



**UNIVERSIDAD PONTIFICIA DE COMILLAS**

Facultad de Ciencias Humanas y Sociales

Grado en Traducción e Interpretación

Trabajo de Fin de Grado

**BY ORDER OF THE PEAKY BLINDERS**

Análisis de la traducción de variaciones lingüísticas  
en la serie *Peaky Blinders*

Estudiante: Clara Esteban García

Directora: Reyes Bermejo Mozo

Madrid, junio de 2017

## **CONTENIDO**

1. INTRODUCCIÓN.....	3
1.1. Finalidad y motivos .....	3
1.2. Metodología .....	4
2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN .....	6
2.1. La traducción audiovisual .....	6
2.2. Tipos de traducción audiovisual .....	7
2.3. El doblaje .....	7
2.3.1. Las fases del doblaje .....	8
2.3.2. Los materiales .....	11
2.3. Los culturemas .....	11
2.4. El concepto de interlengua.....	12
2.5. Las variaciones lingüísticas .....	13
2.5.1. Clasificaciones de la variación lingüística .....	14
2.6. Estrategias de traducción .....	16
3. ANÁLISIS .....	20
4. CONCLUSIONES.....	34
5. BIBLIOGRAFÍA .....	37

# 1. INTRODUCCIÓN

La alta oferta y demanda de productos audiovisuales ha provocado una evolución espectacular de este campo en los últimos años. De forma paralela, se han incrementado los estudios sobre esta disciplina. No obstante, la traducción audiovisual sigue teniendo un gran interés académico. En primer lugar, porque no cesa de plantear nuevos retos al traductor, y, en segundo lugar, porque la temática de los productos audiovisuales es muy amplia y no para de crecer.

En lo que atañe al campo de estudio de este trabajo, nos hemos decantado por las variedades del lenguaje. Las variedades del lenguaje no sólo muestran la forma de hablar de una comunidad lingüística, sino que son el reflejo de una sociedad o la situación que ésta vive y pueden incluso caracterizar a algunos personajes. Tienen, por tanto, una gran carga léxica y cultural y su traducción es muy importante para mantener el clima de una obra. No obstante, hasta ahora, la variación lingüística sigue siendo uno de los grandes problemas de la traducción y a esto, debemos añadir las limitaciones que caracterizan a la traducción audiovisual, que analizaremos en profundidad más adelante. Hemos elegido este campo de estudio debido precisamente a la dificultad del proceso traslativo de variedades del lenguaje, que lo convierte en un tema de gran interés y que puede aportar nuevas soluciones y técnicas al mundo de la traducción audiovisual. Asimismo, es fácil encontrar muchos ejemplos de variedades del lenguaje en productos audiovisuales ya que son una herramienta recurrente para crear un determinado efecto o dotar a un personaje de un rasgo que lo caracterice (Romero Ramos, 2013, págs. 193-195), por lo que es un tema que nos dará mucho juego

## 1.1. Finalidad y motivos

Este trabajo es una propuesta para una traducción eficaz de las variaciones lingüísticas de carácter geográfico en productos audiovisuales. Analizaremos las diferentes técnicas de traducción de las variaciones lingüísticas y estudiaremos el caso de la serie *Peaky Blinders*. En esta serie británica, ambientada en Birmingham en el período de entreguerras, las variedades lingüísticas desempeñan un papel importante, ya que le aportan una gran carga léxica y cultural. La serie narra la historia de los Shelby, una familia de gánsteres que tendrán que lidiar, entre otros, con la policía y otras mafias para mantenerse su posición e influencia en la ciudad. Aquí es donde entran en juego las variaciones lingüísticas geográficas (conocidas como diatópicas), ya que aparecen una serie de personajes de orígenes italianos, judíos, rusos y gitanos, que utilizan un lenguaje

con una serie de rasgos léxicos, fonéticos y gramaticales particulares y que provocará dificultades en la traducción de sus intervenciones. Se trata de una serie relativamente reciente —se estrenó en 2013—, por lo que todavía no ha sido objeto de estudio. De este modo, creo que el trabajo puede aportar ejemplos y novedades al campo de la traducción audiovisual. Finalmente, la autora del trabajo es una gran aficionada de la serie y, por tanto, dispone de un conocimiento previo sobre el contexto y los personajes que consideramos que resultará muy útil a la hora de llevar a cabo el análisis.

La finalidad de nuestro trabajo es dar respuesta a una serie de preguntas: ¿Cuáles son los retos a los que se enfrenta el traductor audiovisual a la hora de traducir variaciones lingüísticas? ¿Qué factores tiene en cuenta el traductor visual a la hora de escoger las estrategias de traducción? ¿Cuáles son las estrategias más comunes para solucionar su traducción? ¿Cuáles son las más eficaces? ¿Qué problemas generan dichas estrategias?

Con el objetivo de contestar a estas cuestiones, el primer fin de este trabajo es mostrar los obstáculos a los que se enfrenta el traductor a la hora de traducir variedades del lenguaje, específicamente las variedades relacionadas con factores geográficos. En segundo lugar, queremos explicar y analizar las diferentes técnicas que se plantean en la literatura especializada al respecto. Finalmente, examinaremos qué estrategias específicas se han llevado a cabo a la hora de doblar la serie y haremos nuestras propias propuestas poniendo en práctica las teorías estudiadas anteriormente. De este modo podremos determinar cuál o cuáles son las técnicas más adecuadas para la traducción de las variedades diatópicas en la traducción audiovisual y, más concretamente, en la serie *Peaky Blinders*.

## **1.2. Metodología**

Nuestro trabajo se dividirá en cuatro partes: contextualización teórica, técnicas de traducción de variaciones lingüísticas, análisis del doblaje de variaciones lingüísticas en la serie y conclusiones.

Para empezar, daremos un contexto teórico sobre los conceptos de variedad lingüística, culturema, interlengua y teoría de la equivalencia. A continuación, analizaremos los principales problemas a los que se enfrenta el traductor audiovisual a la hora de traducir estos conceptos y expondremos las diferentes técnicas que existen para solucionarlos. Las acompañaremos, en la medida de lo posible, de ejemplos reales de series y/o películas.

Finalmente, analizaremos el papel de las variedades diatópicas en la serie utilizando ejemplos concretos. A continuación, examinaremos qué estrategias se han llevado a cabo a la hora de traducir la variedad lingüística y evaluaremos diferentes posibilidades poniendo en práctica las teorías estudiadas en el anterior apartado. De este modo trataremos de identificar qué técnicas son las más adecuadas, cuál se ajusta más a cada caso y aportaremos nuestras propias propuestas.

## **2. MARCO TEÓRICO Y ESTADO DE LA CUESTIÓN**

### **2.1. La traducción audiovisual**

La traducción audiovisual es aquella que se dedica a la traducción de productos audiovisuales. Consideramos productos audiovisuales a aquellos cuya transmisión implica a dos tipos de canales: el visual (imágenes) y el auditivo (voces y/o música) y sus distintas señales como el diálogo, las imágenes o la música, que deben sincronizarse de una forma u otra dependiendo de la modalidad de traducción audiovisual (Mayoral Asensio, 2001). Como indica Chaume, esta combinación de los canales visual y auditivo es una de las características que diferencia a la traducción audiovisual del resto de modalidades de la traducción y la que le impone una serie de limitaciones a la hora de ponerla en práctica (Chaume Varela, 2004, pág. 15).

La gran mayoría de productos audiovisuales son películas, series y publicidad, no obstante, el boom de la tecnología ha traído consigo otro tipo de productos como los videojuegos. Se trata de un tipo de traducción subordinada, ya que el texto está supeditado a las imágenes y el sonido, que influyen de forma determinante en su traducción (Mayoral Asensio, 1998)

Esta modalidad de traducción ha experimentado un gran crecimiento en los últimos años debido al crecimiento de la oferta y la demanda. Este crecimiento se debe al aumento de las cadenas de televisión, la extensión de la televisión por cable y por satélite, el crecimiento de actividades de enseñanza a distancia y la aparición de plataformas digitales como Netflix o HBO (Duro & Agost, 2001, págs. 19-45).

Este tipo de traducción tiene una serie de características que la diferencian del resto de campos. Para empezar, es multidisciplinar. Es decir, se dedica a una variedad infinita de temas, a diferencia de otros tipos de traducción específica, como la jurídica o la literaria. Esto puede suponer una dificultad, ya que el traductor puede no estar familiarizado con ciertas materias que pueden llegar a ser muy específicas como la medicina o la informática (Morón Martín, 2009).

Otra dificultad que se le plantea al traductor audiovisual es la inmediatez, ya que suele haber muy poca diferencia de tiempo entre su estreno en su país de origen y la emisión en el país meta, especialmente en el caso de las series (Marcos, 2012).

Según Mayoral, la traducción audiovisual también se caracteriza por la importancia del destinatario, aquel que va a recibir el producto. Esto se debe a que la labor del traductor va más allá de la traducción en sí, ya que el producto provoca una serie de reacciones en el momento en el que se consume. (Mayoral Asensio, 2001)

La última singularidad de la traducción audiovisual es que, además del traductor, en el proceso intervienen otras figuras. Profesionales como los ajustadores o los dobladores, de los que hablaremos más adelante, son una parte fundamental de la traducción de productos audiovisuales (Freijo & Torre, 2017)

## **2.2. Tipos de traducción audiovisual**

Existen tres modalidades de traducción audiovisual, que se diferencian por la manera en que se transmite la información, aunque todas comparten el código visual.

