecho un esfuerzo consciente por ofrecer oportunidades que ellas no tuvieron. Por otra parte, el aumento de la presencia de mujeres afroamericanas en puestos de guionistas o productoras, por ejemplo, ha favorecido que sus historias se cuenten en primera persona y se haya podido, poco a poco, ofrecer imágenes con más matices y lejos de los estereotipos históricos que plagaban este sector.

Como resultado, los productos audiovisuales son mucho más ricos en su representación de este sector de la población, mejorando tanto las oportunidades existentes en la industria como la imagen pública que se tiene de estas mujeres en la vida real, influyendo directamente también en ellas y en su propia autoestima, ya que se sienten más seguras dentro de su propia cultura y muchas deciden abrazar su herencia multicultural sin avergonzarse de ella.

Objetivo específico 2: Caracterizar la evolución, los principales rasgos y los diferentes tipos del inglés afroamericano.

El *AAE* es un dialecto que se ha estudiado con cierta profundidad en el entorno académico; sin embargo, en las últimas décadas se han detectado lagunas en torno a varios aspectos. En nuestro trabajo, exponemos la evolución de su denominación, la cual ha ido cambiando a lo largo de los años hasta adaptarse a las tendencias y estudios actuales. De esta manera, hemos detectado que en la actualidad, en general, se prefiere utilizar el término *African American* en lugar de *Black*, y que se comienza a dejar atrás el término *vernacular* con el propósito de buscar un término más amplio que englobe todas las diferentes variaciones existentes dentro de la comunidad afroamericana, ya sean por género, clase o región. También en los últimos años se empieza a usar el vocablo *Language* en lugar de *English*, aunque todavía no parece haberse extendido lo suficiente entre los estudios de este dialecto, puesto que la mayoría continúa refiriéndose a él como *AAE*. Asimismo, analizamos sus principales rasgos según los diferentes niveles lingüísticos: mientras que los gramaticales son más estables en el tiempo, algunos, como los léxicos, están en continuo cambio, y otros, como la prosodia, necesitan de más estudios para establecer con precisión sus características.

No ha sido hasta las últimas décadas cuando se ha comenzado a explorar aspectos poco estudiados del *AAE*, ya que se ha ampliado el objeto de estudio tras detectarse que la mayoría de las investigaciones anteriores se centraban en una parte específica de la población afroamericana (los hombres negros de entornos marginalizados), lo que invisibilizaba a otros sectores, como las mujeres negras o las personas negras de clase media en general. De este modo, han surgido investigaciones centradas en el habla de estos grupos sociales, aportando un mayor contexto sobre la población afroamericana y ofreciendo una imagen más diversa de ella.

En cuanto al *SAAE*, es decir, el inglés afroamericano hablado por una parte de la comunidad negra que quiere evitar sufrir el estigma asociado al *AAE* en determinados contextos sociales (normalmente, las personas de clase media), se comienza a analizar cómo la existencia de esta variación permite a los usuarios mantener una conexión con su identidad afroamericana. Al evitar el uso de las características más desacreditadas del dialecto, es decir, las gramaticales, el *SAAE* ofrece a los usuarios una mayor integración en la cultura dominante en las situaciones que lo requieran, si así lo deciden.

Con relación al *AAWL*, se ha realizado un esfuerzo en las últimas décadas por poner el foco sobre esta variación del *AAE*, ya que había quedado relegada sistemáticamente por considerarse menos relevante que la centrada en el habla de los hombres. Las investigaciones en torno al *AAWL* no solo analizan los rasgos lingüísticos comunes al *AAE* (léxico, gramática y fonología, sobre todo), sino que analizan también la manera en que las mujeres se desenvuelven en determinadas situaciones, especialmente cuando se relacionan entre ellas, enfatizando diversas estrategias verbales que destacan dentro de su discurso.

Objetivo específico 3: Explorar la investigación sobre la traducción para el doblaje de la variación lingüística, en particular desde la perspectiva de los Estudios Descriptivos de Traducción aplicados a la traducción audiovisual.

Ya que nuestro trabajo está centrado en la traducción para doblaje desde la perspectiva de los EDT, hemos realizado un recorrido por los antecedentes de todos los aspectos que confluyen en él. Por un lado, hemos elaborado una visión de conjunto sobre las características de la TAV desde sus inicios hasta los avances del sector más contemporáneos, ya que este se encuentra en continua evolución, con novedosas modalidades de reciente aparición, como pueden ser las asociadas al fenómeno fan (por ejemplo, *fandubbing* y *fansubbing*) u otras que comienzan a considerarse también modalidades de TAV, como la localización de videojuegos o la traducción de cómics. Asimismo, hemos expuesto las corrientes de estudio más actuales, separándolas en cuatro líneas: estudios sociológicos, estudios cognitivos, estudios descriptivos de traducción y estudios de caso con una aproximación cultural.

A partir de ahí, nos hemos centrado en el doblaje en particular, realizando también una panorámica sobre su evolución y las especificidades que lo diferencian de otras modalidades. En concreto, analizamos las fases del proceso del doblaje (traducción, adaptación, producción, dirección e interpretación, y mezclas), así como los profesionales que intervienen en cada una de las fases. Asimismo, dedicamos un apartado a los estándares de calidad del doblaje (con especial atención al lenguaje del doblaje), ya que su producción está sometida a ciertas prioridades que se dan por supuestas y que rigen la práctica, a pesar de que no existen unas normas profesionales «oficiales» a las que sea obligatorio adherirse.

La visión de conjunto sobre esta modalidad nos aporta también cuatro líneas principales de investigación que se están llevando a cabo en los últimos años: enfoques profesionales, estudios sobre el proceso de traducción centrados en el TO, estudios sobre el producto de la traducción (TM) e investigaciones sobre didáctica.

Para poder analizar nuestro corpus desde la perspectiva de los EDT, revisamos, primero, las aportaciones teóricas que ofrecen estos estudios en general, y después, las investigaciones que siguen esta metodología, especialmente las centradas en la TAV, resultando de especial interés la lista de acciones presentada por Chaume Varela (2018), ya que nos permitió contar con una guía ordenada y clara de pasos a seguir. Mediante la revisión de varios trabajos pudimos constatar que los EDT son muy versátiles y ofrecen la posibilidad de analizar diferentes modalidades de TAV y focos de estudio (por ejemplo, temas tan dispares como la traducción del humor o la traducción a una lengua que se encuentra en posición secundaria dentro de un polisistema).

Asimismo, dedicamos parte de nuestro trabajo a la traducción de la variación lingüística y estudiamos su problemática específica, así como la del *AAE* en particular, mediante la revisión de bibliografía centrada en este tema. Las investigaciones centradas en la traducción del *AAE* en diferentes modalidades de TAV resultaron de especial interés y utilidad, ya que nos proporcionaron una imagen general sobre cómo se trabaja con este dialecto en diferentes países y pudimos detectar que es un tema que ha despertado interés sobre todo en el nuevo milenio, especialmente a partir de la década de los dos mil diez. A pesar de todo, siguen existiendo lagunas y se necesitan más aportaciones que ayuden a obtener una imagen más completa de la traducción de este dialecto.

Abordaremos ahora las conclusiones relativas al estudio práctico descriptivo llevado a cabo, ordenadas por objetivos, lo que nos permitirá, a su vez, evaluar las correspondientes hipótesis de trabajo.

Objetivo específico 4: Analizar los rasgos característicos del AAE utilizado por personajes femeninos presentes en el corpus seleccionado.

4.1. Detectar dichos rasgos

Gracias al análisis minucioso realizado sobre el *AAE* y el *AAWL*, hemos podido detectar los rasgos característicos de la variedad hablada por las mujeres presentes en el corpus. En total, hallamos 889 casos.

4.2. Clasificarlos según su naturaleza (léxica, gramatical y fonológica)

Clasificamos los 889 casos según su naturaleza léxica, gramatical o fonológica. Mientras que los casos gramaticales eran relativamente fáciles de identificar por su claridad y estabilidad a lo largo del tiempo, los rasgos léxicos y los fonológicos nos supusieron un reto por diferentes motivos. En cuanto a los léxicos, su detección fue más laboriosa al no contar con una lista completa de términos, ya que teníamos que ir comprobando si ciertos vocablos pertenecían o no al *AAWL* (o *AAE*) en diversas fuentes de Internet. Con respecto a los fonológicos, la dificultad en su detección se reducía a la reproducción reiterada de los capítulos, para ser capaces de localizarlos con precisión.

4.3. Identificar qué clase de rasgos del *AAE* utilizado por personajes femenino predomina en el corpus original

Tras cuantificar estos rasgos por separado, observamos que los datos fonológicos son los predominantes, mientras que los gramaticales son los que menos aparecen. De esta manera, hemos alcanzado el cuarto objetivo (y sus tres subobjetivos) del trabajo.

Hipótesis de trabajo 1: Los rasgos específicos del *AAE* menos prevalentes en el corpus original serán los gramaticales debido a la estigmatización que sufren, mientras que los fonológicos y los léxicos serán más frecuentes.

Los hallazgos relacionados con nuestro cuarto objetivo confirman nuestra primera hipótesis, en la que planteábamos que los rasgos menos prevalentes del corpus original serían los gramaticales, mientras que los léxicos o los fonológicos aparecerían con más frecuencia. En nuestro corpus, hemos detectado que hasta un 46,6 % de los casos encontrados pertenecen a la categoría fonológica, mientras que los léxicos constituyen un 33,3 % del total y los gramaticales un 20,1 %. La hipótesis se realizó teniendo en cuenta tanto estudios sobre cómo la comunidad afroamericana utiliza el *AAE* y qué rasgos se suelen evitar en determinados contextos sociales por estar más estigmatizados, como trabajos sobre el doblaje del *AAE* que ofrecían datos sobre la presencia de la variedad en series y películas. Nuestros datos parecen indicar que las situaciones en las que se hallan nuestras protagonistas (por ejemplo, en los capítulos en los que conversan más con personajes blancos que entre ellas, o en los que se encuentran en ambientes más formales) podrían tener repercusión en el número total de casos detectados en cada capítulo, lo que resulta en una reducción, sobre todo, de rasgos gramaticales. Esto podría deberse al mayor desprestigio que sufren en comparación con el resto o a la utilización del *SAAE* por hallarse en situaciones más formales, puesto que creemos que nuestras protagonistas encajan dentro del nivel social que elige hacer uso del *SAAE* en determinados contextos.

Objetivo específico 5: Analizar la traducción del *AAE* utilizado por personajes femeninos presentes en el corpus seleccionado para el doblaje de España. De nuevo, se trata de un objetivo específico que se estructura en tres subobjetivos.

5.1. Describir las estrategias de traducción utilizadas.

Tras describir las principales estrategias de traducción (preservación y neutralización), hemos analizado el doblaje para España y hemos clasificado los resultados según dichas estrategias.

Hipótesis de trabajo 2: La estrategia de traducción predominante será la neutralización, es decir, muchos de los rasgos específicos presentes en el texto origen se perderán en la versión doblada, debido, principalmente, a la ausencia de una lengua equivalente en la cultura meta.

Hemos detectado que la estrategia predominante en el conjunto del doblaje es la neutralización, tal y como sugeríamos nuestra hipótesis de trabajo 2. Incluso si eliminamos de la ecuación los rasgos fonológicos por su escasa presencia en la versión doblada, la neutralización predomina en el conjunto de los rasgos léxicos y gramaticales en un 64,6 %. La mayor parte de este porcentaje se debe a la neutralización de los rasgos gramaticales (un 89,9 % de estos casos se neutraliza), ya que los rasgos léxicos se preservan en un 50,7 % de las incidencias. La inexistencia de una lengua equivalente en la cultura meta hace que muchos de los rasgos (especialmente los gramaticales y fonológicos) no se puedan traducir de manera directa sin incurrir en prácticas desaconsejadas en el doblaje en la actualidad.

5.1.1. Determinar qué clases de rasgos del *AAE* utilizado por personajes femeninos se preservan en mayor medida en el corpus traducido.

Cumplimos así también con el subobjetivo 5.1.1, ya que se ha podido determinar que los rasgos que más se preservan en la versión doblada son los léxicos: se conserva este rasgo en 150 casos de un total de 296.