- Doblaje: En el doblaje, que es la modalidad más extendida en la actualidad, se sustituye la voz original de los actores por la voz del doblador, que interpreta el producto en la lengua meta.
- Subtitulación: En la subtitulación se mantiene el código sonoro original y se añaden subtítulos, un letrero que aparece bajo la imagen donde se reproduce el texto original en lengua meta.
- Voz superpuesta: En la voz superpuesta se conserva el código sonoro original en un volumen más bajo y se añade una traducción oral grabada en la lengua meta que se reproduce de manera simultánea. Esta modalidad se utiliza, sobre todo, en documentales (Mozo Bermejo, 2017).

## **2.3. El doblaje**

En 1926 nació el cine sonoro y éste tardó poco en empezar a distribuirse por todo el mundo. No obstante, las películas se reproducían en países donde los espectadores, que no conocían su lengua original, no las entendían. Como respuesta a la necesidad de llegar a todo el público, los grandes productores de la industria cinematográfica inventaron la idea del doblaje, la modalidad de traducción audiovisual que nos atañe en este trabajo.

En un principio, sólo se doblaba al inglés, francés, alemán, italiano y español. En la actualidad, la cantidad de idiomas a la que se doblan productos audiovisuales ha crecido mucho. En España, el primer doblaje se realizó en Barcelona en 1929 y, poco después, Madrid siguió sus pasos. En 1941, La Ley de Defensa del Idioma de Mussolini inspiró al régimen franquista a instaurar el doblaje obligatorio de las películas que se proyectaban en nuestro país. El objetivo de esta normativa era que los censores pudieran adaptar, suprimir o añadir contenido. Aunque el doblaje dejó de ser obligatorio en 1946, lo cierto es que esta práctica se ha convertido en una costumbre (Marcos, 2012). Entre los años 60 y 80, la época dorada del doblaje, aparecieron los primeros estudios relacionados con esta modalidad de la traducción audiovisual en Madrid y Barcelona. El boom de esta práctica, no obstante, llegó con la aparición de la televisión (Freijo & Torre, 2017).

Rosa Asgot define el doblaje como «una modalidad de traducción que consiste en la sustitución de la banda sonora de un texto audiovisual en lengua origen por una banda sonora en lengua meta del mismo texto audiovisual» (Agost, 1999). Esta sustitución debe atenerse a tres tipos de sincronismo:

- Sincronismo audiovisual: Es necesario que haya congruencia entre los movimientos articulatorios visibles (el movimiento de los labios, por ejemplo) y los que se escuchan, que es una de las principales dificultades del doblaje.
- Sincronismo de contenido: Debe, lógicamente, haber coherencia entre el contenido de la versión meta y el contenido de la versión original.
- Sincronismo de caracterización: Debe haber armonía entre la voz del doblador y el aspecto, gesticulación y características del personaje que aparece en la imagen. Por ejemplo, para doblar a un niño, se debe utilizar a un doblador o bien joven o con una voz aguda y similar a la de un niño, para mantener la naturalidad y credibilidad del doblaje (íbid).

### **2.3.1. Las fases del doblaje**

Según Freijo y Torre, existen varias fases en el proceso de doblaje (Freijo & Torre, 2017):

- Traducción. La traducción es la reproducción, por escrito, de los diálogos originales en lengua meta. El traductor utiliza la imagen y el guion originales para llevar a cabo esta tarea. Aunque la traducción es la base del doblaje es curioso que el traductor es el profesional peor pagado del proceso.
  
- Ajuste o adaptación. Esta técnica consiste en sincronizar el texto traducido con el movimiento facial de los actores. Esta tarea la realiza el ajustador, que a veces es incluso el propio traductor o el director de doblaje. Éste se encarga de modificar la traducción para que se adapte a la imagen, intentando transformar el contenido del texto mínimamente. Existen tres aspectos a tener en cuenta para que la adaptación funcione:
  - Sincronía labial o fonética: Debe haber una correspondencia entre el movimiento de los labios de los actores y el texto en lengua meta. Este es uno de las principales dificultades del doblaje.
  
  - Isocronía: La isocronía consiste en la adecuación del texto traducido a la extensión temporal de la intervención original. Para conseguir esto se utilizan dos técnicas: o bien la reducción del texto en lengua meta, de modo que se adapte a la duración del movimiento de los labios del personaje o bien la extensión, en la que se alarga el texto en lengua meta para «rellenar» el tiempo de movimiento de los labios. Con el inglés, que es el idioma original de nuestro caso práctico, suele ser necesario reducir la longitud del texto meta, ya que, generalmente, las oraciones inglesas son más cortas.
  
  - Sincronía quinésica: Debe haber concordancia entre los gestos, las expresiones faciales o el tono que emplean los personajes y el contenido del texto traducido. De nuevo sale a colación la importancia del lenguaje no verbal en la traducción audiovisual (Martí Ferriol, 2006).

Comprobar que hay sincronía no es la única misión del adaptador; este profesional también se encarga de comprobar si el traductor ha cometido algún fallo (citas literarias mal traducidas, errores de traducción de topónimos, fechas o nombres propios equivocados, etc.) y, si es así, de corregirlo. Esta revisión es fundamental porque, como

nos recuerdan Ernesto Freijo e Iñaki Torre, «[e]l diálogo de un doblaje debe ser siempre neutro, debe carecer de expresiones localistas, producto todas ellas de la mezcla de dos lenguas similares que se hablan al mismo tiempo, como suele ocurrir en las zonas donde existe el bilingüismo» (Freijo & Torre, 2017).

El nivel de exigencia en cuanto a la sincronía depende del medio por el que se emitirá el producto audiovisual y el público que lo va a consumir. Por ejemplo, en el cine, la exigencia será mayor que en las series, pensadas para emitirse en televisión, ya que al utilizarse grandes pantallas los errores de sincronía se apreciarían mejor. También depende del país donde se va a consumir el producto. Hay países como Francia, por ejemplo, donde se le da mucha importancia (Chaume Varela, 2005).

- Reparto de voces: Esta tarea corresponde al director de doblaje. Como ya hemos mencionado anteriormente, hacer un buen casting y adjudicar la voz más idónea a cada uno de los personajes es fundamental para obtener un buen producto final.
- Dirección de sala: El director de doblaje se encarga de supervisar los ensayos y la grabación de voces. Asimismo, indica a los actores lo que tienen que hacer: los matices, la entonación, el tono, las pausas, la sincronía, etc.
- Grabación de voces: La grabación de voces tiene lugar en la sala de grabación. Una vez terminada la grabación, el director de rodaje, antes de darlo por bueno, oye lo grabado mientras ve la imagen para comprobar que no hay errores de sincronización.
- Dirección de sala de mezclas: El mezclador se encarga de incorporar y ajustar los diálogos con la música y los efectos de sonido.

Una vez realizados todos estos pasos, se lleva a cabo un último control del doblaje, donde se comprueba que el resultado es bueno y se soluciona algún posible fallo que pueda haber sido pasado por alto. Finalmente, se prepara el sonido de la versión final para enviarlo al cliente (Freijo & Torre, 2017).

### 2.3.2. Los materiales

Asimismo, el traductor necesita una serie de materiales para desarrollar su actividad:

- Guion de rodaje: Es un libro base para el rodaje del producto audiovisual original. Generalmente está incompleto, por lo que el traductor no lo suele utilizar.
- Guion de diálogos: Este libro incluye los diálogos y el metraje (la longitud de las intervenciones) y, a veces, aclaraciones sobre el slang o las pronunciaciones.
- Lista de subtítulos: Se trata de los diálogos preparados para la confección de los subtítulos, por lo que incluyen pie de entrada, pie de salida y metraje. La combinación de esta lista con el guion de diálogos suele ser la opción más útil para el traductor.
- Copia de trabajo: Se trata de la copia del producto que se va a doblar.
- Banda de música y efectos: Incluye la música, los efectos sonoros y las canciones. En caso de que se tengan que doblar las canciones, estas van separadas.

A veces, no se facilita este material a los traductores y el guion se tiene que sacar de oído antes de doblar (Freijo & Torre, 2017).

### 2.3. Los culturemas

La primera definición de culturema la incorpora Hans Vermeer, que lo define como:

*«un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la cultura A»* (Veermer, 1983).

David Katan, en su libro *Translating Cultures*, reflexiona sobre el proceso traslativo y sobre la importancia del traductor como mediador cultural (Katan, 2004). Como veremos más adelante, la búsqueda de equivalencias culturales será uno de los principales retos de la traducción audiovisual. Como dice Chaume, «los textos de tipo

audiovisual tienen una densidad de significado y una complejidad retórica que son fruto de su configuración cultural» (Chaume Varela, 2001).

La táctica más adecuada para afrontar la traducción de un culturema es la del efecto equivalente desarrollada, entre otros, por Peter Newmark, quien en su *Manual de Traducción* define este concepto como el hecho de «producir en el lector de la traducción el mismo efecto -o el más parecido posible- que en el lector original» (Newmark, 1992). Existen dos técnicas principales para alcanzar este efecto equivalente en el proceso de translación de culturemas:

- La extranjerización: Esta técnica consiste en traducir el contenido de una manera más literal, manteniendo la forma, aunque se pierdan el fondo y las referencias culturales. Venuti describe esta estrategia como una presión «etno-desviada» ejercida sobre los valores culturales para reflejar las particularidades lingüísticas y culturales del texto original (Venuti, 1995).
- La domesticación: Se trata de una técnica, contraria a la anterior, mediante la que el traductor debe adaptar el contenido del texto original para adecuarlo tanto a la lengua como a la cultura meta, de modo que se mantenga esa equivalencia de la que habla Newmark. (Yang, 2010, págs. 77-80).