Hipótesis de trabajo 3: La forma de acometer la traducción de los rasgos del *AAE* será diferente dependiendo de su nivel lingüístico, ya que resulta más fácil conseguir trasladar al idioma meta unas características que otras; así, serán los rasgos léxicos del *AAE* utilizado por personajes femeninos los que se preservarán en mayor medida en el corpus traducido ya que, en principio, es

menos complicado encontrar un equivalente de un término que de una construcción gramatical o un rasgo fonológico.

Estos datos confirman nuestra hipótesis de trabajo 3: la manera de traducir la variedad no es homogénea y depende del nivel lingüístico al que pertenezcan los rasgos, siendo los léxicos los que presentan mayor tasa de preservación, posiblemente porque es más fácil encontrar un equivalente más directo de un término que de un rasgo fonológico o gramatical.

5.2. Describir las técnicas de traducción empleadas.

Después de realizar nuestra clasificación de técnicas de traducción, hemos identificado las utilizadas en nuestro corpus, cumpliendo así este último subobjetivo.

Hipótesis de trabajo 4: En el caso de las técnicas, en el nivel léxico predominarán las asociadas a la preservación, mientras que en los niveles gramaticales y fonológicos predominarán las asociadas a la neutralización.

En cuanto a nuestra última hipótesis, la número 4, se confirma que en los rasgos gramaticales la técnica más utilizada es una de las asociadas a la neutralización, en concreto, la generalización (se usa en 154 ocasiones). En el caso del nivel léxico, a pesar de que, en su conjunto, las técnicas asociadas a la preservación son las más utilizadas se trata de una confirmación poco concluyente debido al escaso margen hallado: 146 casos de técnicas asociadas a la neutralización y 150 casos de técnicas adscritas a la preservación. De hecho, la técnica más utilizada es una de las asociadas a la neutralización, en concreto, la omisión (80 veces). La siguiente técnica a la que más se recurre es el equivalente acuñado (75), es decir, cuando hay una intención de preservar un rasgo, se suele conseguir a través de la elección de un término equivalente en nuestro idioma (lo cual parece ir en la línea de lo mencionado anteriormente en la hipótesis 3 sobre la mayor facilidad de encontrar un equivalente léxico que uno gramatical). Las siguientes técnicas más empleadas dentro de la estrategia de preservación son la compensación (50), el *downtoning* (48) y la creación discursiva (42), además de otras con mucha menor presencia.

Respecto a los rasgos fonológicos, no poseemos datos específicos de las técnicas utilizadas en los casos de neutralización, ya que, como solo pudimos hallar dos casos en los que se hacía un esfuerzo por preservar el rasgo, hemos analizado esos datos de forma

especial. A este respecto, resulta interesante destacar que Andúgar y Cutillas (2015) se centran desde el inicio en los rasgos morfosintácticos y léxicos del *AAE*, al prever que los rasgos fonológicos no iban a resultar demasiado fructíferos, decisión que también parecen tomar otros autores como Ortiz García (2022). Tras nuestro estudio, pensamos que quizás la mejor forma de proceder sería tratar las características fonológicas de forma independiente, ya que las normas y recomendaciones del doblaje hacen poco probable que se puedan transmitir la variación de manera eficiente con las actuales recomendaciones de trabajo. Nuestra propuesta para futuras investigaciones sería analizarlas en sentido contrario, tal y como acabamos procediendo en esta tesis, es decir, revisar primero el doblaje y comprobar si existe algún caso en el haya alguna desviación fonológica del español estándar y analizar si dichas incidencias se justifican por la presencia de *AAE* en la versión original.

Siguiendo los últimos dos pasos de la lista de acciones para realizar un estudio desde la perspectiva de los EDT presentada por Chaume Varela (2018), procederemos a formular, primero, las normas de traducción según el tipo de estrategias encontradas durante el análisis de nuestro corpus, para, a continuación, formular el método de traducción de acuerdo con las normas encontradas. Para ello, clasificaremos estas normas según el nivel lingüístico al que se ajustan, ya que hemos detectado que este parámetro condiciona la elección de las estrategias y técnicas en el proceso traductor.

1. Rasgos gramaticales:

En cuanto a los rasgos gramaticales, la norma general de traducción basada en los hallazgos de nuestro estudio indica que la neutralización es la estrategia más utilizada para traducirlos al español en el doblaje, es decir, se emplean técnicas orientadas hacia el sistema meta. De esas técnicas, la más utilizada la generalización, ya que se usa en casi todos los casos (154 casos de 161, el 95,7 % del total), existiendo solo siete casos en los que se emplean otras técnicas (modulación, 3 casos; creación discursiva, 2 casos; y omisión, 2 casos).

2. Rasgos léxicos:

En este caso, no se puede formular una norma general de traducción basada en la elección de una estrategia mayoritaria, ya que el uso de la preservación y la neutralización está muy igualado (50,7 % vs. 49,3 %, respectivamente). Sin embargo, sí podemos exponer dos normas según si la estrategia seguida es una u otra. De esta manera, cuando la

estrategia utilizada es la preservación, se suele utilizar el equivalente acuñado como técnica prioritaria para la traducción de estos rasgos (en 75 ocasiones, un 44,6 % del total de casos léxicos), mientras que la creación discursiva sería la segunda opción (42 casos, 28 %) para mantenerlos, seguida de la compensación (32 casos, 21,3 %) y la transposición (1 caso, 0,7 %). En cambio, cuando la estrategia prioritaria es la neutralización, la técnica usada en mayor medida es la omisión, empleada en más de la mitad de las ocasiones (80 casos, 54,8 %), mientras que el *downtoning* sería la segunda opción (48 casos, 32,9 %). Le siguen la generalización (11 casos, 7,5 %), la creación discursiva (3 casos, 2 %), la descripción (2 casos, 1,4 %) y la sustitución (2 casos, 1,4 %).

Por último, formularemos el método de traducción de acuerdo con estas normas. Hemos identificado el método de traducción según los resultados obtenidos y las normas detectadas. Siguiendo las denominaciones escogidas para este trabajo, el método de traducción se podría orientar hacia dos supuestos diferentes: la neutralización o la preservación. La neutralización equivaldría a la estandarización de Toury (1999), es decir, esta norma está presente cuando en el TM se utiliza un lenguaje más estándar que en el TO; mientras que la preservación equivaldría a lo que Toury (1999) denomina la norma de interferencia: en los TM hay trazas evidentes de los TO. Del conjunto de los rasgos léxicos y gramaticales, podemos observar que en casi dos tercios de los casos (un 64,6 %) se produce una neutralización de los rasgos en su versión española, por lo que los datos sugieren que el método de traducción se alinea con esa estrategia, es decir, la traducción se orienta en mayor medida hacia el sistema meta, y el traductor tiende a utilizar técnicas asociadas a esta estrategia.

A pesar de todo esto, somos conscientes de que este trabajo solo es un primer paso para poder llegar a obtener resultados más concluyentes y detectar patrones más representativos mediante estudios con corpus de mayor entidad. Por ejemplo, consideramos que es necesario realizar investigaciones con diferentes corpus que presenten características similares para poder contextualizar mejor la labor de los traductores, ya que contar solo con el trabajo de un profesional y un estudio de doblaje no aporta una visión general del comportamiento que se tiene ante esta problemática en particular. Asimismo, al detectar que los estudios anteriores sobre la traducción de este dialecto se centraban, sobre todo, en productos protagonizados por hombres, las comparaciones no se han podido realizar de manera consistente, por lo que los resultados solo indican posibles tendencias que habrá que ratificar o invalidar. Además, la laguna

bibliográfica existente sobre ciertos aspectos del *AAWL* complica el estudio de algunos rasgos este dialecto tan específico, por lo que se necesitan más aportaciones que examinen el dialecto en su contexto real (y quizás, incluso, analizar cómo productos como *Insecure* hacen uso de él en la actualidad en comparación con décadas anteriores).

No obstante, creemos que al aportar una perspectiva de género podemos haber ampliado el panorama de investigación relacionado con el *AAE*, ya que ningún trabajo hasta ahora había focalizado su análisis en el discurso propio de las mujeres. También puede resultar de interés tratar de discernir si existen diferencias en la forma de emplear el *AAE* en la versión original según lo utilicen unos u otros personajes, o incluso si el género de los personajes influye en las decisiones del traductor de doblaje (ya sea de forma consciente o no). Una aproximación interesante centrada en esta última cuestión sería comparar cómo se realiza la traducción del *AAE* hablado por hombres y del *AAWL* dentro de un mismo producto, ya que así se podría intentar discernir si existen diferencias a la hora de tratar el discurso de un género o de otro bajo las mismas condiciones de partida (mismo producto, mismo traductor, mismo estudio de doblaje).

Gracias a haber visionado diferentes tipos de series con protagonistas afroamericanos, hemos detectado que hay una cantidad importante de referencias culturales específicas de la comunidad negra, cuyo análisis quedaba fuera de nuestro propósito, pero creemos que su estudio podría constituir una fructífera línea de investigación relacionada con la traducción de este tipo de series.

Los estudios sobre referentes culturales en la TAV son abundantes, pero no hemos encontrado muchos que se centren en los que son propios de este sector de la población. Es una característica que destaca porque creemos que muchos de los referentes que se mencionan no son parte de la cultura general, especialmente en nuestro país. Mientras que figuras esenciales como Martin Luther King o Malcolm X son universales y otras como James Baldwin o Ty Dolla \$ign son reconocibles para según qué determinado sector de población, sospechamos que algunas como Booker T. Washington o W. E. B. Du Bois son irreconocibles para la gran mayoría de los espectadores.

Por ello, coincidimos con el reciente trabajo de Green (2024) al pensar que esta abundancia de referencias específicas puede ayudar a transmitir la imagen general de que las personas negras tienen sus propios códigos y conocimientos generales que los unen como comunidad, y que un estudio centrado en ellas y en cómo se trasladan al doblaje al

español en conjunción con el resto de elementos identificativos podría clarificar si el espectador advierte que existe una separación patente entre personajes más allá del nivel lingüístico.

Tras analizar estudios sobre la TAV de diferentes países, entre los que se encuentran Alemania, Francia, Italia y España, hemos reparado asimismo en que solo Naranjo Sánchez (2015) trataba de manera breve la traducción de algunos de los rasgos prosódicos. Su trabajo expone algunas propiedades sobre la entonación e incluso sugiere que hay un intento por trasladar este rasgo étnico reproduciendo esta inflexión en el doblaje español, pero deja de lado otras características importantes de la prosodia como son el acento, el ritmo y la velocidad (Lippi-Green, 2011; Thomas, 2015). Creemos que es un tema sobre el que se debe profundizar, pero para realizar un estudio completo, estimamos que esta línea de investigación debería comenzar desde la base, estableciendo de manera clara todas las variables prosódicas del *AAE* (y del *AAWL*) y, a partir de ahí, comprobar cómo se han trasladado al doblaje.

Un hecho importante que se debe tener en cuenta en estudios de este tipo es que las lenguas están en continuo cambio, por lo que los profesionales que vayan a encargarse de traducir el *AAE* tienen que tener las herramientas adecuadas para estar al día. Una parte importante del léxico del *AAE* es el *slang*, el cual evoluciona con gran rapidez (Green, 2002) y tiene mucha influencia en el inglés estadounidense, ya que algunos de sus términos se extienden al *mainstream* y los acaban utilizando personas de cualquier condición social y racial sin ser conscientes de su procedencia.

Actualmente, existen algunos diccionarios de *slang* procedente de la cultura afroamericana (tanto online como en papel) que facilitan la detección de estos términos, pero es difícil encontrar un diccionario que se mantenga actualizado y que los englobe todos y no solo los que pertenecen al *slang*. Por ello, es una excelente noticia que se esté preparando la publicación del *Oxford Dictionary of African American English (ODAAE)* (Oxford English Dictionary, s. f.-b). Su aparición está prevista para 2025, por lo que, a pesar de que personalmente no hemos podido hacer uso de él para nuestro estudio, estamos seguras de que será una herramienta fundamental para los estudios sobre el *AAE* en el futuro próximo.

Otra de las líneas de investigación posibles en este ámbito sería realizar estudios comparativos tomando como referencia el doblaje de España y el de Latinoamérica de un

mismo producto. El español es un idioma que presenta la particularidad de contar con una extensa tradición de preparación de diferentes doblajes que atienden a las necesidades de dos regiones que utilizan distintas variedades del mismo idioma. Analizar las diferencias o similitudes existentes entre los doblajes podría ayudar a detectar motivaciones específicas detrás de las elecciones de traducción y a comprender el contexto en el que trabajan los profesionales de la TAV de cada región.

En definitiva, creemos que el análisis de la traducción del *AAE* (y sus variedades) ofrece numerosas posibilidades para los estudios de la TAV. A pesar de que en los últimos años se ha producido un aumento en el número de investigaciones centradas en este dialecto (Aranda Molina, 2019a, 2019b; Darder, 2022; Green, 2024; Huet, 2020; Minutella, 2021; Ortiz García, 2022; Ploischnitzki, 2023; Verzella y Tommaso, 2018), aún hacen falta datos estadísticos y minuciosos sobre su traducción para llegar a conclusiones más aclaratorias. Explorar las dificultades de la traducción del *AAE* también puede proporcionarnos recursos para estudiar la traducción de otras variedades lingüísticas, mientras que comprender el papel que ocupa dentro del conjunto de elementos que definen a la comunidad afroamericana y, por consiguiente, del contexto en el que aparece en los productos audiovisuales destinados a esta comunidad, nos abre una perspectiva de investigación más amplia en la que ya se comienza a indagar (Green, 2024).

Al elegir el estudio del *AAWL* presente en la primera serie con mujeres afroamericanas jóvenes como protagonistas doblada en España, hemos pretendido promover la visibilidad de un sector de la población que ha estado discriminado sistemáticamente en los estudios lingüísticos. Asimismo, al centrar nuestra tesis en la traducción de este dialecto, esperamos haber aportado datos de especial interés para las investigaciones sobre la variación lingüística y su problemática asociada al ámbito de la TAV. Confiamos en que este trabajo resultará de utilidad en diferentes ámbitos. Por una parte, creemos que puede ayudar dentro del aula de traducción, tanto a profesores como a alumnos, al ofrecer ejemplos reales sobre cómo se realiza un doblaje de estas características y claves para comprender las estrategias y técnicas que se emplean. Por otra parte, y dadas estas mismas razones, nos parece que puede ser de utilidad también para los traductores profesionales que tengan que enfrentarse en algún momento al doblaje de un producto audiovisual de naturaleza similar. Por último, esperamos que el tema suscite el interés de investigadores actuales y futuros y que inspire nuevos trabajos y líneas de investigación, ya que

pensamos que constituye un ámbito poco explorado y que puede resultar muy fructífero en el campo de la traducción.

9. Bibliografía

- Academia Canaria de la Lengua. (2022, mayo). *Papas arrugás ¿A qué se debe la pérdida de la letra d?* Diccionario básico de canarismos. <https://www.academiacanarialengua.org/consultas/2022/05/caida-d-intervocalica/>
- Acham, C. (2018). Black-ish: Kenya Barris on Representing Blackness in the Age of Black Lives Matter. *Film Quarterly* 71(3), 48–57. <https://doi.org/10.1525/fq.2018.71.3.48>
- Adalian, J. (2017). *Insecure got the ratings boost it deserved with a little help from HBO and Game of Thrones*. Vulture. <http://www.vulture.com/2017/07/insecure-scores-its-biggest-ever-same-day-audience-ratings.html>
- Agost Canós, R. (1998). La importància de la variació lingüística en la traducció. *Quaderns. Revista de traducció* 2. 83–95.
- Agulló García, B. (2020). El paradigma actual de la subtitulación: cambios en la distribución de contenido, nuevos hábitos de consumo y avances tecnológicos. *La linterna del traductor* 20, 53–61.
- Alcandre, J. J. (2001). Sous-titrage: Le cas de la traduction de l'allemand vers le français. En R. Agost y F. Chaume (Eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 129-134). Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Ameri, S. (2018). A Comprehensive History of Dubbing into Persian in Iran: 1941-1971 (Volume 1). Tehran: Kule Poshti Press, 714 pp. | Zhirafar, Ahmad (2014). A Comprehensive History of Dubbing into Persian in Iran: 1971-2013 (Volume 2). Tehran: Kul. *Sendebār* 29. 355–359.
- Anderson, L. M. (2023). *Black Women and the Changing Television Landscape*. Bloomsbury Academic.
- Antonini, R. (2008). The Perception of Dubbese: An Italian Study. En D. Chiaro, C. Heiss y C. Bucaria (Eds.), *Between Text and Image, Updating Research in Screen Translation* (pp.135–147). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.78.15ant>

- Arampatzis, C. (2011). *La traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales de ficción humorística: dialectos y acentos en la comedia de situación estadounidense doblada al castellano* [Tesis doctoral, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria]. Repositorio institucional. https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/7114/4/0658528_00000_0000.pdf
- Arampatzis, C. (2013). Las variedades no estándar en la comedia de situación estadounidense y su doblaje al español: un estudio descriptivo. *TRANS 17*, 85–102.
- Aranda Molina, B. (2019a). La traducción para el doblaje del vernacular afroamericano: El caso de *The Corner* (I): Marco teórico y contexto. *Entreculturas 10*, 129–137.
- Aranda Molina, B. (2019b). La traducción para el doblaje del vernacular afroamericano: El caso de *The Corner* (II): Análisis descriptivo de la traducción. *Entreculturas 10*, 139–149.
- Arias-Badia, B. (2020). Linguistic diversity in entertainment: notes from audiovisual translation. *Linguapax Review 8*, 177–191. <http://hdl.handle.net/10230/46227>
- Assis Rosa, A. (2016). Descriptive translation studies of audiovisual translation. 21st-century issues, challenges and opportunities. *Target 28*(2), 192–205. Doi: 10.1075/target.28.2.02ros
- Audiovisual Translators Europe (s.f.). *Who we are*. Audiovisual Translators Europe. <https://avteurope.org/who-we-are>
- Aurthur, K. (2019, 4 de diciembre). *TV Ratings: HBO's 'Watchmen' Is a Word-of-Mouth Hit*. Variety. <https://variety.com/2019/tv/news/hbo-watchmen-ratings-1203425067/>
- Axis. (2021, 17 de mayo). *Is it Gen Z Slang or AAVE?* Axis. <https://axis.org/blog/is-it-gen-z-slang-or-aaave/>
- Bailey, M. M. (2011). Gender/Racial Realness: Theorizing the Gender System in Ballroom Culture. *Feminist Studies 37*(2), 365–386. <http://www.jstor.org/stable/23069907>

- Ballester Casado, A. R. (2001a). Doblaje y nacionalismo. El caso de Sangre y Arena. En Chaume, F. y Agost, R. (Eds.), *La traducción en los medios audiovisuales* (pp. 165-175). Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Ballester Casado, A. R. (2001b). *Traducción y nacionalismo: La recepción del cine americano en España a través del doblaje (1928-1948)*. Comares.
- Barambones Zubiria, J. (2009). *La traducción audiovisual en ETB-1: Estudio descriptivo de la programación infantil y juvenil* [Tesis doctoral, Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea]. Repositorio institucional. <https://addi.ehu.es/handle/10810/12182>
- Barambones Zubiria, J. (2012). *Lenguas minoritarias y traducción: la traducción audiovisual en euskera*. Servei de Publicacions de la Universitat Jaume I. Col·lecció TRAMA.
- Bartoll, E. (2006). Subtitling multilingual films. En M. Carroll, H. Gerzymisch-Arbogast y S. Nauert (Eds.), *Proceedings of the Marie Curie Euroconferences MuTra: Audiovisual Translation Scenarios, Copenhagen 1–5 de mayo de 2006*.
- Bartoll, E. (2008). *Paràmetres per a una taxonomia de la subtitulació* [Tesis doctoral, Universitat Pompeu Fabra]. Repositorio institucional. <http://hdl.handle.net/10803/7572>
- Bartoll, E. (2015). *Introducción a la traducción audiovisual*. Editorial UOC.
- Baugh, J. (2000). *Beyond Ebonics: Linguistic pride and racial prejudice*. New York: Oxford University Press.
- Bayley, R. (2003). The Quantitative Paradigm. En J. K. Chambers, P. Trudgill y N. Schilling-Estes (Eds.), *The Handbook of Language Variation and Change* (pp. 117–141). Blackwell Publishing.
- Baynes, L. M. (2002). Racial stereotypes, Broadcast Corporations, and the Business Judgment Rule. *University of Richmond Law Review*, 37(3), 819–899. <https://scholarship.richmond.edu/lawreview/vol37/iss3/8>
- Bean, T. (2020, 24 de abril). *All 24 Marvel Cinematic Universe Films Ranked At The Box Office—Including ‘Black Widow’*. Forbes.

<https://www.forbes.com/sites/travisbean/2020/04/24/all-23-marvel-cinematic-universe-films-ranked-at-the-box-office-including-black-widow/?sh=1c119743494e>

Bell, R. j.j. (2015). Racializing Raven: Race and Gender in *That's So Raven*. *Humboldt Journal of Social Relations* 37, 55–66.
<https://www.jstor.org/stable/humjsocrel.37.55>

Bernabo, L. (2021). Whitewashing diverse voices: (de)constructing race and ethnicity in Spanish-language television dubbing. *Media, Culture y Society* 43(7), 1297–1310. <https://doi.org/10.1177/0163443721999932>

Blake, J. (2024, 12 de abril). *O.J. Simpson gave us a preview of today's America*. CNN US. <https://edition.cnn.com/2024/04/12/us/oj-simpson-trial-verdict-impact-blake-cec/index.html>

Bobo, J. (1991). "The Subject is Money": Reconsidering the Black Film Audience as a Theoretical Paradigm. *Black American Literature Forum* 25(2), 421–432.
doi:10.2307/3041699

Borghetti, C., y Lertola, J. (2014). Interlingual subtitling for intercultural language education: a case study. *Language and Intercultural Communication*, 14(4), 423–440. <https://doi.org/10.1080/14708477.2014.934380>

Bosseaux, C. (2019). Investigating dubbing. Learning from the past, looking to the future. En Pérez-González (Ed.), *The Routledge handbook of audiovisual translation* (pp. 48–63). Routledge.

Bowen, C. (2017, 20 de noviembre). *Review: She's Gotta Have It: Season One*. Slant. <https://www.slantmagazine.com/tv/shes-gotta-have-it-season-one/>

Bragg, B. y Ikard, D. (2012). Feminism and the Streets: Urban Fiction and the Quest for Female Independence in the Era of Transactional Sexuality. *Palimpsest: A Journal on Women, Gender, and the Black International* 1(2), 237–255.

Bretous, M. (2017). TV Series 'normalizes the black experience'. *Panther Magazine* 1(3).
5. http://digitalcommons.fiu.edu/student_magazine/18/

- Briguglia, C. (2011). Comparing two polysystems: The cases of Spanish and Catalan versions of Andrea Camilleri's *Il cane di terracota*. En F. M. Federici (Ed.), *Translating Dialects and Languages of Minorities. Challenges and Solutions* (pp. 109–125). Peter Lang
- Britannica. (s. f.) *Crips*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/Crips>
- Britannica. (2024, 15 de octubre). *sociolinguistics*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/science/sociolinguistics>
- Britt, E. y Weldon, T. L. (2015). African American English in the Middle Class. En S. Lanehart (Ed.), *The Oxford Handbook of African American Language* (pp. 800–816). Oxford University Press.
- Bucholtz, M. (1996). Black Feminist Theory and African American Women's Linguistic Practice. En V. L. Bergvall, J. M. Bing y A. F. Freed (Eds.), *Rethinking Language and Gender Research: Theory and Practice* (pps. 267–290). Longman.
- Cañuelo Sarrión, S. (2009). Transfer Norms for Film Adaptations in the Spanish-German Context. En J. Díaz Cintas y G. Anderman (Eds.), *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen* (pp. 115–129). Palgrave Macmillan.
- Carras, C. (2020, 21 de septiembre). *Black actors make Emmy history with the most wins in a single year*. Los Angeles Time. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/tv/story/2020-09-21/emmys-2020-black-winners-regina-king-zendaya>
- Carrasco Pedrero, R. (2018). Clasificación de parámetros de calidad en el doblaje: Estudio de expectativas y evaluación. *E-AESLA* 4, 446–453. <https://cvc.cervantes.es/lengua/eaesla/pdf/04/44.pdf>
- Cattrysse, P. (1992). Film (Adaptation) as Translation: Some Methodological Proposals. *Target* 4(1), 53–70.
- Cerezo Merchán, B. (2019). Audiovisual translator training. En L. Pérez-González (Ed.), *The Routledge handbook of audiovisual translation* (pp. 468–482). Routledge.