Como veremos más adelante en el análisis, es necesario tener en cuenta el concepto de culturema a la hora de traducir variaciones diatópicas. Cuando hay personajes que pertenecen a una zona geográfica o a una etnia específica aparecen particularidades léxicas, gramaticales y fonéticas (juegos de palabras, acentos, términos, etc.) que pueden crear dificultades para los traductores. No obstante, la dificultad va más allá de los rasgos meramente lingüísticos y entran en juego las características culturales, que influirán en las primeras y añadirá un plus de dificultad al traducir.

#### **2.4. El concepto de interlengua**

Bleichenbacher define el concepto interlengua de la siguiente manera:

*«If a person's use of a second language is marked by obvious deviations from the societal norms of first language use, such as phonological interference (an accent), morphosyntactic reduction and simplification, or similar phenomena in lexis pro*

*pragmatics, I use the term interlanguage to account for these features»<sup>1</sup>* (Bleichenbacher, 2008, pág. 11).

Se trata de un concepto muy interesante para el análisis de nuestro trabajo, ya que destaca las dificultades que tiene un hablante al utilizar una segunda lengua que no es su lengua madre. Estas dificultades pueden convertirse en variaciones del lenguaje *per se*, reflejadas en forma de un acento específico, en la elección de ciertos términos o en la utilización de referencias a la cultura y la lengua origen. Todos estos rasgos, junto a las variaciones del lenguaje y los culturemas, supondrán un reto para los traductores audiovisuales.

## **2.5. Las variaciones lingüísticas**

Las variaciones lingüísticas se han estudiado desde muchas perspectivas, por lo que es difícil dar una definición establecida y común a todos estos campos (Mayoral Asensio, La traducción de la variación lingüística, 1999, págs. 9-11). Durante los años 60 y 70 se analizó este fenómeno desde un punto de vista principalmente lingüístico y en los años 80 y 90, el enfoque giro hacia lo sociolingüístico y lo traductológico. A continuación, veremos algunas de las definiciones que se han dado de este concepto.

Coseriu, lingüista rumano, dijo que la «variación lingüística refleja las diferentes maneras de expresar un mensaje que existen en una misma lengua en función de una serie de variables espaciales, sociales y pragmático-conversacionales» (Coseriu, 1981, pág. 303). Este autor introduce la idea de que las variaciones del lenguaje forman parte de diferentes sistemas comunicativos, dialectos, niveles y estilos de lengua, que interactúan entre sí. Le da a este conjunto de sistemas el nombre de diasistema. (Coseriu, 1981, p.306).

La definición de Halliday es la siguiente:

*«Variation in language is in a quite direct sense the expression of fundamental attributes of the social system; dialect variation expresses the diversity of social*

---

<sup>1</sup> «Si una persona utiliza una segunda lengua, esta estará marcada por desviaciones lógicas, provocadas por la existencia de una primera lengua, como interferencias fonéticas (accento), reducción y simplificación morfosintáctica, y otros fenómenos léxicos y pragmáticos similares. Utilizo el término interlengua para referirme a esos rasgos». (Traducción propia del inglés al castellano).

*structures (social hierarchies of all kinds), while register variation expresses the diversity of social processes»<sup>2</sup> (Halliday M. A., 1978, pág. 2).*

Halliday, además, junto a McIntosh y Stevens, introduce en su libro *The Linguistic Sciences and Language Teaching* algo interesante que es la correlación entre la lengua y el contexto social:

*«The concept of a ‘whole language’ is so vast and heterogeneous that it is not operationally useful for many linguistic purposes, descriptive, comparative, and pedagogical. It is therefore desirable to have a framework of categories for the classification of ‘sub-languages’ or varieties within a total language»<sup>3</sup> (Halliday, McIntosh, & Stevens, 1964, pág. 86).*

Amparo Hurtado, por su parte, entiende que la variación se refiere a las variedades funcionales de la lengua que tienen que ver con el usuario, así como con el contexto de uso particular de la lengua (Hurtado Albir, 2001, pág. 544). Esta visión es muy relevante ya que refleja la dicotomía uso-usuario introducida por Halliday y sus homólogos. Esta teoría resalta la influencia del contexto social en el lenguaje y que éste es cambiante y evoluciona con el tiempo. Dicha teoría diferencia el uso del lenguaje, es decir, el modo en el que se expresa un individuo en un contexto dado y, por tanto, relacionado directamente con el registro o variedad diastrática y el modo en que el individuo se expresa, respondiendo a su origen o su lugar de residencia, relacionado con la variedad diatópica (Halliday, McIntosh, & Stevens, 1964).

### **2.5.1. Clasificaciones de la variación lingüística**

Como en el caso de las definiciones, existen muchas clasificaciones de las variaciones del lenguaje y distan mucho, según el enfoque disciplinar y el autor. La tendencia, no obstante, es la de aprovechar clasificaciones existentes y adaptarlas a

---

<sup>2</sup> «La variación del lenguaje es, en el sentido más estricto, la expresión de atributos fundamentales del sistema social; las variaciones dialectales expresan la diversidad de las estructuras sociales (jerarquías sociales de todo tipo), mientras que el registro de variación expresa la diversidad de los procesos sociales». (Traducción propia del inglés al castellano)

<sup>3</sup> «El concepto de ‘lengua total’ es tan vasto y heterogéneo que no es pragmático desde el punto de vista lingüístico, descriptivo, comparativo y pedagógico. Es, por tanto, necesario que existan una serie de categorías para la clasificación de sub-lenguas o variedades dentro del ‘lenguaje total’». (Traducción propia del inglés al castellano).

nuevas realidades o, sencillamente, al gusto de los estudiosos. De este modo, veremos cómo existen una serie de clasificaciones de autores reconocidos que están aceptadas como referencia y que sirven de influencia para crear nuevas e infinitas clasificaciones.

Una de estas clasificaciones de referencia es la de Halliday, McIntosh y Stevens, que desarrollaron un modelo enmarcado en el enfoque sociolingüístico (Halliday, McIntosh, & Stevens, 1964, págs. 75-110). Este modelo será, según Tello Fons, la base para otros autores como J. C. Catford (Tello Fons, 2011).

Catford, claramente influido por Halliday y sus compañeros, pone de manifiesto la relación entre la utilización del lenguaje y el contexto social y divide la variación lingüística en dos grupos: las variaciones permanentes y las transitorias. Asimismo, hace una clasificación más diversificada de las variedades permanentes (Catford, 1965, págs. 85-87):

- **Idiolecto:** El uso del lenguaje relativo a la identidad del hablante; la forma personal de expresarse de un individuo. Por ejemplo, cómo pronuncia o por qué elige utilizar unos términos u otros (Hatim & Mason, 1995).

- **Dialecto:** se trata de una variedad que depende del origen geográfico del hablante. Dentro de los dialectos, Catford distingue tres subcategorías. Los dialectos pueden tener carácter geográfico, es decir, relativos a la procedencia geográfica del emisor. También pueden ser temporales (también conocidos como *état de langue*) si dependen de la época en la que se ubica el emisor. Finalmente, los dialectos pueden ser de carácter social, según la clase o estrato social al que pertenezca el hablante (Catford, 1965).

Otras clasificaciones de referencia son las de Hatim y Mason y la de Roberto Mayoral Asensio. Ambas inspiraron a Christos Arampatzis, que elabora su propia tipología, basada en la idea de que el uso de dialectos puede producirse de manera espontánea o deliberada. Así, de forma similar a Halliday crea una dicotomía entre los dialectos empleados en el plano del usuario, utilizados involuntariamente por el hablante y los dialectos empleados en el plano del uso, utilizados de manera intencionada por el emisor (Arampatzis, 2011, págs. 90-94). En el primer plano, el del usuario, distingue los acentos extranjeros propios de hablantes no nativos y los acentos utilizados de manera voluntaria y deliberada, sea cual sea el motivo. En cuanto a las variedades geográficas, Arampatzis distingue entre aquellas que responden al origen geográfico del emisor (plano

del usuario) y aquellas que un emisor escoge utilizar, pese a no responder a su propia procedencia geográfica (plano de uso). Finalmente, divide las variedades sociales en aquellas que utiliza el emisor según el estrato social al que pertenezca (plano del usuario) o aquellas que el emisor decide emplear voluntariamente e independientemente del estrato social al que pertenezca (íbid).

Como podemos observar, todas las clasificaciones tienen algo en común y es que dividen las variedades del lenguaje en tres categorías: geográficas, sociales y situacionales. Lo que las diferencia es el planteamiento y el criterio con el que se subdividen las mismas. En el caso de nuestro trabajo, hemos elegido las de Catford y Arampatzis porque son las que mejor se adaptan al caso práctico que vamos a estudiar.

## **2.6. Estrategias de traducción**

Como ya hemos visto con la definición y la clasificación de variaciones lingüísticas, existen muchos autores que han dado su visión sobre las estrategias para su correcta traducción. A continuación, explicaremos las estrategias que han sugerido cuatro autores: Roberto Mayoral, Marco Borillo, Romero Ramos y Lorenzo García.

Mayoral opina que todavía no se ha encontrado una solución adecuada a la traducción de variedades geográficas, por lo que siempre se acaba perdiendo parte de la información o se provocan efectos no intencionados en el receptor. Recoge, no obstante, tres técnicas para tratar de resolver estos problemas causando el menor «ruido» posible (Mayoral Asensio, 1999).