- Chambers, J. K. (2013). Studying Language Variation. An informal Epistemology. En J. K. Chambers y N. Schilling (Eds.), *The Handbook of Language Variation and Change*, Second Edition (pp. 1–15). John Wiley y Sons, Inc.
- Chan, D. (2020, September 30). *Black Lives Matter Has Inspired Cultural Shift in Entertainment Industry, Says Media Studies Professor*. Fordham News. <https://news.fordham.edu/arts-and-culture/black-lives-matter-has-inspired-cultural-shift-in-entertainment-industry-says-media-studies-professor/>
- Chaume Varela, F. (2004). *Cine y traducción*. Cátedra.
- Chaume Varela, F. (2012). *Audiovisual translation: Dubbing*. Routledge.
- Chaume Varela, F. (2013a). Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje. *Trans. Revista de traductología*. 17, 13–34.
- Chaume Varela, F. (2013b). The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies. *Translation Spaces* 2(1), 105–123. <https://doi.org/10.1075/ts.2.06cha>
- Chaume Varela, F. (2018). An overview of audiovisual translation: Four methodological turns in a mature discipline. *Journal of Audiovisual*, 1(1), 40–63.
- Chaume Varela, F. (2019). Pasado y presente de la traducción para el doblaje. Conferencia magistral. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas. <http://dx.doi.org/10.19083/978-612-318-193-2>
- Chaves, M. J. (2000). *La traducción cinematográfica. El doblaje*. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- Cheers, I. M. (2020). Black Women in Television: A Short Story. En K. Ross (Ed.), *The International Encyclopedia of Gender, Media, and Communication* (pp. 1–9). John Wiley y Sons, Inc. doi: 10.1002/9781119429128.iegmc136
- Chery, S. (2022, 17 de agosto). *Black English is being misidentified as Gen Z lingo, speakers say*. The Washington Post. <https://www.washingtonpost.com/nation/2022/08/17/black-english-misidentified-internet-slang/>

- Chesterman, A. (1997). *Memes of Translation*. John Benjamins.
- Clark, T. (2021, 29 de enero). *Netflix's top 10 original TV show hits of all time, including 'Bridgerton' at No. 1*. Insider. <https://www.businessinsider.com/bridgerton-compared-to-other-netflix-top-original-shows-viewership-2021-1>
- Click, M. A. y Smith-Frigerio, S. (2019). One Tough Cookie: Exploring Black Women's Responses to *Empire's* Cookie Lyon. *Communication Culture y Critique* 12, 287–304. doi:10.1093/ccc/tcz007
- Cobb, J. N. (2014). Directed by Himself: Steve McQueen's *12 Years a Slave*. *American Literary History* 26 (2), 336–346. doi:10.1093/alh/aju011
- Cobb, S. (2018). “I’d Like Y’all to Get a Black Friend”: The Politics of Race in Friends. *Television y New Media*, 19(8), 708–723. <https://doi.org/10.1177/1527476418778420>
- Conde Ruano, J. T. (2019). El concepto de calidad en el doblaje para los estudiantes de traducción. *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación* 4, 86–112. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.3>
- Corrizzato, S. (2012). The Lingua-Cultural Importation of African American Identity in the Italian Dubbed Version of Spike Lee's *Bamboozled*. *Word and Text. A Journal of Literary Studies and Linguistics* 2(2), 110–120.
- Corrizzato, S. (2016). Strategies of *glocalization* in audiovisual translation: Dubbing Ava DuVernay's *Selma* into Italian. *Iperstoria. Testi Letterature Linguaggi* 8, 33–43.
- Couto Lorenzo, G. (2017). Aproximación a la dirección de doblaje. En X. Montero Domínguez (Ed.), *El doblaje. Nuevas vías de investigación* (pp. 109–118). Editorial Comares.
- Cruz-Durán, B. (2018). *La traducción audiovisual: estado de la cuestión y propuesta de clasificación*. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/349369134_La_traducion_audiovisua_l_estado_de_la_cuestion_y_propuesta_de_clasificacion
- Crystal, D. (2003). *Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Blackwell.

- Darder, L. (2022). Revoicing Vernaculars? Racialised and Stereotyped Characters in Dubbing into Spanish and Catalan. *Modern Languages Open*, 0(1), 10. DOI: <https://doi.org/10.3828/mlo.v0i0.335>
- Davies, A. P. (2016, 10 de octubre). *Molly From 'Insecure' Is Your New Favorite Single Lady*. The Ringer. <https://www.theringer.com/2016/10/10/16041734/yvonne-orji-interview-insecure-904c39efe72>
- Davies, H. J. (2018, 31 de julio). *It was important for black women to see ourselves normally': how Insecure changed TV*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/jul/31/issa-rae-insecure>
- De Higes Andino, I. (2014). *Estudio descriptivo y comparativo de la traducción de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diáspora* [Tesis doctoral, Universidad Jaume I]. Repositorio institucional. <https://www.tdx.cat/handle/10803/144753>
- De Higes Andino, I., Prats Rodríguez, A. M., Martínez Sierra, J. J. y Chaume Varela, F. (2013). Subtitling Language Diversity in Spanish Immigration Films. *Meta* 58(1).
- De Ridder, R. (2022). Audiovisual translation matters. On the sociolinguistic importance of audiovisual translation. *Lletres Asturianes* 126, 99–116. DOI:10.17811/LLAA.126.2022.99-116
- Delabastita, D. (1989). Translation and mass-communication: Film and T.V. translation as evidence of cultural dynamics. *Babel* 35(4), 193–218.
- Delabastita, D. (1990). Translation and the Mass Media. En S. Bassnett y A. Lefevere (Eds.), *Translation, history, and culture* (pp. 97–109). Pinter.
- Desta, Y. (2018, 12 de septiembre). *Viola Davis Regrets Making The Help: "It Wasn't the Voices of the Maids That Were Heard"*. Vanity Fair. <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/09/viola-davis-the-help-regret>
- Díaz Cintas, J. y Anderman, G. (2009). Introduction. En J. Díaz Cintas y G. Anderman (Eds.), *Audiovisual translation. Language Transfer on Screen* (pp. 1–17). Palgrave Macmillan.
- Díaz Cintas, J. y Remael, A. (2007). *Audiovisual translation: Subtitling*. Routledge.

- Díaz Cintas, J. y Szarkowska, A. (2020). Introduction: Experimental Research in Audiovisual Translation – Cognition, Reception, Production. *The Journal of Specialised Translation* 33, 3–16.
- Díaz Cintas, J. (2004). In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation. En P. Orero (Ed.), *Topics in Audiovisual Translation* (pp. 21–34). Amsterdam: John Benjamins.
- Díaz-Cintas, J. y Hayes, L. (2023). Role Reversal: An Overview of Audiovisual Translation into English. *Íkala, Revista de Lenguaje y Cultura* 28(2), 1–18. <https://doi.org/10.17533/udea.ikala.v28n2a01>
- Dictionary.com. (s. f.). *Hood*. En *Dictionary.com*. Recuperado el 4 de noviembre de 2024, de <https://www.dictionary.com/browse/hood>
- Dockterman, E. (2017, 21 de septiembre). *In a Quantum Leap, Star Trek Becomes a Female Enterprise*. Time. <https://time.com/4951211/star-trek-becomes-a-female-enterprise/>
- Doss, R. C. y Gross, A. M. (1992). The Effects of Black English on Stereotyping in Intraracial Perceptions. *The Journal of Black Psychology* 18(2), 47–58.
- Dries, J. (1995). *Dubbing and Subtitling Guidelines for Production and Distribution*. EIM.
- Eble, C. (1996). *Slang y Sociability*. The University of North Carolina Press.
- Eckert, P. (2018). *Meaning and Linguistic Variation: The Third Wave in Sociolinguistics*. Cambridge University Press.
- Ehrmann, B. J. (2009). *Black, White, and Watched All Over: The Racialized Meanings in 1990s Sitcoms*. [Tesis del programa académico de honor en cultura americana, Universidad de Michigan]. Repositorio institucional. https://deepblue.lib.umich.edu/bitstream/handle/2027.42/63955/ehrmann_brett_2009.pdf
- Ellithorpe, M. E. y Bleakley, A. (2016). Wanting to See People Like Me? Racial and Gender Diversity in Popular Adolescent Television. *Journal of Youth and Adolescence* 45, 1426–1437.

- Ellithorpe, M. E.; Hennesy, M. y Bleakley, A. (2019). Adolescent Perceptions of Black-Oriented Media: "The Day Beyoncé Turned Black". *Journal of Advertising Research*, 158–170.
- Erigha, M. (2016). Do African Americans Direct Science Fiction or Blockbuster Franchise Movies? Race, Genre, and Contemporary Hollywood. *Journal of Black Studies*, 47(6), 550–569. <https://doi.org/10.1177/0021934716653348>
- Erigha, M. (2017). On the margins: black directors and the persistence of racial inequality in twenty-first century Hollywood. *Ethnic and Racial Studies* 41(7), 1217–1234. doi: 10.1080/01419870.2017.1281984
- Erkazanci-Durmuş, H. (2011). A critical sociolinguistic approach to translating marginal voices: The case of Turkish translations. En F. M. Federici (Ed.), *Translating Dialects and Languages of Minorities. Challenges and Solutions* (pp. 21–30). Peter Lang.
- European Institute for Gender Equality (s. f.). *Tokenism*. European Institute for Gender Equality. <https://eige.europa.eu/publications-resources/thesaurus/terms/1261>
- Even-Zohar, I. (1990). Polysystems Studies. *Poetics Today*, 11(1), 1–268.
- Even-Zohar, I. (2017). *Polisistemas de cultura (Un libro electrónico provisorio)*. Universidad de Tel Aviv. https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/polisistemas_de_cultura2007.pdf
- Federici, F. M. (2011). Introduction: Dialects, idiolects, sociolects: Translation problems or creative stimuli?. En F. M. Federici (Ed.), *Translating Dialects and Languages of Minorities. Challenges and Solutions* (pp. 1–20). Peter Lang.
- Fernandez, M. E. (2016, 30 de noviembre). *Queen Sugar's All-Female Directors on How the Show Gave Them Their First TV Jobs*. *Vulture*. <https://www.vulture.com/2016/11/queen-sugar-all-women-directors-on-getting-first-tv-jobs.html>
- Ferrari, C. F. (2010). Since When Is Fran Drescher Jewish? Dubbing Stereotypes in *The Nanny*, *The Simpsons* and *The Sopranos*. University of Texas Press.