- Sustitución de dialecto en lengua original por uno equivalente en la lengua meta: Esta estrategia ya la habían propuesto autores como Catford (1965) y Newmark (1992), aunque Mayoral la considera la menos apropiada, ya que «los dialectos son específicos de una sola cultura [...] y no se encuentra un dialecto correspondiente en la cultura de término» (Mayoral Asensio, 1990, pág. 40). Mayoral apunta que esta estrategia permite mantener el tono y el contraste cultural, pero puede crear un problema de falta de verosimilitud y naturalidad.
- Sustitución del dialecto original por marcadores de tipo léxico, sintáctico o fonético fácilmente reconocibles por el receptor. Esto se puede hacer traduciendo bien a variedades subestándar o idiomáticas de la lengua meta. Mayoral ve, no obstante, problemas en ambas opciones. La primera puede

crear los ya mencionados problemas de credibilidad, especialmente si se aplican a personajes con un nivel sociocultural alto. La segunda incurriría en la pérdida de contenido de carácter cultural e, incluso, rasgos característicos de los personajes, aunque, como destaca el autor, es la que mejor evita problemas de coherencia. Finalmente, Mayoral propone emplear rasgos fonéticos o léxicos que el receptor pueda “identificar con el origen que marca el texto original” (Mayoral Asensio, 1990, p. 41). Esta estrategia, no obstante, suele tender a la exageración, la generalización e, incluso, al uso de estereotipos.

- Estandarización: Esta técnica consiste en omitir el dialecto geográfico. Aunque evita “ruido” y efectos innecesarios, supone una gran pérdida de contenido para el público meta.

Otro autor que aborda las estrategias de traducción de las variedades diatópicas de la lengua es Marco Borillo (2001), que aporta una guía de los pasos a seguir a la hora de traducir variedades lingüísticas (Marco Borillo, 2001, págs. 80-85):

Primero, el traductor debe decidir si va a optar por traducir la variación lingüística con o sin marcas. Es decir, puede elegir entre traducir las marcas de la variación dialectal o bien omitirlas, priorizando la fluidez y la naturalidad del argumento y empleando en su lugar la lengua estándar al traducir, aunque se sacrifique información.

En el caso de que el traductor haya optado por traducir las marcas dialectales, éste debe decidir si las reproducirá con o sin transgresión. No siempre tiene por qué haber transgresiones en un texto, pero si las hay, suelen aparecer en forma de estructuras gramaticalmente incorrectas, errores de pronunciación, omisión de caracteres, empleo de un léxico erróneo, etc. Si el traductor opta por no reproducir las transgresiones, se tiende a suplirlas utilizando un registro muy informal, que a veces incurre en la exageración.

Finalmente, el traductor debe elegir entre utilizar características de la variedad lingüística original o crear una combinación nueva de rasgos que el emisor no pueda reconocer o asociar a ningún dialecto concreto.

Lorenzo García y Pereira Rodríguez abordan la existencia de más de un dialecto geográfico o más de una lengua en el producto original y recogen varias técnicas para solucionar los problemas que pueda acarrear la aparición de este bilingüismo (Lorenzo García & Pereira Rodríguez, 2000, págs. 17-26):

- **Compensación:** Se trata de introducir elementos o marcas características de un personaje, compensando así la pérdida de información al utilizar sólo una lengua meta. Esta pérdida de contenido también se puede compensar con la exageración de las culturas presentes.
- **Introducción de una tercera lengua, dialecto o cultura en la lengua meta.** Esta técnica consiste en sustituir una de las lenguas o dialectos del original por una tercera lengua o cultura. Por ejemplo, si hay un personaje español, cambiarlo al portugués o al italiano a la hora de doblarlo al castellano. Lorenzo García y Pereira González destacan que se trata de una estrategia adecuada siempre y cuando se aplique a una situación específica o de un personaje que aparezca esporádicamente, ya que cambiar la lengua o a un personaje podría acarrear dificultades de traducción en el futuro, especialmente en el caso de las series.
- **Utilización de subtítulos:** En ocasiones el traductor puede optar por no traducir alguna de las lenguas o dialectos y servirse de los subtítulos para que el público no pierda información.

La última autora que vamos a estudiar es Lupe Romero Ramos, cuyas propuestas responden a la idea de que la utilización de variaciones lingüísticas en los productos audiovisuales es algo intencionado. Romero Ramos señala que los creadores de productos audiovisuales utilizan estos rasgos geográficos buscando crear un efecto determinado o dotar a un personaje de un rasgo que lo caracterice (Romero Ramos, 2013, pág. 215). De este modo, propone tres técnicas. La primera, la supresión, consiste en omitir los rasgos lingüísticos geográficos. La segunda, la elisión, va más allá y consiste en eliminar por completo la unidad lingüística donde se encuentra esta variación. La última opción, la que ella misma recomienda, es la presencia o traducción de la variedad dialectal. Para llevar a cabo esta estrategia propone varias técnicas:

- Sustituir la variedad geográfica del producto original por una equivalente en lengua meta.
- Crear un dialecto o variedad nueva, cuyos rasgos no sean achacables a ninguno existente en la lengua meta.
- En el caso de las variedades de carácter social, emplear un registro informal, eludiendo utilizar un lenguaje demasiado marcado.

### 3. ANÁLISIS

Una vez expuesto el marco teórico, vamos a analizar ejemplos concretos de la serie *Peaky Blinders*. Para ponernos en contexto, la serie está ambientada en Birmingham en el período de entreguerras. Los Shelby son una familia de gánsteres cuyos negocios y actividades ilegales llaman la atención de la policía británica y de otras familias y mafias asentadas en el país, con las que tendrán que lidiar para mantener su posición e influencia. Durante la primera temporada mantendrán una guerra contra los Lee, una familia gitana. Al mismo tiempo, tendrán una serie de negocios con miembros del IRA y huirán de Chester Campbell, policía irlandés cuya única obsesión es acabar con Tommy, el cabecilla de la familia. En la segunda temporada, los Shelby se aliarán con Alfie Solomons, un gánster judío que les ayudará a luchar contra la mafia italiana. Como vemos, la serie cuenta con una gran cantidad de variaciones lingüísticas y dialectos. A continuación, analizaremos algunos de los ejemplos.

<b>EPISODIO 3. TEMPORADA 1</b>	
<b>Contexto</b>	Dos miembros del IRA están interesados en comprar armas a los Shelby y se reúnen con Tommy de manera clandestina para negociar.
<b>Diálogo original</b>	<b>Diálogo traducido</b>
Ryan: Concerns the Factory down the road at the BSA. Now as you might know, most of the paint shot there is Irish. Big, old place like that, rumors get started. Maguire: Rumors that there was a robbery. Tommy: Robbery of what? R: Guns, Mr. Shelby. A serious amount of guns. T: And what business is that of mine? B: When it comes to speculation, you can't beat a factory night shift.	Ryan: Tiene relación con la fábrica de la BSA. Como puede que sepa, la mayoría de los que trabajan en el taller de pintura son irlandeses. En las grandes fábricas corren rumores. Maguire: Rumores de que ha habido un robo. Tommy: ¿Un robo de qué? R: De armas, Señor Shelby. Un buen puñado de armas. T: ¿Y en qué me incumbe eso?

<p>M: Some say there was word from the proofing bay...That was the Peaky Blinders who took them.</p> <p>T: Your night shift must be dreaming.</p> <p>R: Maybe they are.</p> <p>M: Maybe they're not.</p> <p>R: What we are trying to say is, Mr. Shelby, that if you were to hear about the whereabouts of said items, we would pay good money.</p> <p>T: You have good money?</p> <p>R: We have collections from the pubs.</p> <p>T: For who do you speak?</p> <p>R: The people of Ireland...</p> <p>M: The Irish Republican Army.</p> <p>T: For a fact?</p> <p>M: For a fucken fact. You think we're jokers?</p> <p>T. Am I laughing?</p> <p>R: (Singing) Oh father, why are you so sad? On this bright Easter morning...</p> <p>R: Maguire, will you shut up?</p> <p>M: When Irishmen are proud and glad of the land where they were born...</p> <p>R: Maguire, away and shite, we're trying to do business here.</p> <p>M: Oh son, I see sad memories view of far-off distant days when being just a boy like you I joined the IRA. Where are the lads that stood with me When history was made? A ghrá mo chroí, I long to see The boys of the old brigade</p>	<p>B: Cuando se trata de especular, nada mejor que los guardias nocturnos de una fábrica.</p> <p>M: Dicen que se rumoreaba en el muelle de control que los Peaky Blinders las robaron.</p> <p>T: Esos guardas lo habrán soñado.</p> <p>R: Puede que sí.</p> <p>M: Puede que no.</p> <p>R: Lo que hemos venido a decirle, señor Shelby, es que, si usted oyera algo sobre el paradero de dichas armas, pagaríamos una buena suma.</p> <p>T: ¿Tienen una buena suma?</p> <p>R: La recaudación de las tabernas.</p> <p>T: ¿En nombre de quién hablan?</p> <p>R: Del pueblo de Irlanda...</p> <p>I: Del Ejército Republicano Irlandés.</p> <p>T: ¿Eso es verdad?</p> <p>M: Es la puta verdad. ¿Nos toma por payasos?</p> <p>T. ¿Me ve reírme?</p> <p>R: (Cantando) ¿Por qué tan triste padre estás en este día pascual?</p> <p>R: Maguire, cierra la boca.</p> <p>M: Llena de orgullo al irlandés la tierra que lo vio nacer...</p> <p>R: Maguire, cierra la puta boca, estamos hablando de negocios.</p> <p>M: Oh hijo, en mi memoria vi un muy lejano ayer. No era más mayor que tú y al IRA me alisté. Los chicos con los que</p>
---	--

	escribí la historia, ¿dónde están? Con mi vieja brigada amor, añoro volver a estar.
--	---

**Análisis**

En este caso nos encontramos con dos variedades dialectales según la clasificación de Catford (1965): el inglés británico de Tommy y el inglés irlandés de los otros dos personajes. Durante la escena hay una clara diferencia en sus acentos. El acento irlandés es especialmente marcado a la hora de emplear las palabras malsonantes «fucking», que pronuncian como «fucken» y «shit», que pronuncian como «shite». Si comprobamos los subtítulos, observaremos que, en el caso de estos dos términos, la variación va más allá de la simple pronunciación, ya que cambian la grafía, como si se tratase de palabras propias del dialecto irlandés. Uno de los personajes irlandeses nombra al Ejército Republicano Irlandés, más conocido, tanto en Gran Bretaña como en España como el IRA. Además, al final de la conversación, uno de los dos irlandeses entona una canción de The Boys of the Old Brigade, grupo republicano que hace alusión a la participación del IRA en la Guerra por la Independencia de Irlanda de 1919-21 y el aniversario del Alzamiento de Pascua. La canción tiene una frase en gaélico: «A ghrá mo chroí», que se traduce en la versión original, mediante subtítulos, como «love of my life».

Los traductores se han encontrado, por tanto, con varios problemas. Para empezar, deben enfrentarse al marcado acento de los personajes irlandeses, que tiene una intención y es mostrar que los personajes son orgullosos irlandeses del IRA, que quieren dejar claras sus diferencias con los británicos, de los que quieren separarse. De este modo, el acento tiene una carga cultural y léxica muy importante, y no debe ser ignorado. La segunda dificultad son las referencias al IRA. Los traductores tienen que tener en cuenta que el público español puede no estar familiarizado con este grupo terrorista irlandés que actuó durante el siglo XX en Gran Bretaña. Entra en juego el concepto de culturema que introducía Katan (2004). ¿Sería necesario añadir un subtítulo cuando el personaje irlandés menciona por primera vez al Ejército Republicano Irlandés? ¿Se debe traducir la canción?

Los traductores optan por la supresión (Romero Ramos, 2013) del acento irlandés a la hora de doblar la serie, utilizando un acento castellano estándar para ambos dialectos (el británico y el irlandés). No obstante, sí añaden un deje al personaje irlandés que canta, un acento, si lo podemos llamar así, de persona ebria. Los traductores intentan así, hacer una compensación (Lorenzo García & Pereira Rodríguez, 2000), que es, no obstante, algo incongruente, ya que este acento sólo se mantiene durante la canción. Asimismo, no se da un trato especial a los dos términos «fucken» y «shite», que se traducen, neutralizando la marca dialectal, como «puto» en ambos casos (Marco Borillo, 2001). Finalmente, se traduce la canción, que sirve como compensación cultural (Lorenzo García & Pereira Rodríguez, 2000), ya que incluye el término IRA, en vez del nombre completo (Ejército Republicano Irlandés), menos familiar para el público español, especialmente el joven. Omiten, no obstante, la frase en gaélico, que disimulan uniendo la frase anterior con la última: «en mi vieja brigada, amor».

Consideramos que es muy complicado traducir un acento. Por eso, proponemos utilizar la técnica de la compensación de Lorenzo García y Pereira Rodríguez (2000), haciendo especial énfasis con la entonación en frases en las que se hace referencia al origen de los personajes, como cuando hablan del pueblo irlandés o de los trabajadores irlandeses. Así, podríamos mantener esa insistencia, ese orgullo, sin necesidad de doblar el acento. Asimismo, habríamos añadido una entonación especial cuando traducen los términos «shite» y «fucken» y en vez de traducir ambas palabras por «puto», que es muy común, hubiéramos utilizado dos palabras diferentes y más sonoras, más llamativas como «jodido», «putísimo» o «maldito». Eliminaríamos ese acento del personaje irlandés mientras entona la canción, ya que creemos que es incongruente al limitarse a ese momento concreto de la escena. En cuanto a la canción, la hubiésemos dejado en versión original y subtítulo en castellano y, por supuesto, habríamos mantenido la frase en gaélico, por su importante carga cultural.

## EPISODIO 2. TEMPORADA 1

<b>Contexto</b>	Los Shelby van a visitar el poblado gitano y se encaran con tres miembros del clan Lee.
<b>Diálogo original</b>	<b>Diálogo traducido</b>

<p>T: Are you Lee brothers laughing at my brother? Are you? Eh? I asked you a question.</p> <p>J: Tommy, come on! Come on, it's just a crack. Get your family out of here and go enjoy yourselves at the fair before they start a war. (En romaní) Go on. Go. They're from good people. Their granddad was a King. Their granddad was a King.</p> <p>G: Yeah, but his mother was a Diddicoy whore.</p>	<p>T: ¿Se están riendo los hermanos Lee de mi hermano? ¿Eh? Os he hecho una pregunta.</p> <p>J: ¡Venga, Tommy! Coño, Tommy, era una broma. Coge a tu familia y llévatelos a la feria antes de que empiece una Guerra. Marchaos. Vienen de buena sangre. Su abuelo era un rey. Un rey. De una tribu. Un rey.</p> <p>G: Sí, pero su madre era una zorra gitana.</p>
--	---

### Análisis

En este caso nos encontramos con una variación lingüística que, según Catford (1965), es tanto un dialecto (por su origen geográfico) y, al mismo tiempo, una variedad diastrática o dialecto social, ya que responde a la clase y situación social del personaje. Hablamos de los personajes gitanos, cuyo lenguaje, como veremos, refleja las influencias romanís (origen geográfico) y su contexto social, una clase baja. Aparece en esta escena también el bilingüismo del que hablan Lorenzo García y Pereira González (2000), que supondrá una dificultad añadida para los traductores.

Los traductores audiovisuales se enfrentan a dos problemas en esta escena. El primero es el ya mencionado bilingüismo, ya que en un momento dado el personaje de Johnny se dirige a sus compañeros en romaní. En la versión original se subtitulan estas intervenciones. El segundo son un término y una expresión que emplean los personajes gitanos. La expresión «it's just a crack», de origen irlandés, es una manera muy informal, asociada a estratos muy bajos de la sociedad, de referirse a una broma. Los traductores la interpretan de manera literal, «broma», aunque añaden «coño», para rebajar el registro de la frase y adaptarla a ese lenguaje informal y asociado con una clase baja. Por otro lado, otro personaje utiliza, de forma despectiva, para referirse a la madre de Tommy Shelby la expresión «Diddicoy whore». Se trata de un término romaní, que en su origen («dadika») era una muestra de respeto hacia los mayores. No obstante, evolucionó hasta convertirse en un término peyorativo que aludía a aquellos

viajantes de sangre impura y descendientes de prostitutas. Se trata, en realidad, de un sinónimo de «gitano» o «hijo de puta», pero con un claro trasfondo cultural que hace referencia al origen romaní de los personajes (Urban Dictionary, 2004).

Los traductores se decantan por traducir al castellano las intervenciones en romaní, de modo que se pierde contenido de carácter cultural. Asimismo, se añade cierta información que no está incluida en el producto original. En la versión original, Johny dice que el padre de los Shelby era «un rey», mientras que en la versión traducida se añade que es un rey «de una tribu», información que no aporta nada al contenido, pero que es necesaria por un motivo de sincronización labial o fonética (Martí Ferriol, 2006). En cuanto a «Diddicoy whore», se traduce como “zorra gitana», que recoge las dos ideas de la expresión romaní, por lo que mantiene el sentido, aunque pierda algo del trasfondo cultural, al no poderse asociar la expresión al dialecto romaní.

En este caso, creemos innecesaria la traducción del romaní, que se podría haber mantenido, como en la versión de original, y completado con los subtítulos (Lorenzo García & Pereira Rodríguez, 2000). En cuanto al término «Diddicoy whore», consideramos que se trata de una traducción que mantiene bien el tono (dialecto diastrático), es fiel al contenido, es natural, y mantiene de manera correcta la variación diatópica.

<b>EPISODIO 4. TEMPORADA 1</b>	
<b>Contexto</b>	Tommy y la matriarca de los Lee se reúnen para negociar la paz entre las dos familias.
<b>Diálogo original</b>	<b>Diálogo traducido</b>
G: Put your hand on the Bible T: I don't believe. I know I didn't come here to lie. This war is cutting us all off. (En romaní): A boy almost got killed. A boy. G: You're all children	G: Pon la mano en la Biblia T: No soy creyente. Y tampoco he venido a mentir. Esta guerra nos está perjudicando a todos. (En romaní): Casi matan a un niño. Un niño G: Todos sois niños.