- Fishman, J. A., Ferguson, C. A., y Dasgupta, J. (1968). *Language problems of developing nations*. Wiley.
- Focus Features. (2019, 11 de enero). *Print The Legend: Writing The Screenplay For Harriet. A Q&A with screenwriter Gregory Allen Howard*. Focus Features. https://www.focusfeatures.com/article/interview_screenwriter_gregory-allen-howard
- Frederick, C. (2017, 21 de noviembre). *Spike Lee's 'She's Gotta Have It' reboot is radical and timely*. The Undefeated. <https://theundefeated.com/features/spike-lee-shes-gotta-have-it-reboot-is-radical-and-timely/>
- Fundéu. (2023, 8 de agosto). *racializado | racializar | raza*. Fundéu. <https://www.fundeu.es/consulta/racializar-racializado/>
- Gambier, Y. y Jin, H. (2019). A connected history of audiovisual translation. *Translation Spaces* 8(2). 193–230.
- Georgakopoulou, P. (2019). Technologization of audiovisual translation. En L. Pérez-González (Ed.), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation* (pp. 516–539). Routledge.
- Goddard, M. y Hogg, C. (2020). Introduction: Trans TV dossier, III: Trans TV re-evaluated, part 2. *Critical Studies in Television*, 15(3), 255–266. <https://doi.org/10.1177/1749602020937566>
- Goldberg, Lesley. (2017, 25 de octubre). *Ryan Murphy Makes History With Largest Cast of Transgender Actors for FX's 'Pose'*. The Hollywood Reporter. <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/ryan-murphy-makes-history-largest-cast-transgender-actors-fxs-pose-1051877>
- Goris, O. (1993). The Question of French Dubbing: Towards a Frame for Systematic Investigation. *Target*, 5(2), 169–190.
- Green, L. J. (2002). *African American English: A Linguistic Introduction*. Cambridge University Press.
- Green, L. (1998). Stereotypes: Negative racial stereotypes and their effect on attitudes toward African-Americans. *Perspectives on Multiculturalism and Cultural*

https://web.cecs.pdx.edu/~sheard/course/Design%26Society/Readings/eeoc/stereotypes_attitudes.htm

Green, S. (2024). The representation of African American identity on screen for a Spanish audience. A multimodal approach to the dubbing of *Luke Cage*, *Bamboozled*, and *Tropic Thunder*. *Target. International Journal of Translation Studies*. <https://doi.org/10.1075/target.22057.gre>

Green's Dictionary of Slang. (s. f.-a) Hood. En *Green's dictionary of Slang*. Recuperado el 4 de noviembre de 2024, de <https://greensdictofslang.com/entry/gt2adna>

Green's Dictionary of Slang. (s. f.-b) Boo. En *Green's dictionary of Slang*. Recuperado el 4 de noviembre de 2024, de <https://greensdictofslang.com/entry/pp2lywy>

Gregory, S. (2024, 11 de abril). *O.J. Simpson Changed Everything*. TIME. <https://time.com/6965999/oj-simpson-dead-legacy-impact/>

Griffin, C. (2017, 18 de septiembre). *Lena Waithe made history at the Emmys. Here are black women in comedy who came before her*. The Lily: By The Washington Post. <https://www.thelily.com/lena-waithe-made-history-at-the-emmys-here-are-black-women-in-comedy-who-came-before-her/>

Gutiérrez Lanza, C. (2005). EDT basados en corpus textuales informatizados: perfeccionamiento metodológico en TRACEci. En P. Zabalbeascoa Terrán, L. Santamaría Guinot y F. Chaume (Eds.), *La traducción audiovisual. Investigación, enseñanza y profesión* (pp. 87–98). Comares.

Gutiérrez Lanza, C. (2008). Traducción inglés-español y censura de textos cinematográficos: definición, construcción y análisis del Corpus 0/Catálogo TRACEci (1951-1981). En R. Merino (Ed.), *Traducción y censura en España (1939-1985). Estudios sobre corpus de cine, narrativa y teatro* (pp. 97–240). Universidad de León; Universidad del País Vasco.

Hatim, B. y Mason, I. (1990). *Discourse and the translator*. Longman.

- Henderson, M. (2019). Portrayals of Black Women in TV Shows That Aired in 1997 Versus 2017: A Qualitative Content Analysis. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications* 10(1), 64–69.
- Hibberd, J. (2018). The year Sidney Poitier Wasn't Nominated. *Entertainment Weekly: Oscar 90th Anniversary Special*. 52–55.
- Hibberd, J. (2020, 9 de enero). Cops TV series canceled after 31 years in wake of protests. Entertainment Weekly. <https://ew.com/tv/cops-canceled/>
- Hill, L. (2016, 20 de enero). 'Clueless' actress Stacey Dash: 'There shouldn't be a Black History Month'. Los Angeles Time. <https://www.latimes.com/entertainment/tv/showtracker/la-et-st-clueless-actress-stacey-dash-black-history-month-20160120-story.html>
- Hinchliffe, E. (2020, 5 de julio). 'You can't choose to walk away': Black women detail their experiences with racism in the workplace. Fortune. <https://fortune.com/2020/07/05/black-women-racism-at-work/>
- Hohenstein, S. y Thalmann, K. (2019). Difficult Women: Changing Representations of Female Characters in Contemporary Television Series. *Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* 67(2), 109–129. <https://doi.org/10.1515/zaa-2019-0012>
- Holliday N. (2021). Prosody and sociolinguistic variation in American Englishes. *Annual Review of Linguistics* 7, 55–68. DOI: 10.1146/annurev-linguistics-031220-093728
- Hrabčáková, A. (2023). Some Current Trends and Research Possibilities in the Audiovisual Translation of the 2020s. *Language, Culture, Politics. International Journal*, 1, 49–61. DOI: 10.54515/lcp.2023.1.49-61
- Huertas Abril, C. y Cruz, M. C. (2014). Referentes culturales afroamericanos en la adaptación filmica de *The Help* (*Criadas y señoras*): Dificultades y estrategias de traducción al español. *Signos Lingüísticos* 10(20), 78–107.
- Huet, J. (2020). Les super-pouvoirs du doublage français de "Luke Cage "ou l'art de desservir la communauté afro-américaine. *Convergences francophones*, 6(2), 105–122. <https://doi.org/10.29173/cf566>

- Hurtado Albir, A. (2011). *Traducción y traductología: Introducción a la traductología* (5ª ed.). Cátedra.
- Iborra Mallent, J. V. (2018). *Black Lives Matter* a través de las series de televisión estadounidenses. *Norteamérica* 13(2), 279–297.
- Iglesias Santos, M. (1999). La teoría de los polisistemas como desafío a los estudios literarios. En M. Iglesias Santos (Ed.), *Teoría de los polisistemas* (pp. 9–20). Arco/Libros.
- IMDb. (s. f.). *Internet Movie Database*. <https://www.imdb.com/>
- Incalcaterra McLoughlin, L. (2019). Audiovisual translation in language teaching and learning. En Pérez-González (Ed.), *The Routledge handbook of audiovisual translation* (pp. 483–497). Routledge.
- Instituto Cervantes (s. f.). Variación lingüística. En *Diccionario de términos clave de ELE*. Recuperado en 5 de noviembre de 2024 de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/variacionlinguistica.htm
- Johnson, T. (2020). Appropriation Anxiety: *Watchmen* (2019). *Adaptation* 13(3), 397–402. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apaa024>
- Jones, P. (2009). My Mother Tongue: A Linguistic Autoethnography. En S. Lanehart (Ed.), *African American Women's Language: Discourse, Education, and Identity* (pp. 35–50). Cambridge Scholars Publishing.
- K. R., P.; Mukhopadhyay, R., Philip, J., Jha, A., Manboodiri, V., y Jawahar, C. V. (2019). Towards Automatic Face-to-Face Translation. *Proceedings of the 27th ACM International Conference on Multimedia*, 1428–1436. <https://doi.org/10.1145/3343031.3351066>
- Karamitroglou, F. (2000). *Towards a Methodology for the Investigation of Norms in Audiovisual Translation*. Rodopi.
- Keveney, B. y Lawler, K. (2021, 22 de enero). *TV has to 'walk the walk': How cop shows are handling racial justice issues after a summer of protest*. USA Today

- Entertainment. <https://eu.usatoday.com/story/entertainment/tv/2021/01/22/cop-shows-racial-justice-how-series-adapt-after-protests/6541175002/>
- King, D. K. (1988). Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness: The Context of a Black Feminist Ideology. *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 14(1), 42–72. doi:10.1086/494491
- King, M. L. (1962, 5 de agosto). *The Case Against 'Tokenism'*. The New York Times Magazine. <https://www.nytimes.com/1962/08/05/archives/the-case-against-tokenism-the-current-notion-that-token-integration.html>
- King, S. (2020a). From African American Vernacular English to African American Language: Rethinking the Study of Race and Language in African Americans' Speech. *The Annual Review of Linguistics* 6, 285–300. <https://doi.org/10.1146/annurev-linguistics-011619-030556>
- King, S. (2020b, 20 de mayo). *African Americans at the Emmys: A look back at the groundbreakers*. GoldDerby. <https://www.goldderby.com/article/2020/african-americans-emmys-history/>
- Knapp, M. H. (2015). African American Vernacular English (Aave) In The Classroom: The Attitudes And Ideologies Of Urban Educators Toward Aave. [Tesis de doctorado, Universidad de Mississippi] Repositorio institucional. <https://grove.olemiss.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1963&context=etd>
- Kulaszewicz, K. E. (2015). Racism and the Media: A Textual Analysis [trabajo de máser, Universidad St. Catherine] Repositorio institucional. https://sophia.stkate.edu/msw_papers/477/
- Labov, W. (1962). The social motivation of a sound change. *Word*, 19, 273–309.
- Labov, W. (1966). *The Social Stratification of English in New York City*. Center for Applied Linguistics.
- Ladefoged, P. N. (2024, 21 de septiembre). *Phonetics*. Encyclopædia Britannica Online. <https://www.britannica.com/science/phonetics>
- Lanehart, S. (2023). *Language in African American Communities*. Routledge.

- Lanehart, S. L. (2021). Say my name: African American Women's Language. *Gender and Language*, 15(4), 559–568. <https://doi.org/10.1558/genl.21523>
- Lång, J. (2023). *Eye Movements and Reception of Audiovisual Translation. An Empirical Look into Interlingually Subtitled Television Programs*. University of Eastern Finland.
- Lauzen, M. M. (2023). Boxed In: Women On Screen and Behind the Scenes on Broadcast and Streaming Television in 2022-23. <https://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2023/10/2022-23-Boxed-In-Report.pdf>
- Lean In. (s.f.). *Working at the intersection: What Black women are up against*. Lean In. <https://leanin.org/black-women-racism-discrimination-at-work>
- Lefevere, A. (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Ediciones Colegio de España.
- Lemons, J. S. (1977). Black Stereotypes as Reflected in Popular Culture, 1880-1920. *American Quarterly*, 29(1), 102–116. <https://doi.org/10.2307/2712263>
- Ley, M. (2018, 30 de julio). *Los africanus son el 2,4 % de la población en España*. El Mundo. <https://amp.elmundo.es/espana/2018/07/30/5b2cc6cc268e3e49238b4619.html>
- Lippi-Green, R. (2011). *English with an Accent : Language, Ideology and Discrimination in the United States*. Routledge
- Lloyd, C. (2021, 5 de marzo). *Black Women in the Workplace*. Gallup. <https://www.gallup.com/workplace/333194/black-women-workplace.aspx>
- Lofton, K. y Weber, B. R. (2012). The legacies of Oprah Winfrey: celebrity, activism and reform in the twenty-first century. *Celebrity Studies* 3(1), 104–105. <http://dx.doi.org/10.1080/19392397.2012.644724>
- Longo, A. (2016). *A Critical Study of the African-American Comedic Tradition* [Tesis del programa académico de honor en estudios americanos, Union College]. Repositorio institucional. <https://digitalworks.union.edu/theses/177/>

- Lopez, Q. L. (2012). *White bodies, black voices: The linguistic construction of racialized authenticity in US film* [Tesis doctoral, Universidad de Texas en Austin]. Repositorio institucional. <https://repositories.lib.utexas.edu/items/d96a4ee5-ef60-47a2-8d30-3db7f123c403>
- Lott, M. (2017). The Relationship Between the "Invisibility" of African American Women in the American Civil Rights Movement of the 1950s and 1960s and Their Portrayal in Modern Film. *Journal of Black Studies* 48(4), 331–354. doi: 10.1177/0021934717696758
- Lowman, R. (2016, 27 de septiembre). *How 'Marvel's Luke Cage,' Netflix's black superhero series, honors African-American culture*. Los Angeles Daily News. <https://www.dailynews.com/2016/09/27/how-marvels-luke-cage-netflixs-black-superhero-series-honors-african-american-culture/>
- Luyken, G. M. (1991). *Overcoming Linguistic Barriers in Television. Dubbing and Subtitling for the European Audience*. EIM.
- Malkin, M. (2024, 21 de junio). *Eddie Murphy and Jerry Bruckheimer Are Already Developing 'Beverly Hills Cop 5': 'We Have a Couple of Stories in Mind'*. Variety. <https://variety.com/2024/scene/columns/eddie-murphy-jerry-bruckheimer-beverly-hills-cop-5-1236044573/>
- Marco Borillo, J. (2002). *El fil d'Ariadna. Anàlisi estilística i traducció literaria*. Eumo Editorial.
- Marco, J. (2004). Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi. *Quaderns. Revista de Traducció* 11, 129–149.
- Martí Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación* [Tesis doctoral, Universidad Jaume I]. Repositorio institucional. <https://www.tdx.cat/handle/10803/10568>
- Martí Ferriol, J. L. (2010). *Cine independiente y traducción*. Tirant lo Blanch.
- Martí Ferriol, J. L. (2013). *El método de traducción. Doblaje y subtitulación frente a frente*. Publicacions de la Universitat Jaume I.