<p>T: I say enough. Your boys tried to kill me and it didn't work. (En romaní) I come here with a preposition.</p> <p>G: En romaní: I thought he was your ally.</p> <p>T: (En romaní) I plan to betray him.</p> <p>G: No wonder you won't touch a Bible.</p> <p>T: I have ambitions.</p> <p>G: You want to play a switch.</p> <p>T: I need your boys.</p> <p>G: For what?</p> <p>T: Kimber's not the brains. There's a gadze who runs the races. I'm collecting smart people. But I need strong men too.</p>	<p>T: Esto se acabó. Sus chicos han intentado matarme y no lo han conseguido. (En romaní) He traído una propuesta.</p> <p>G: (En romaní) Creí que él era tu aliado.</p> <p>T: (En romaní) Pienso traicionarle.</p> <p>G: No me extraña que no quieras tocar la Biblia.</p> <p>T: Tengo ambiciones.</p> <p>G: Quieres cambiar de bando.</p> <p>T: Necesito sus hombres.</p> <p>G: ¿Para qué?</p> <p>T: Kimber no es el cerebro. Hay un payo que mueve los hilos. Estoy reuniendo hombres sabios, pero también necesito hombres fuertes.</p>
--	--

**Análisis**

En esta escena, nos encontramos de nuevo con el dialecto geográfico romaní. En este caso, no obstante, ambos personajes lo utilizan, aunque uno de ellos es británico y otro gitano. Es curioso que aquí sí se mantiene la versión original, en romaní y se traduce en los subtítulos. Creemos que es la forma adecuada de enfrentarse a la traducción del bilingüismo en esta ocasión, pero debería mantenerse a lo largo de toda la serie. No obstante, como hemos visto en el ejemplo anterior, donde se doblan las intervenciones en romaní, no hay una técnica establecida que se utilice a lo largo de toda la serie y, por tanto, se producen incongruencias.

La segunda dificultad de esta escena es la utilización por parte de Tommy de la palabra romaní *gadze*. En este caso, Tommy elige utilizar esta variedad del lenguaje de manera voluntaria, con unas intenciones, en el plano de uso, según la clasificación de Arampatzis (2011). El personaje de Tommy busca agradar a la mujer gitana para llegar a un acuerdo y, por este motivo, utiliza el dialecto romaní e integra este término en su discurso cuando habla en inglés. El término *gadze* o *gadje* es un sinónimo del término “gitano” (Encyclopaedia Britannica, 2017). Es curioso, no obstante, que lo traduzcan como “payo” que, según la RAE significa «aquél que no pertenece al pueblo gitano» y

es, por tanto, lo contrario a lo que dice la versión original (Diccionario de la Real Academia Española, 2017). Si lo comprobamos, en los subtítulos pone lo contrario y utilizan el término «gitano». La palabra «payo» es adecuada porque mantiene la variación diastrática y diatópica a la perfección, no obstante, cambia por completo el contenido de la frase y crea «ruido», que puede confundir al público (Mayoral Asensio, 1990). Podría utilizarse el término «gitano» o alguno que le dé mayor importancia a la variedad dialéctica como «calé» o «primo», palabras que utiliza la etnia gitana para referirse a los miembros de su comunidad y que no tienen ninguna connotación peyorativa.

<b>EPISODIO 4. TEMPORADA 1</b>	
<b>Contexto</b>	La conversación entre Tommy y la matriarca de los Lee continúa. Éste le explica cómo van a amañar unas carreras de caballos.
<b>Diálogo original</b>	<b>Diálogo traducido</b>
T: Now your boys should know this. We get the winner in one of every three races before the race even starts. No need for chalkers or rafflers. I'm talking certainties.	T: Dile a tus hombres esto. Nos dicen el ganador en una de cada tres carreras antes de que den la salida. No usamos trucos de tizas y rifas. Vamos a lo seguro.
<b>Análisis</b>	
En esta escena, Tommy habla de «chalkers and rafflers». Se trata de una expresión típica de Birmingham, utilizada para referirse a las personas necesarias para amañar las carreras de caballos. Birmingham pertenece al <i>Black Country</i> , una zona que a finales del siglo XIX experimentó una rápida e intensa industrialización. En este contexto se desarrolló el dialecto conocido como <i>brummie</i> , muy presente en la serie y del cual es ejemplo esta expresión. «Chalkers», literalmente «tiza» hace alusión a la persona que se encarga de cambiar las probabilidades a su antojo para que las vean los corredores de apuestas y el «raffler», literalmente «rifa» es aquel que vende los billetes y recibe el dinero (Reddit, 2015). El traductor tiene aquí el reto de traducir la expresión denotando	

que pertenece a una cultura y variedad dialectal específica. En este caso, utiliza la estrategia, mencionada por Romero Ramos (2013) y Marco Borillo (2001), de crear una nueva variedad dialéctica no asociable a ninguna existente en lengua meta. Aquí, esto se traduce en inventar una expresión que no existe en castellano y, al no poder reconocerse como tal, mantiene el carácter particular y específico de pertenencia a una cultura o variedad dialectal. Asimismo, mantiene el juego de palabras con las tizas y las rifas.

### EPISODIO 3. TEMPORADA 2

<p style="text-align: center;"><b>Contexto</b></p>	<p>Alfred Solomons y Tommy Shelby tienen un enemigo en común: Sabini. El líder de la mafia judía y el cabecilla de los Peaky Blinders se reúnen para discutir una posible alianza.</p>
<p>A: You alone? Well, you're a brave lad, ain't you? You want to take a look at my bakery? We bake all sorts here, mate, yeah. Did you know we bake over 10.000 loaves a week? Can you believe it? We bake the white bread, we bake the brown bread. We bake all sorts. Would you like to try some? Bread? Yeah?</p> <p>T: All right?</p> <p>A: What would you like, brown or white?</p> <p>T: Try the brown</p> <p>A: Brown, right</p> <p>T: Not bad</p> <p>A: Not bad, eh? Not bad? It's fucking awful, that stuff. The fucking brown stuff is awful. It is for the workers. Yeah. The white stuff, now that is for the bosses. Come look.</p> <p>[...]</p>	<p>A: ¿Vienes solo? Eres un muchacho muy valiente, ¿no? ¿Quieres echar un ojo a mi panadería? Hacemos todo tipo de panes, compadre. ¿Sabes que hacemos más de 10.000 hogazas por semana? Es increíble. Hacemos pan blanco, hacemos pan oscuro. De todo tipo. ¿Te gustaría probarlo? ¿El pan? ¿Sí?</p> <p>T: De acuerdo.</p> <p>A: ¿El blanco o el oscuro?</p> <p>T: El oscuro</p> <p>A: Pues el oscuro</p> <p>T: No está mal</p> <p>A: No está mal, ¿eh? ¿No está mal? Es un pan de mierda, compadre. El pan oscuro es mierda para los obreros. Sí. El blanco sí que es para los jefazos. Ven a ver.</p> <p>[...]</p>

<p>A: Well, I've heard very bad bad bad things about you, Birmingham people. Eh? You're gypsies eh? So what, do you live in a fucking tent or a caravan?</p> <p>T: I came here to discuss business with you, Mr. Solomons.</p> <p>A: Well, rum is for fun and fucking, isn't it? So, whiskey. Now, that is for business.</p> <p>T: Let's talk first.</p> <p>A: Suit yourself. They say you had your life saved by a policeman, mate.</p> <p>T: I have a policeman on my payroll.</p> <p>A: I don't like policemen because policemen, they can't be trusted, eh?</p> <p>T: Mr. Sabini uses policemen all the time. That's why he's winning the war in London and you are losing it.</p> <p>A: A war ain't over till it's over, mate. You were in the war? I once carried out my own personal form of stigmata on an Italian. I pushed his face up against the trench and shoved a six-inch nail up his fucking nose and I hammered it home with a fucking duckboard. It was fucking biblical, mate. So don't come in here and sit there in my chair and tell me I am losing my war to a fucking wop.</p>	<p>A: He oído cosas muy muy muy malas sobre los de Birmingham. ¿Eh? Sois gitanos, ¿no? ¿Vivís en una puta tienda o en una caravana?</p> <p>T: He venido a hablar de negocios con usted, señor Solomons.</p> <p>A: Bueno, el ron es para follar y divertirse, ¿no? Así que whiskey, ¿eso sí es para tratar negocios!</p> <p>T: Antes hablemos.</p> <p>A: Como quieras. He oído que te salvó la vida un policía, amigo.</p> <p>T: Tengo policías sobornados.</p> <p>A: No me gusta la policía porque en los policías no se puede confiar, ¿eh?</p> <p>T: El señor Sabini usa policías a diario. Por eso está ganando la guerra en Londres y usted la está perdiendo.</p> <p>A: La guerra no se pierde hasta que acaba. ¿Fuiste a la guerra? Una vez le hice mi versión particular de los estigmas a un cerdo italiano. Le aplasté la cara contra la trinchera, le metí un clavo de quince centímetros por la puta nariz y se lo clavé hasta el cerebro con una tabla. Fue una putada bíblica, amigo. Así que no te atrevas a venir a sentarte en mi silla para decir que estoy perdiendo mi guerra contra un puto espagueti.</p>
<b>Análisis</b>	
<p>En esta escena aparece, por primera vez, el personaje de Alfie Solomons. Se trata de un hombre judío, con orígenes de Europa del este (nunca se especifica de dónde</p>	

exactamente) que reside en Londres, desde donde dirige actividades ilícitas como el tráfico de alcohol y armas. Su lengua materna no es el inglés y esto es algo que se nota en su acento, en su expresión y en la elección de léxico. Su acento es muy particular, tosco y cerrado. En ocasiones, incluso, se le subtitula en la versión original, ya que es realmente complicado entenderle. Solomons utiliza, además, un registro de la lengua bastante bajo y comete transgresiones debidas, probablemente, a que el inglés no es su primera lengua. Nos encontramos, por ejemplo, ante errores de pronunciación y errores gramaticales. Finalmente, este personaje emplea constantemente, como podemos ver en los fragmentos elegidos, una serie de muletillas como «mate», «eh?», «yeah» y «right?». Este personaje, aunque secundario, hace apariciones regulares a lo largo de la serie, por lo que las decisiones de los traductores deben tener esto en cuenta y mantener las estrategias de traducción que elijan, como observaban Lorenzo García y Pereira Rodríguez (2000).

En la versión traducida, se ha optado por no mantener el acento del personaje. Se dobla a Solomons con un acento español neutro, como el de Tommy. En cuanto a las coletillas: «yeah», «right» y «eh» se han traducido de un modo bastante literal por expresiones como «sí», «¿verdad?» o «eh». «Mate», por su parte, se ha traducido por «amigo» y «compadre». Si vemos el resto de la serie, parece ser que la elección de sustituir el original «mate» por uno u otro de los dos términos españoles equivalentes es aleatoria. En cuanto al registro del lenguaje, hay ciertas cosas como las acortaciones (como «aint't») que son complicadas de traducir, ya que no existe nada equivalente en castellano. Sí se traducen, no obstante, de forma literal, el resto de expresiones malsonantes y de registro bajo, como «fucking», por «puto/a» y «stuff» por «mierda».

En esta escena aparece, además, un culturema, una expresión con una gran carga cultural, que suele provocar problemas de traducción (Katan, 2004). Para empezar, Solomons se refiere a los italianos como «wop». Wop viene de «with out papers» y hace ilusión a los inmigrantes italianos que llegaron a Inglaterra sin papeles. En la versión traducida, se ha sustituido esta expresión por «puto espagueti». El término «wop» no se habría entendido en España sin una explicación, por lo que el traductor lo ha solucionado utilizando un término que sí hace referencia cultural a Italia y, a su vez,

le da el tono irónico y peyorativo. Mediante esta técnica de adaptación (Braga Riera, 2010) el traductor consigue la equivalencia de la que hablaba Newmark. (1992).

Igual que el traductor ha estado muy acertado en la traducción de ese culturema, consideramos que se ha solucionado de manera bastante pobre la interpretación del personaje de Solomons. Como indicaba Romero Ramos (2013), la elección de utilizar variedades lingüísticas no es fortuita; se usan para dotar a los personajes de ciertas características. En este caso, el registro bajo, el acento tan marcado, el uso de palabras malsonantes, etc. son rasgos que forman el carácter del personaje y lo hacen único. Al no poder traducir el acento, el traductor debería haber compensado (Lorenzo García & Pereira Rodríguez, 2000) la pérdida de esta información utilizando alguna estrategia como intensificar el uso de palabras malsonantes o cometer algún error gramático muy obvio (una mala concordancia de género o de número, por ejemplo). En cuanto a las muletillas (que también son una buena baza, se podría haber abusado más de ellas), consideramos que, en el caso de «mate» debería haberse traducido o bien por «amigo» o por «compadre». Se trata de muletillas que el personaje utiliza muy asiduamente y sería más fácil reconocerlas si se utiliza una sola traducción. Quizá «compadre» sea más apropiado porque es menos común y será más fácil que el público asocie el término al personaje.

<b>EPISODIO 2. TEMPORADA 2.</b>	
<b>Contexto</b>	Sabini, líder de la mafia italiana y otro miembro se reúnen con la policía para hablar sobre Shelby.
<b>Diálogo original</b>	<b>Diálogo traducido</b>
S: So why do I have to tell you everything?	S: ¿A ver, por qué tengo que haceros vuestro trabajo, polizontes?
P: We can't search every train that comes into London.	P: No podemos registrar todos los trenes que llegan a Londres.
S: They don't use trains, they use boats. The boatmen are all Gypsies, he's a fucking Gypsy.	S: No vienen en tren, si no en barcazas. Los patrones son siempre gitanos y él es un puto gitano.
[...]	[...]

<p>S: Lucky for me, I have a boy in the Jew's rum house. The Gypsy went to meet Solomons. And after, they drank whiskey and shook hands. And then Alfie gave him some salt or some such kike thing that means peace.</p> <p>P: What exactly do you want us to do, Mr. Sabini?</p> <p>S: Did you bring dog shit in here on your shoes? Check have a look. I can smell something.</p> <p>I: You've got photographs of Tommy Shelby?</p> <p>P: We have military ID photographs from his time in the Warwickshire Yeomanry. Shelby won medals.</p> <p>S: (En italiano) Listen to these fucking soldiers sticking together...Jesus...Why do we have to listen to this English shit?</p>	<p>S: Afortunadamente, tengo un mozo en la destilería de los judíos. El gitano ha hablado con Solomons y después bebieron whisky, se dieron la mano y luego Alfie le dio un puñado de sal o alguna memez judía que significa paz.</p> <p>P: ¿Qué es lo que quiere que hagamos, señor Sabini?</p> <p>S: ¿Has venido con caca de perro en los zapatos? ¿Qué? ¡Míralo!</p> <p>I: ¿Tenéis fotografías de Tommy Shelby?, ¿verdad?</p> <p>P: Tenemos las de su expediente militar, cuando estuvo en la caballería voluntaria de Warwickshire. Shelby fue condecorado.</p> <p>S: (En italiano)</p>
--	---

### **Análisis**

En esta escena aparece, para empezar, una variación geográfica según la clasificación de Catford (1965): el italiano. Sabini es un personaje que, en la versión original, habla inglés con un marcado acento italiano. Este acento, como hemos visto en el resto de ejemplos, desaparece para convertirse en un castellano estándar en la versión traducida. El personaje se dirige en un momento dado a su compañero, también italiano, en su lengua materna. En la versión original, se subtítulo esta intervención para que el público la pueda comprender. Es curioso, no obstante, que en la versión traducida, la intervención se mantiene en italiano pero no se incluyen subtítulos, de modo que su contenido desaparece para el público hispano. Consideramos que lo más lógico habría sido incluir subtítulos, como se ha hecho en ocasiones similares anteriormente, para que el público receptor no perdiese información.

Asimismo, nos encontramos ante una variedad social o circunstancial, ya que Sabini utiliza un registro elevado. Se trata, según la clasificación de Aramatzis (2011), de una variación en el plano de uso, ya que el personaje elige emplear continuamente términos antiguos, algo pomposos. En la versión original el mejor ejemplo es la palabra «kike», un término obsoleto que se usaba para referirse a los gitanos. En la versión traducida se mantiene este registro alto e incluso se exagera, ya que incluyen más términos anticuados como «memez», «polizontes» o «barcazas», que no aparecen en la versión original. Puede tratarse de una estrategia del traductor para compensar la pérdida del acento italiano del personaje.

## 4. CONCLUSIONES

Nuestro trabajo tiene una serie de limitaciones, debido a su restringida extensión y a que el análisis se reduce a ejemplos concretos de una sola serie. No obstante, tras haber examinado la teoría y haber llevado a cabo nuestro estudio de caso con *Peaky Blinders*, podemos sacar una serie de conclusiones, tendencias y propuestas y contestar a las preguntas que nos hacíamos en la introducción.

Antes de comenzar el trabajo, éramos conscientes de la dificultad que suponía traducir productos audiovisuales, especialmente en el doblaje. Como hemos comprobado, la problemática no hace sino aumentar si añadimos a estas dificultades inherentes de la traducción audiovisual la aparición de variedades lingüísticas. Para empezar, la traducción audiovisual implica rapidez, ya que las fechas de estreno en el país origen y el país meta no suelen tener mucha distancia. Por este motivo, los traductores audiovisuales deben trabajar rápido y con la presión de tener una fecha límite. Esto se suma a las restricciones de la sincronía labial, la duración temporal, el que el sonido este sujeto a la imagen y la multidisciplinariedad. Analizando el doblaje de *Peaky Blinders* hemos podido observar cómo los traductores han lidiado con esta serie de dificultades, que aparecen más a menudo de lo que nos planteábamos antes de comenzar el trabajo. Hemos visto varios ejemplos, entre otros, de extensión u omisión de información por parte del traductor, con el fin de evitar asincronías.

Las variaciones lingüísticas son, de manera breve, los cambios que sufre el lenguaje en un determinado contexto o situación. La aparición de estas variedades lingüísticas, como cabía esperar, aumenta la dificultad del proceso traslativo. Para empezar, debemos saber que hay muchas clasificaciones de las variedades del lenguaje, aunque simplificándolo mucho, podemos decir que hay variedades geográficas, sociales y situacionales. En cualquier caso, todas se utilizan intencionadamente, para provocar un efecto particular en el espectador o dar una serie de rasgos característicos a un personaje. Por este motivo es tan importante su traducción. La principal dificultad a la hora de traducir estas variedades es el trasfondo cultural que hay detrás de cada una de ellas, que provoca problemas a la hora de encontrar equivalencias, ya que estas muchas veces sencillamente no existen. La aparición de bilingüismo o acentos marcados en un producto audiovisual puede, por tanto, convertirse en una pesadilla para los traductores. Lo bueno de que los profesionales de la traducción conozcan las dificultades que implica la

traducción de las variedades lingüísticas es que, gracias a esto, han desarrollado una serie de estrategias y técnicas para solucionarla.