- Martínez Sierra, J. J. (2004). *Estudio descriptivo y discursivo de la traducción del humor en textos audiovisuales. El caso de Los Simpson* [Tesis doctoral, Universidad Jaume I]. Repositorio institucional. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/10566>
- Martínez Sierra, J. J. (2011). De normas, tendencias y otras regularidades en traducción audiovisual. *Estudios de traducción* 1, 151–170. doi: 10.5209/rev_ESTR.2011.v1.11
- Martínez Sierra, J. J. (2012). *Introducción a la traducción audiovisual*. Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia.
- Marzá Ibáñez, A., Torralba Miralles, G. y Grupo Trama. (2013). Las normas profesionales de la traducción para el doblaje en España. *TRANS. Revista de Traductología*, 17, 35–20. <https://doi.org/10.24310/TRANS.2013.v0i17.3226>
- Matamala, A. y Orero, P. (2013). Audiovisual translation. When modalities merge. *Perspectives* 21(1), 2–4.
- Mayoral Asensio, R. (1999). *La traducción de la variación lingüística*, Uertere, Monográficos de la revista Hermeneus, nº1. Universidad de Valladolid.
- Mayoral Asensio, R. (2003). Procedimientos que persiguen la reducción o expansión del texto en la traducción audiovisual. *Sendebarr*, 14, 107–26.
- Mayoral, R.; Kelly, D. y Gallardo, N. (1988). Concept of Constrained Translation. Non-Linguistic Perspectives of Translation. *Meta* 33(3), 356–367.
- McFarland, G. A. (2019). *Eddie Murphy In The Cut: Race, Class, Culture, And 1980s Film Comedy* [trabajo de fin de máster, Universidad Estatal de Georgia]. Repositorio Institucional. https://scholarworks.gsu.edu/aas_theses/59/
- Mclaughlin, J. (2019, 20 de febrero). *Black Lightning's Creator Traces The Rocky Road To DC's First Standalone Black Superhero*. SYFYWire. <https://www.syfy.com/syfywire/black-lightnings-creator-traces-the-rocky-road-to-dcs-first-standalone-black-superhero>

- McMurtry, T. (2024) We BEEN Knowin: Black Women teachers (re)member that our language is a living legacy. *English in Education*, 58(1), 6–22, DOI: 10.1080/04250494.2024.2310657
- McNally, J. (2016). Azealia Bank's "212": Black Female Identity and the White Gaze in Contemporary Hip-Hop. *Journal of the Society for American Music* 10(1). 54–81.
- Méndez, M. (2024, 26 de octubre). *RTVE normaliza desde el humor con 'Detective Touré': "No podemos pensar continuamente en complacer"*. VerTele! https://www.eldiario.es/vertele/series/rtve-normaliza-humor-detective-toure-no-pensar-continuamente-complacer_1_11766829.html
- Méndez-Silvosa, N. y Bolaños-Medina, A. (2019). La traducción al español del inglés afroamericano para doblaje: El caso de la serie *Insecure*. *Parallèles* 31(2), 32–46. DOI: [10.17462/para.2019.02.02](https://doi.org/10.17462/para.2019.02.02)
- Méndez-Silvosa, N. (2018). *La traducción para el doblaje del inglés afroamericano de las series en España: el caso de Insecure* [trabajo de fin de máster, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria]. Repositorio institucional. <http://hdl.handle.net/10553/96549>
- Menéndez-Valdés Pérez, A. (2015). *Estudio práctico sobre la traducción de la variación lingüística para el doblaje* [trabajo de fin de grado, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid]. Repositorio institucional. <https://repositorio.comillas.edu/xmlui/handle/11531/6020>
- Merriam-Webster. (s. f.-a). Hood. En *Merriam-Webster.com dictionary*. Recuperado el 4 de noviembre de 2024, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hood>
- Merriam-Webster. (s. f.-b). Inner-city. En *Merriam-Webster.com dictionary*. Recuperado el 4 de noviembre de 2024, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/inner-city>
- Merriam-Webster. (s. f.-c). *Trying Very Hard With 'Extra'*. Merriam-Webster. <https://www.merriam-webster.com/wordplay/extra-new-usage-words-were-watching-slang-definition>

- Merriam-Webster. (s. f.-d). Massa. En *Merriam-Webster.com dictionary*. Recuperado el 4 de noviembre de 2024, de <https://www.merriam-webster.com/dictionary/massa>
- Mevel, P. A. (2012). *Can we do the right thing?: subtitling African American vernacular English into French* [Tesis doctoral, Universidad de Nottingham]. Repositorio institucional. <https://eprints.nottingham.ac.uk/12264/>
- Mills, B. (2018). Old Stereotypes Made New: A Textual Analysis on the Tragic Mulatto Stereotype in Contemporary Hollywood. *Howard Journal of Communications* 30(5), 411–429. doi: 10.1080/10646175.2018.1512063
- Ministerio de Inclusión, Seguridad Social y Migraciones. (2024, 30 de junio). *Extranjeros con certificado de registro o tarjeta de residencia en vigor*. Ministerio de Inclusión, Seguridad Social y Migraciones. https://www.inclusion.gob.es/web/opi/estadisticas/catalogo/extranjeros_con_certificado
- Minutella, V. (2021). *(Re)Creating Language Identities in Animated Films*. Palgrave Studies in Translating and Interpreting. https://doi.org/10.1007/978-3-030-56638-8_3
- Mitovich, M. W. (2024, 9 de julio). Beverly Hills Cop: Axel F *Tops Netflix Movies Chart With 41 Million Views in Debut*. TVLine. <https://tvline.com/ratings/beverly-hills-cop-axel-f-viewers-netflix-41-million-views-1235280221/>
- Molina Martínez, L. (2022). Técnicas / estrategias de traducción. En ENTI (Enciclopedia de traducción e interpretación). AIETI. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.6370588>
- Molina, L. y Hurtado Albir, A. (2002). Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach. *Meta* 47(4), 498–512.
- Molina-Guzmán, I. (2016). #OscarsSoWhite: how Stuart Hall explains why nothing changes in Hollywood and everything is changing. *Critical Studies in Media Communication* 33(5), 438–454. doi: 10.1080/15295036.2016.1227864
- Monk-Payton, B. (2019). Introducing the First Black *Bachelorette*: Race, Diversity, and Courting Without Commitment. *Communication Culture y Critique* 12, 247–267.

- Monroe, C. (2015). *Black Themed Reality Television y Racial Identity: Gendered Perceptions from Black College Students* [trabajo de fin de máster, Universidad Estatal de Georgia]. Repositorio Institucional. https://scholarworks.gsu.edu/aas_theses/28/
- Montero Domínguez, X. (2017). El doblaje en el estado español: de la nacionalización a la normalización lingüística. En Montero Domínguez, X. (Ed.), *El doblaje: nuevas vías de investigación* (pp. 5–19). Editorial Comares.
- Montero, S. (2020, 5 de julio). *¿Una familia negra protagonizando una serie española?: la otra lucha racial en el mundo del cine*. Público. <https://www.publico.es/culturas/familia-negra-protagonizando-serie-espanola-lucha-racial-cine.html>
- Morgan, M. (2009). Foreword. Just Take Me As I Am. En S. Lanehart (Ed.), *African American Women's Language: Discourse, Education, and Identity* (pp. xiii–xxiii). Cambridge Scholars Publishing.
- Morgan, M. (2015). African American Women's Language: Mother Tongues Untied. En S. Lanehart (Ed.), *The Oxford Handbook of African American Language* (pp. 817–833). Oxford University Press.
- Morgan, M. H. (2021). Counterlanguage powermoves in African American women's language practice. *Gender and Language*, 15(2), 289–299. <https://doi.org/10.1558/genl.20317>
- Munby, Jonathan. (2007). From Gangsta to Gangster: The Hood Film's Criminal Allegiance with Hollywood. En J. Chapman, M. Glancy y S. Harper (Eds.), *The New Film History* (pp. 166–179). London: Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1007/9780230206229_12
- Munday, J. (2001). *Introducing Translation Studies. Theories and Applications*. Routledge.
- Nama, A. (2003). More symbol than substance: African American representation in network television dramas. *Race and Society* 6, 21–38. doi: 10.1016/j.racsoc.2004.09.003

- Naranjo Sánchez, B. (2015). Translating blackness in Spanish dubbing. *Revista Española de Lingüística Aplicada* 28(2), 416–441.
- Naranjo, B. (2021). What's in a Voice? Exploring the Vocal Qualities of the Spanish Dubbed Voice in Emotionally-Loaded Scenes. *New Voices in Translation Studies* 25, 108–129. https://www.iatis.org/images/stories/publications/new-voices/Issue_25-2021/5_Sanchez_108-129_revised_BN.pdf
- Navarro Andúgar, J. y Meseguer Cutillas, P. (2015). La identidad social a través del lenguaje: estudio del doblaje de "The Wire" al español. *Opción* 31(5), 642–665.
- Netflix (2024, 19 de septiembre). *What We Watched the First Half of 2024*. Netflix. <https://about.netflix.com/en/news/what-we-watched-the-first-half-of-2024>
- Newmark, P. (1981). *Approaches to Translation*, Prentice Hall.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*, Prentice Hall International.
- Ogbar, J. O. G. (2019). The Black Arts Movement Reprise: Television and Black Art in the 21st Century. *European journal of American Studies* 14(1), 1–24. DOI: 10.4000/ejas.14366
- Ogunyinka, O. (s. f.) *Think before you take: 6 AAVE terms brands should use more responsibly*. Writer's Room. <https://writer.com/blog/aave-terms/>
- Oladipo, G. (2021, 23 de octubre). *Goodbye Insecure: how the hit HBO comedy changed the game*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2021/oct/23/insecure-hbo-comedy-issa-rae#:~:text=Insecure%20has%20also%20helped%20introduce,and%20creatives%20deserved%20opportunities%20amid>
- Orrego Carmona, D. (2013). Avance de la traducción audiovisual: desde los inicios hasta la era digital. *Mutatis Mutandis* 6(2), 297–320.
- Ortiz García, J. (2022). *This America, man*. la traducción subtitulada de la variante AAVE en *The Wire*. *Círculo De Lingüística Aplicada A La Comunicación*, 91, 173–186. <https://doi.org/10.5209/clac.72387>

- Ortiz Jiménez, M. (2013). Stigmatised Linguistic Identities and Spanish Language Teaching. *IPEDR* 68, 129–135. DOI: 10.7763
- O'Sullivan, C. y Cornu, J. F. (2019). History of audiovisual translation. En L. Pérez-González (Ed.), *The Routledge Handbook of Audiovisual Translation* (pp. 15–30). Routledge.
- Otterson, J. (2023, 3 de julio) 'Insecure' Now Streaming on Netflix, With More HBO Shows on the Way, Including 'Ballers' and 'Six Feet Under'. Variety. <https://variety.com/2023/tv/news/insecure-streaming-netflix-hbo-shows-true-blood-six-feet-under-1235660455/>
- Oxford African American Studies Center. (s.f.). *Photo Essay - Blacks in Film and Television*. Oxford African American Studies Center. <https://oxfordaasc.com/page/photo-essay-blacks-in-film-and-television>.
- Oxford English Dictionary. (s. f.-a). *ODAAE FAQs*. Oxford English Dictionary. <https://www.oed.com/discover/odaae-faqs/>
- Oxford English Dictionary. (s. f.-b). *The Oxford Dictionary of African American English*. Oxford English Dictionary. <https://www.oed.com/discover/odaae>
- Parini, I. (2019) Sleeping with the fishes. Italian Americans in animation. En I. Ranzatto y S. Zanotti (Eds.), *Reassessing Dubbing: Historical Approaches and Current Trends* (pp. 245–262). John Benjamins Publishing.
- Pena Torres, C. (2017). Dirección de doblaje y adaptación de textos audiovisuales: parámetros profesionales. En X. Montero Domínguez (Ed.), *El doblaje. Nuevas vías de investigación* (pp. 93–106). Editorial Comares.
- Perdikaki, K. y Georgiou, N. (2020). Investigating the relation between the subtitling of sensitive audiovisual material and subtitlers' performance: An empirical study. *The Journal of Specialised Translation* 33, 152–175.
- Perego, E. (2016). History, development, challenges and opportunities of empirical research in audiovisual translation. *Across Languages and Cultures* 17(2), 155–162.