Como hemos visto, existen muchas estrategias para afrontar la traducción de variedades del lenguaje. Gracias al estudio de caso, podemos establecer una serie de tendencias en la utilización de estas técnicas. En el caso de los acentos, que es sin duda uno de los rasgos más difíciles de traducir, hemos observado cómo se tiende a la estandarización de la que hablaba Mayoral (1999). Aunque según este autor lo ideal es encontrar un dialecto equivalente en lengua meta, lo cierto es que en algunos casos es prácticamente imposible. No es difícil imitar el acento italiano o portugués en castellano, pero, ¿cómo hacerlo, como en el caso de *Peaky Blinders*, con el acento irlandés? Se entiende, por tanto, que se tienda a la omisión de esta variación geográfica. Esta pérdida de información, no obstante, se suele suplir, como hemos podido observar, con una técnica conocida como compensación, mediante la cual el traductor exagera o incluye otros rasgos culturales que suplan, de alguna manera, la información perdida al omitir el acento (Lorenzo García & Pereira Rodríguez, 2000). Otra tendencia que hemos observado es la de mantener la versión original y usar subtítulos cuando existe bilingüismo y hay intervenciones en una tercera lengua (Romero Ramos, 2013). Generalmente, hemos comprobado que, cuando no se consigue una equivalencia cultural (Newmark, 1992), la omisión y la compensación, combinadas, son las técnicas más utilizadas por los traductores audiovisuales, al menos en el caso de la serie *Peaky Blinders*.

¿Son eficaces estas técnicas? Depende. En el caso de *Peaky Blinders* hay traducciones muy adecuadas, como la compensación con palabras obsoletas en el personaje italiano y otras que no lo son tanto. De lo que nos hemos dado cuenta analizando el doblaje en esta serie es de la importancia de elegir una técnica y mantenerla. Hemos visto cómo se doblaba a un personaje que hablaba en una tercera lengua y en otro capítulo se dejaba la versión original y se subtitulaba. Esto puede crear el «ruido» del que habla Mayoral (1990). Nos hemos dado cuenta de lo necesario que es elegir la estrategia que consideramos más adecuada y ceñirse a ella durante toda la serie, para evitar incongruencias. Aparte de esto, hemos observado que la compensación es una técnica muy práctica ya que a veces es inevitable que con la traducción se pierda contenido y carga léxica y cultural (como con el caso de los acentos). Sin embargo, si empleamos correctamente esta estrategia se pueden evitar grandes pérdidas de información y conseguir un buen producto final.

Finalmente, ¿cómo eligen los traductores qué técnicas escoger? En este caso el traductor debe decidir qué es más importante en cada caso concreto, el contenido o la forma. Hemos observado que, generalmente, prima que el público comprenda el contenido del mensaje y no tanto la forma del mismo. Esto quiere decir que a la hora de traducir algo con una gran carga cultural y/o léxica, el traductor siempre tenderá a sacrificar esta carga en aras de que el público comprenda el mensaje. No obstante, la elección de estrategias depende siempre del contexto, los ejemplos concretos y, por supuesto, del traductor. Todas las opciones suelen conllevar algún problema, que suele estar relacionado con la pérdida de información. Por ese motivo, el traductor deberá sopesar las opciones y elegir la que considere más adecuada.

Finalizaremos diciendo que el campo de la traducción audiovisual es muy amplio; en este trabajo nos hemos centrado en una de sus muchas peculiaridades. Se trata, asimismo, de una disciplina que no para de evolucionar. A medida que surjan nuevas estrategias, surgirán nuevos retos. Por este motivo, siempre dará lugar a estudios, investigaciones y avances y, por el momento, a mucho trabajo.

## 5. BIBLIOGRAFÍA

- Agost, R. (1999). *Traducción y doblaje: palabras, voces e imágenes*. Barcelona: Ariel.
- Arampatzis, C. (2011). *Tesis doctoral: La traducción de la variación lingüística en textos audiovisuales de ficción humorística: dialectos y acentos en la comedia de situación estadounidense doblada al castellano*. Obtenido de Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Departamento de Filología Moderna:  
[https://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/7114/4/0658528\\_00000\\_0000.pdf](https://acceda.ulpgc.es/bitstream/10553/7114/4/0658528_00000_0000.pdf)
- Bleichenbacher, L. (2008). *Multilingualism in the Movies*. Zurich: Francke verlag.
- Braga Riera, J. (29 de mayo de 2010). *¿Traducción, adaptación o versión?* Obtenido de Universidad Complutense de Madrid:  
<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/36477-37326-1-PB.pdf>
- Catford, J. C. (1965). *A Linguistic Theory of Translation. An Essay in Applied Linguistics*. Obtenido de Oxford: Oxford University Press:  
[http://www.academia.edu/3253821/A\\_linguistic\\_theory\\_of\\_translation](http://www.academia.edu/3253821/A_linguistic_theory_of_translation)
- Chaume Varela, F. (2001). *La pretendida oralidad de los textos audiovisuales y sus implicaciones en traducción. Publicacions de la Universitat Jaume I*. Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I. Servei de Comunicació i Publicacions.
- Chaume Varela, F. (2004). *Cine y traducción*. Madrid: Cátedra.
- Chaume Varela, F. (2005). *Los estándares de calidad y la recepción de la traducción audiovisual*. Obtenido de <http://www.ugr.es/~greti>
- Coseriu, E. (1981). *Lecciones de lingüística general [PDF]*. Obtenido de Madrid: Gredos: <https://es.scribd.com/doc/109539354/COSERIU-E-Lecciones-de-Linguistica-General-Madrid-1981>
- Diccionario de la Real Academia Española . (2017). Obtenido de <http://dle.rae.es/?id=SEbjzxN>
- Duro, M., & Agost, R. (2001). *La traducción para el doblaje y la subtitulación*. Madrid: Cátedra.
- Encyclopaedia Britannica. (2017). Obtenido de <https://www.britannica.com/topic/Gadje>
- Freijo, E., & Torre, I. (2017). *El Doblaje: Centro de recursos sobre el doblaje en España*. Obtenido de El proceso de doblaje:  
<http://www.eldoblaje.com/varios/proceso3.asp>
- Halliday, M. A. (1978). *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation Language and Meaning*. Londres: Edward Arnold.
- Halliday, M. A., McIntosh, A., & Stevens, P. (1964). *The Linguistic Sciences and Language Teaching*. Londres: Longman.

- Hatim, B., & Mason, I. T. (1995). *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*. Barcelona: Ariel.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid: Cátedra.
- Katan, D. (2004). *Translating cultures: An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators: No.2*. Londres: Saint Jerome Publishing.
- Lorenzo García, L., & Pereira Rodríguez, A. M. (2000). *Traducción subordinada (I). El Doblaje (inglés-español/galego)*. Vigo: Servicio de Publicacións da Universidade de Vigo.
- Marco Borillo, J. (2001). *La descripción y comparación de traducciones: hacia un modelo integrador*. . Obtenido de Sendebarr, (12): <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=259957>
- Marcos, N. (20 de 03 de 2012). Así se dobla una serie. *El País. Blogs. Quinta Temporada*. .
- Martí Ferriol, J. L. (2006). *Estudio empírico y descriptivo del método de traducción para doblaje y subtitulación*. Obtenido de Tesis doctoral: Universitat Jaume I: Repositori Universitat Jaume I: <http://hdl.handle.net/10234/29707>
- Mayoral Asensio, R. (1990). *Comentario a la traducción de algunas variedades de lengua. Sendebarr (1)*. Obtenido de Sendebarr (1): [http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Variedades\\_.pdf](http://www.ugr.es/~rasensio/docs/Variedades_.pdf)
- Mayoral Asensio, R. (1998). *Taller: Traducción Audiovisual, Traducción Subordinada*. Obtenido de Seminario de Traducción Subordinada. Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.: <http://www>.
- Mayoral Asensio, R. (1999). La traducción de la variación lingüística. Vertere. Obtenido de Monográficos de la revista Hermeneus, 1: [http://www.ugr.es/~rasensio/docs/La\\_traducion\\_variacion\\_linguistica.pdf](http://www.ugr.es/~rasensio/docs/La_traducion_variacion_linguistica.pdf)
- Mayoral Asensio, R. (2001). El espectador y la traducción audiovisual. En F. Chaume, & R. Agost, *La traducción en los medios audiovisuales* (págs. 33-46). Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I.
- Morón Martín, M. (2009). *Perfiles profesionales en Traducción e Interpretación: análisis DAFO en el marco de la sociedad multilingüe y multicultural*. Obtenido de La linterna del traductor: <http://www.lalinternadeltraductor.org/n4/dafo-traducion.html>
- Mozo Bermejo, R. (2017). *Apuntes*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Newmark, P. (1992). *Manual de Traducción*. Madrid: Cátedra.
- Reddit. (2015). *Ask Historians*. Obtenido de [https://www.reddit.com/r/AskHistorians/comments/30qrry/what\\_are\\_chalkers\\_and\\_rafflers/](https://www.reddit.com/r/AskHistorians/comments/30qrry/what_are_chalkers_and_rafflers/)

- Romero Ramos, L. (2013). *La variación lingüística en los géneros de ficción: conceptos y problemas sobre su traducibilidad*. . Obtenido de *Hermeneus*, (15): <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4516153>
- Tello Fons, I. (2011). *Tesis Doctoral: La traducción del dialecto: análisis descriptivo del dialecto geográfico y social en un corpus de novelas en lengua inglesa y su traducción al español*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I. Facultat de Ciències Humanes i Socials. Departament de Traducció i Comunicació.
- Urban Dictionary. (09 de Septiembre de 2004). *Urban Dictionary: Diddycoy*. Obtenido de (<http://www.urbandictionary.com/define.php?term=diddycoy>)
- Veermer, H. J. (1983). *Translation theory and linguistics*. Heidelberg: University of Heidelberg.
- Venuti, L. (1995). *A History of Translation*. Londres: Routledge.
- Yang, W. (07 de marzo de 2010). *Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation*. *Journal of Language Teaching and Research*. Obtenido de <http://ojs.academypublisher.com/index.php/jltr/article/viewFile/01017780/1511>