- Pérez-González, L. (2014). *Audiovisual Translation: Theories, Methods and Issues*. Routledge.
- Pettorino, M. y Vitagliano, I. (2003). Prosodic characteristics of dubbed speech. *ICPhS-15*, 2865–2868. https://www.internationalphoneticassociation.org/icphs-proceedings/ICPhS2003/p15_2865.html
- Ploschnitzki, P. (2023). “Since When Is Steve Urkel White?” – Vocal Blackface In The German Dubbing Landscape. *Studies in 20th y 21st Century Literature* 47(1), artículo 8. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.2235>
- Porter, R. (2020, 1 de diciembre). ‘Cops’ Quietly Resumes Production. The Hollywood Reporter. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/cops-quietly-resumes-production-4069865/>
- Porter, R. (2024, 21 de mayo). ‘Bridgerton’ Season 3 Scores Series Best Opening in Netflix Rankings. The Hollywood Reporter. <https://www.hollywoodreporter.com/tv/tv-news/bridgerton-season-3-biggest-opening-netflix-ratings-1235905470/>
- Preston, D. R. (2003). Language with an Attitude. En J. K. Chambers, P. Trudgill y N. Schilling-Estes (Eds.), *The Handbook of Language Variation and Change* (pp. 39–66). Blackwell Publishing.
- Pullum, G. K. (1999). African American Vernacular English is not Standard English with mistakes. En R. S. Wheeler (Ed.), *The Workings of Language: From prescriptions to perspectives* (pp. 39–58). Praeger.
- Punyanunt-Carter, N. M. (2008). The perceived realism of African American Portrayals on Television. *The Howard Journal of Communications* 19, 241–257.
- Pym, A. (2001). Four Remarks on Translation Research and Multimedia. En Y. Gambier y H. Gottlieb (Eds.), *(Multi) Media Translation: Concepts, practices, and research* (pp. 275–282). John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.34.32pym>
- Queen, R. (2004). 'Du hast jar keene Ahnung': African American English dubbed into German. *Journal of Sociolinguistics* 8(4), 515–537.

- Quinn, E. (2013). Black Talent and Conglomerate Hollywood: Will Smith, Tyler Perry, and the Continuing Significance of Race. *Popular Communication 11*, 196–210. <https://doi.org/10.1080/15405702.2013.810070>
- Radi, B. (2019, 30 de julio). *¿Qué es el tokenismo cisexista?* Revista Anfibia. <https://www.revistaanfibia.com/que-es-tokenismo-cisexista/>
- Rahman, J. (2015). African American Divas of Comedy. Staking a Claim in Public Space. En S. Lanehart (Ed.), *The Oxford Handbook of African American Language* (pp. 723–739). Oxford University Press.
- Ramaswamy, C. (2019, 21 de marzo). *Pose review – a show to fall head-over-heels in love with.* The Guardian. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2019/mar/21/pose-review-ryan-murphy-show-voguing-underground-ballroom-new-york>
- Ranzato, I. y Zanotti, S.. (2019). The dubbing revolution. En Ranzatto I. y Zanotti S. (Eds.), *Reassessing Dubbing: Historical Approaches and Current Trends* (pp.1–14). John Benjamins Publishing.
- Rashad. (2021, 19 de septiembre). *RuPaul, Debbie Allen Become Most Awarded People of Color in EMMY History... On the Same Night! That Grape Juice.* <https://thatgrapejuice.net/2021/09/rupaul-debbie-allen-become-most-awarded-people-color-emmy-history-the-same-night/>
- Real Academia Española. (s.f.-a). Entonación. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 5 de septiembre de 2024, de <https://dle.rae.es/entonación>
- Real Academia Española. (s.f.-b). Pijo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado el 4 de noviembre de 2024, de <https://dle.rae.es/pijo>
- Real Academia Española. [@RAEinforma]. (2023a, 3 de febrero). *#RAEconsultas «Racializado», participio de «racializar», procede del inglés «racialize», que tiene sentidos como 'imponer una interpretación racial a algo', 'clasificar o identificar algo o a alguien en función de su pertenencia a un grupo étnico' y otros cercanos.* 1/2. [Tweet]. Twitter. <https://x.com/RAEinforma/status/1621488781692895233>

- Real Academia Española. [@RAEinforma]. (2023b, 3 de febrero). *#RAEconsultas Existe una propuesta en estudio para su incorporación al «DLE». 2/2.* [Tweet]. Twitter. <https://x.com/RAEinforma/status/1621488893026516993>
- Reed, J. y Miller, C. J. (2023). A Scoping Review of Black American Beauty Studies From 1995 to 2022. *Journal of Black Studies* 54(5). 432–450. <https://doi.org/10.1177/00219347231173152>
- Reiss, K. (1983). *Texttyp und Übersetzungsmethode: Der operative Text*. Julius Groos.
- Reppen, R., Fitzmaurice, S. M., y Biber, D. (2002). Introduction. En R. Reppen, S. M. Fitzmaurice y D. Biber (Eds.), *Using corpora to explore linguistic variation* (pp. VII–XI). J. Benjamins
- Reutner, U. (2013). El dialecto como reto de doblaje: opciones y obstáculos de la traslación de *Bienvenue chez les Ch'tis*. *TRANS* 17, 151–165.
- Reverter Oliver, B., Martínez Sierra, J. J., González Pastor, D. y Carrero Martín, J. F. (2021). Modalidades de traducción audiovisual. De clasificaciones y nuevas tendencias. En B. Reverter Oliver, J. J. Martínez Sierra, D. González Pastor y J. F. Carrero Martín, (Eds.), *Modalidades de traducción audiovisual. Completando el espectro* (pp. IX–XVI). Editorial Comares.
- Revuelta P., Ortiz, T., Lucía, M. J., Ruiz, B., Sánchez-Pena, J. M. (2020). Limitations of Standard Accessible Captioning of Sounds and Music for Deaf and Hard of Hearing People: An EEG Study. *Frontiers Integrative Neuroscience*, 18, 1–9. <https://doi.org/10.3389/fnint.2020.00001>
- Rickford, J. R. (1999). *African American Vernacular English: Features, Evolution, Educational Implications*. Blackwell Publishers.
- Rickford, J. R. (2015). The Creole Origins Hypothesis. En S. Lanehart (Ed.), *The Oxford Handbook of African American Language* (pp. 35–56). Oxford University Press.
- Rickford, J. R. y Eckert, P. (2002). Introduction. En P. Eckert y J. R. Rickford (Eds.), *Style and Sociolinguistic Variation* (pp. 1–18). Cambridge University Press.

- Robbins, S. T. y Leonard, D. J. (2021). Introduction. En D. J. Leonard y S. T. Robbins (Eds.), *Race in American television: voices and visions that shaped a nation* (pp. xvii–xxvi). Greenwood.
- Rodríguez, J. (2022, 12 de septiembre). *La palabra canaria que nadie ha sido capaz de 'traducir' en los doblajes de la serie Hierro*. Cadena Ser. <https://cadenaser.com/canarias/2022/09/12/la-palabra-canaria-que-nadie-ha-sido-capaz-de-traducir-en-los-doblajes-de-la-serie-hierro-radio-club-tenerife/>
- Romero Fresco, P. (2006). The Spanish Dubbese: A Case of (Un)idiomatic *Friends*. *The Journal of Specialised Translation* 6, 134–151.
- Romero Fresco, P. (2009). Naturalness in the Spanish Dubbing Language: a Case of Not-so-close Friends. *Meta* 54(1), 49–72.
- Ross, T. (2019). Media and Stereotypes. En S. Ratuva (Ed.), *The Palgrave Handbook of Ethnicity* (pp. 1–17). Palgrave Macmillan. doi: 10.1007/978-981-13-0242-8_26-1
- Rowe, K. D. (2019). Beyond “Good Hair”: Negotiating Hair Politics Through African American Language.” *Women and Language*, 42(1), 43–68. doi: 10.34036/WL.2019.004
- Saad, N. y Medrano, D. (2020, 20 de septiembre). *Zendaya makes Emmys history as youngest lead actress drama winner*. Los Angeles Times. <https://www.latimes.com/entertainment-arts/tv/story/2020-09-20/emmys-2020-zendaya-drama-actress-win-youngest>
- Sáenz-Herrero, A. y Rica-Peromingo, J. P. (2020). La evolución del español a través del doblaje en España. *AVANCA CINEMA 2020*, 513–518. <https://doi.org/10.37390/avancacinema.2020.a155>
- Scandura, G. (2020). *Estudio descriptivo del español neutro del doblaje en series de ficción infantiles y juveniles: ¿Estandarización, política lingüística o censura?* [Tesis doctoral, Universitat Jaume I]. Repositorio institucional. <https://www.tdx.cat/handle/10803/671587#page=1>

- Schilling, D. (2016, 29 de mayo). *Roots remake: seminal slavery narrative still resonates in revamped miniseries*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2016/may/29/roots-remake-american-slavery-miniseries>
- Schilling-Estes, N. (2003). Field Methods: Introduction. En J. K. Chambers, P. Trudgill y N. Schilling-Estes (Eds.), *The Handbook of Language Variation and Change* (pp. 17–19). Blackwell Publishing.
- Scott, D. M. (2011). *Origins of Black History Month*. ASALH. <https://asalh.org/about-us/origins-of-black-history-month/>
- Scott, K. D. (2000). Crossing cultural borders: 'girl' and 'look' as markers of identity in Black women's language use. *Discourse and Society* 11, 237–248.
- Sebba, M. (1997). *Contact Languages: Pidgins and Creoles*. St. Martin's Press.
- Sereg, J. (2021). The viewers' assessment of dubbese and its impact on native language use. [Tesis doctoral, Universidad Eötvös Loránd]. Repositorio institucional. <https://doi.org/10.15476/ELTE.2020.063>
- Setoodeh, R. (2020, 9 de septiembre). *How Halle Berry Fought Her Way to the Director's Chair*. Variety. <https://variety.com/2020/film/news/halle-berry-bruised-directing-toronto-film-festival-1234762255/>
- Siebler, K. (2019). Black Feminists in Serialized Dramas: The Gender/Sex/Sexuality/Race Politics of *Being Mary Jane* and *Scandal*. *Journal of Popular Film and Television* 47(3), 152–162.
- Silva, B. B., Orrego-Carmona, D. y Szarkowska, A. (2022). Using linear mixed models to analyse data from eye-tracking research on subtitling. *Translation Spaces* 11(1), 60–88. <https://doi.org/10.1075/ts.21013.sil>
- Sobande, F. (2019a). Awkward Black girls and post-feminist possibilities: Representing millennial Black women on television in *Chewing Gum* and *Insecure*. *Critical Studies in Television: The International Journal of Television Studies*, 14(4), 435–450. doi:10.1177/1749602019870298

- Sobande, F. (2019b). How to get away with authenticity: Viola Davis and the intersections of Blackness, naturalness, femininity and relatability. *Celebrity Studies* 10(3), 396–410. <https://doi.org/10.1080/19392397.2019.1630154>
- Sodano, Todd (2015). It Was TV: Teaching HBO's *The Wire* as a Television Series. En K. Dillon y N. Crummey (Eds.), *The Wire in the College Classroom: Pedagogical Approaches in the Humanities* (pp. 7–31). McFarland.
- Soler Pardo, B. (2013). Translation studies: An introduction to the history and development of (audiovisual) translation. *Linguax. Revista de Lenguas Aplicadas* 6, 3–28.
- Spears, A. K. (1998). African-American language use: Ideology and so-called obscenity. En S. S. Mufwene, G. Bailey, J. Baugh y J. Rickford (Eds.), *African-American English* (pp. 226–250). Routledge.
- Spears, A. K. (2009). Theorizing African American Women's Language: Girl as a Discourse Marker. En S. Lanehart (Ed.), *African American Women's Language: Discourse, Education, and Identity* (pp. 76–90). Cambridge Scholars Publishing.
- Spears, A. K. (2015). African American Standard English. En S. Lanehart (Ed.), *The Oxford Handbook of African American Language* (pp. 786–799). Oxford University Press.
- Spiteri Miggiani, G. (2022). Measuring quality in translation for dubbing: a quality assessment model proposal for trainers and stakeholders. *XLinguae*, 15(2), 85–102. <https://doi.org/10.18355/XL.2022.15.02.07>
- Spolsky, B. (2011). Ferguson and Fishman: sociolinguistics and the sociology of language. En R. Wodak, B. Johnston y P. Kerswill (Eds.), *The SAGE Handbook of Sociolinguistics* (pp. 11–23). SAGE Publications Ltd. <https://doi.org/10.4135/9781446200957>
- Squire, C. (1994). Empowering Women? *The Oprah Winfrey Show*. *Feminism y Psychology* 4(1), 63–79. doi: 10.1177/0959353594041004
- Stidhum, T. R. (2019, 15 de marzo). Queen Sugar's 4th Season Has a Premiere Date—and the All-Female Director Lineup Is as Sweet as Ever. The Root.

<https://thegrapevine.theroot.com/queen-sugars-4th-season-has-a-premiere-date-and-the-all-1833319427>

- Stroman, C. A. (1986). Television viewing and self-concept among Black children. *Journal of Broadcasting & Electronic Media*, 30(1), 87–93. <https://doi.org/10.1080/08838158609386610>
- Sullivan, J. M. y Platenburg, G. N. (2017). From Black-ish to Blackness: An Analysis of Black Information Sources' Influence on Black Identity Development. *Journal of Black Studies* 48(3), 215–234.
- Susam-Sarajeva, Ş. (2009). The Case Study Research Method in Translation Studies. *The Interpreter and Translator Trainer* 3(1). 37–56.
- Sweet, A. (2018). Portals, Audiences and Feminism: Rebooting a Franchise and Star Trek Discovery's Gender Politics (CBS All Access, 2017-). *Genre en séries : cinéma, télévision, médias* 8, 106–133. http://genreenseries.weebly.com/uploads/1/1/4/4/11440046/8.6_sweet.pdf
- Talaván, N., y Rodríguez-Arancón, P. (2024). Didactic Audiovisual Translation in Online Contexts: A Pilot Study. *Hikma*, 23(1), 205–230. <https://doi.org/10.21071/hikma.v23i1.15977>
- Tarreo. (2014, 21 de abril). *Niño Rata: Comprendiendo el término del momento*. Tarreo. <https://www.tarreo.com/noticias/224907/Nino-Rata-Comprendiendo-el-termino-del-momento>
- Taylor, S., Theobald, B. J. y Matthews, I. (2015). A mouth full of words: Visually consistent acoustic redubbing. *2015 IEEE International Conference on Acoustics, Speech and Signal Processing (ICASSP)*, 4904–4908. <https://doi.org/10.1109/ICASSP.2015.7178903>
- Television Academy. (s. f.). *Nominees-Winners*. Television Academy. <https://www.emmys.com/awards/nominees-winners>
- The Nielsen Company. (2024). *The global Black audience*. The Nielsen Company. <https://www.nielsen.com/wp-content/uploads/sites/2/2024/02/Black-DIS-Report-2024.pdf>

- Thomas, E. R. (2015). Prosodic Features of African American English. En J. Bloomquist, L. J. Green y S. L. Lanehart (Eds.), *The Oxford Handbook of African American Language* (pp. 420–436). Oxford Handbooks Online. <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199795390.001.0001/oxfordhb-9780199795390-e-12#>
- Thompson, S. (2021, 7 de septiembre). *So Much Modern Slang Is AAVE. Here's How Language Appropriation Erases The Influence Of Black Culture*. BuzzFeedNews. <https://www.buzzfeednews.com/article/sydneethompson/aaave-language-appropriation>
- Titford, C. (1982). Subtitling – Constrained Translation. *Lebende Sprachen* 27(3), 113–116.
- Toms-Anthony, S. (2018). Annalise Keating's Portrayal as a Black Attorney is the Real Scandal: Examining How the Use of Stereotypical Depictions of Black Women can Lead to the Formation of Implicit Biases. *National Black Law Journal* 27(1), 59–78. <https://escholarship.org/uc/item/6wd3d4gk>
- Toury, G. (1980). *In Search of a Theory of Translation*. Tel Aviv University.
- Toury, G. (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. John Benjamins.
- Toury, G. (1999). La naturaleza y el papel de las normas en la traducción. En M. Iglesias Santos (Ed.), *Teoría de los polisistemas* (pp. 234–255). Arco/Libros.
- Troutman, D. (2001). African American women: Talking that talk. En S. L. Lanehart (Ed.), *Sociocultural and Historical Context of African American English* (pp. 211–237). John Benjamins Publishing Company.
- Tukachinsky, R.; Mastro, D. y Yarchi, M. (2015). Documenting Portrayals of Race/Ethnicity on Primetime Television over a 20-Year Span and Their Association with National-Level Racial/Ethnic Attitudes. *Journal of Social Issues* 71(1), 17–38. doi: 10.1111/josi.12094
- Tveit, J. E. (2009). Dubbing versus Subtitling: Old Battleground Revisited. En J. Díaz Cintas y G. Anderman (Eds.), *Audiovisual translation. Language Transfer on Screen* (pp. 85–96). Palgrave Macmillan.

- UCLA. (2023). *Hollywood Diversity Report 2023. Part 2: Television*. UCLA Entertainment y Media Research Initiative. <https://socialsciences.ucla.edu/wp-content/uploads/2024/06/UCLA-Hollywood-Diversity-Report-2023-Television-11-9-2023.pdf>
- Urban Dictionary. (s. f.). *Extra*. En *Urban Dictionary*. Recuperado el 4 de noviembre de 2024, de <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=extra>
- Urwand, B. (2018). The Black Image on the White Screen: Representations of African Americans from the Origins of Cinema to *The Birth of a Nation*. *Journal of American Studies* 52(1), 45–64. <https://doi.org/10.1017/S0021875816001845>
- U.S. Department of Health and Human Services. (2024, 10 de octubre). *Black/African American Health*. U. S. Department of Health and Human Services . <https://minorityhealth.hhs.gov/blackafrican-american-health>
- Valdeón, R. A. (2022) Latest trends in audiovisual translation, *Perspectives*, 3(3), 369-381, DOI: 10.1080/0907676X.2022.2069226
- Vallverdú Delgado, O. (2015). *Dubbing The Wire. Standardization through translation. A critical analysis* [trabajo de fin de grado. Universidad Autónoma de Barcelona]. Repositorio institucional. <https://ddd.uab.cat/record/146988>
- Verzella, M. y Tommaso, L. (2018). “Why you talk like a white girl?”: Linguistic Identities in *Insecure* and its Italian Dubbed Adaptation. En C. Diglio y A. Napolitano (Eds.), *Identité, diversité et langue, entre ponts et murs. Identity and language diversity, between walls and bridges* (pp. 547–582). Loffredo editore.
- Vinay, J.P. y Darbelnet, J. (1977). *Stylistique comparée du français et de l'anglais: méthode de traduction*. Didier.
- Wang, Y. y Daghigh, A. J. (2024). Two Decades of Audiovisual Translation Studies: A Bibliometric Literature Review. *Sage Open*, 14(3), 1–15. <https://doi.org/10.1177/21582440241274575>
- Wanzo, R. (2006). Beyond a 'Just' Syntax: Black Actresses, Hollywood and Complex Personhood. *Women y Performance: a journal of feminist theory* 16(1), 135–152. doi: 10.1080/07407700500515985

- Washington, M. y Berlowitz, M. J. (1981). A Field Study of "Blaxploitation" Films. *The Journal of Black Psychology* 8(1), 41–51.
- Weaver Jr., T. (2016). Analysis of Representations of African Americans in Non-linear Streaming Media Content. *Elon Journal of Undergraduate Research in Communications* 7(2), 57–67.
- Weessler, R. E. y Boland, J. E. (2019). Sounding Like a Stereotype: The Influence of Emotional Prosody on Race Perception. En S. Calhoun, P. Escudero, M. Tabain y P. Warren (Eds.), *Proceedings of the 19th International Congress of Phonetic Sciences* (pp. 2169–2173). Australasian Speech Science and Technology Association Inc. https://www.internationalphoneticassociation.org/icphs-proceedings/ICPhS2019/papers/ICPhS_2218.pdf
- Weitekamp, M. A. (2013). More Than 'Just Uhura': Understanding Star Trek's Lt. Uhura, Civil Rights, and Space History. En N. Reagin (Ed.), *Star Trek and History (Wiley Pop Culture and History Series)* (pp. 22–38). Wiley.
- Weldon, T. L. (2021). *Middle-Class African American English*. Cambridge University Press.
- Wheat, A. (2016, 27 de mayo). Roots: *Inside the Searing 1977 Series That Started a National Conversation*. People. <https://people.com/tv/roots-behind-the-1977-series-that-started-a-national-conversation/>
- Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the Dubbing Glass*. Peter Lang.
- Whitten, S. (2020, 11 de junio). 'Live P.D.' canceled by A&E following report that the reality show filmed police custody death. CNBC. <https://www.cnbc.com/2020/06/11/live-pd-canceled-over-report-that-show-filmed-police-custody-death.html>
- Widawski, M. (2015). *African American Slang: A Linguistic Description*. Cambridge University Press.
- Williams, J. (2013). *Theories of translation*. Palgrave MacMillan.
- Williams, Z. (2017, 22 de noviembre). She's Gotta Have It review – an exhilarating examination of our attitudes to sex and race. The Guardian.

<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2017/nov/22/shes-gotta-have-it-review-an-exhilarating-examination-of-our-attitudes-to-sex-and-race>

Wilson, G. J. (2019). “They See a Caricature”: Expanding Media Representations of Black Identity in *Dear White People*. *The Popular Culture Studies Journal* 7(2), 195–216. <https://mpcaaca.org/wp-content/uploads/2019/10/Wilson-DWP-Final.pdf>

Wolfram, W. y Schilling, N. (2016). *American English. Dialects and Variation* (3ª Ed.) Wiley Blackwell.

Wolfram, W. y Thomas, E. R. (2002). *The development of African American English*. Blackwell Publishing.

Wolfram, W. (1969). *A Sociolinguistic Description of Detroit Negro Speech*. Center for Applied Linguistics.

Wolfram, W. (2015). The sociolinguistic construction of African American Language. En S. Lanehart (Ed.), *The Oxford Handbook of African American Language* (pp. 338–352). Oxford University Press.

WordSense Dictionary. (s. f.) *Bougie*. En *WordSense dictionary*. Recuperado el 4 de noviembre de 2024, de <https://www.wordsense.eu/bougie/>

Wortham, J. (2015). *The Misadventures of Issa Rae*. The New York Times Magazine. <https://www.nytimes.com/2015/08/09/magazine/the-misadventures-of-issa-rae.html>

X, M. (1963, 23 de enero). *The Race Problem*. [Transcripción del discurso]. The Autobiography of Malcolm X. Universidad de Columbia. <https://cenmtl.columbia.edu/projects/mmt/mxp/speeches/mxt25.html>

YouTubePedia. (s. f.) *Niño Rata*. YouTubePedia. https://youtube.fandom.com/es/wiki/Ni%C3%B1o_rata

Zabalbeascoa Terrán, P. (1996). La traducción de la comedia televisiva: implicaciones teóricas. En J. M. Bravo y P. Fernández Nistal (Eds.), *A Spectrum of Translation Studies* (pp. 173–201). Universidad de Valladolid.

- Zabalbeascoa Terrán, P. (2001), El texto audiovisual: factores semióticos y traducción. En J. Sanderson (Ed.), *¡Doble o nada! Actas de las I y II Jornadas de doblaje y subtitulación* (pp. 113-125). Universidad d'Alacant, Alicante.
- Zaro Vera, J.J. (2001). Conceptos traductológicos para el análisis del doblaje y la subtitulación. En M. Duro (Ed.), *La traducción para el doblaje y la subtitulación* (pp. 47–63). Cátedra.
- Zhang, X. (2005). On the Source of the Term Sociolinguistics. *Linguistic Sciences* 4(2), 63-66. http://journal15.magtechjournal.com/Jwk_yyqx/EN/Y2005/V4/I2/63#2
- Zhou, Y. y Fan, Y. (2013). A Sociolinguistic Study of American Slang. *Journal of Language Studies*, 3(12), 2209 – 2213. <https://www.academypublication.com/issues/past/tpls/vol03/12/08.pdf>