

Recibido / Received: 01/02/2017
Aceptado / Accepted: 23/10/2017

Para enlazar con este artículo / To link to this article:
<http://dx.doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.8>

Para citar este artículo / To cite this article:

VIDAL SALES, Cristina. (2019) "La negociación de la diferencia cultural a través del multilingüismo y la traducción en el wéstern ambientado en la frontera Estados Unidos-México." En: Pérez L. de Heredia, María & Irene Higes Andino (eds.) 2019. *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales / Multilingualism and representation of identities in audiovisual texts*. *MonTI* Special Issue 4, pp. 229-252.

LA NEGOCIACIÓN DE LA DIFERENCIA CULTURAL A TRAVÉS DEL MULTILINGÜISMO Y LA TRADUCCIÓN EN EL WÉSTERN AMBIENTADO EN LA FRONTERA ESTADOS UNIDOS-MÉXICO

Cristina Vidal Sales

cvidal@usal.es
Universidad de Salamanca

Resumen

Este trabajo pone en común los conceptos de frontera, traducción y multilingüismo para analizar la construcción discursiva de la identidad cultural en el wéstern ambientado en la zona limítrofe entre Estados Unidos y México. Tanto las técnicas de traducción llevadas a cabo en la fase de producción de las películas como las fórmulas empleadas en el doblaje para España muestran cómo la diversidad lingüística, articulada a través de diversos mecanismos de (no) traducción, implica la negociación de los límites de la diferencia cultural y tiene la capacidad de reforzar o desestabilizar ideologías dominantes en torno a la identidad.

Abstract

"Negotiating Cultural Difference through Multilingualism and Translation in the Western Set along the U.S./Mexico Border"

This paper brings together the concepts of frontier, translation and multilingualism to analyze the discursive construction of cultural identity in the Western set along the U.S./Mexico border region. Both the translation techniques employed during the process of filmmaking and the formulas used in the Spanish dubbing show that linguistic diversity, articulated through various (non-)translation mechanisms, implies the negotiation of the limits of cultural difference and has the capacity to reinforce or destabilize dominant ideologies around identity.

Palabras clave: Frontera. Identidad. Doblaje. Wéstern. Multilingüismo.

Keywords: Border. Identity. Dubbing. Western. Multilingualism.

1. Introducción

La llegada de Donald Trump a la presidencia del país más poderoso del mundo ha estado envuelta en una gran polémica. Su promesa de fortificar la frontera con México, sus declaraciones despectivas sobre los inmigrantes o la desaparición del contenido en español de la página web de la Casa Blanca han puesto sobre la mesa el debate sobre la xenofobia, los derechos de las minorías raciales en Estados Unidos y las políticas lingüísticas que el nuevo presidente podría promulgar. Parece más que evidente que la diversidad cultural y lingüística características del país norteamericano se enfrentan ahora a uno de sus más fervientes detractores. El magnate despejó toda duda sobre su posición sobre el multilingüismo con su férrea defensa de una nación puramente monolingüe y monocultural: “I think that, while we’re in this nation, we should be speaking English. Whether people like it or not, that’s how we assimilate” (Katz 2015).

El lugar en el que Trump planea construir ese muro que tanto ha dado que hablar en el panorama mediático internacional no es solamente un mero límite geográfico, sino uno de los espacios más míticos de la historia y la cultura estadounidenses.

Frederick Jackson Turner, en su libro *The Significance of the Frontier in American History* (1894), fue uno de los primeros historiadores en advertir la crucial importancia de la frontera —en este caso refiriéndose a aquella línea que se desplazaba paulatinamente hacia el oeste— en la formación de la idiosincrasia nacional y la cimentación de valores típicamente estadounidenses como el individualismo y la libertad personal. Como sugiere Fojas (2008: 27), el poder simbólico del límite sur del país puede equipararse al de la frontera occidental mitificada por Turner. Si la franja oeste representaba la posibilidad de expansión y conquista, la frontera con México ejerce de muro de contención, demarcando el perímetro de la nación y fomentando un sentimiento patriótico basado en la defensa del territorio y la reafirmación de la identidad propia por oposición a una alteridad hostil que con frecuencia se representa de manera estereotipada y negativa.

El cine es probablemente la manifestación cultural en la que las fronteras de Estados Unidos han tenido un mayor protagonismo. El wéstern, género estrella

de Hollywood, no se entendería sin ellas; pero tampoco sin el papel que en él desempeñan las diversas estrategias de traducción cultural y representación lingüística empleadas para proyectar una determinada visión de la identidad nacional y del Otro. O'Sullivan (2011: 130) documenta algunas de las técnicas narrativas empleadas para el tratamiento de las lenguas indígenas en este tipo de películas, y tanto las tácticas homogeneizadoras como la persecución de un mayor realismo mediante la inclusión de fragmentos subtítulos indican que el wéstern no solo lidia con fronteras geográficas, sino también lingüísticas y culturales. Se trata, pues, de un género muy fértil para explorar la heterogeneidad lingüística, la ideología y la ética de la representación, así como la problemática que plantea en él la traducción, tanto la que sucede en su seno como la que se da en la fase de distribución internacional.

Partir del reconocimiento de la presencia de fórmulas de mediación lingüística y traducción en el cine en versión original conlleva una serie de implicaciones metodológicas muy significativas para el estudio de la traducción en el medio audiovisual. En primer lugar, tiende un puente sin precedentes entre la filmología y los estudios de traducción del que pueden beneficiarse ambas disciplinas. Prueba de ello son trabajos como el de Kapsaskis (2017), que aplica un enfoque traductológico al análisis crítico de una producción fílmica y demuestra cómo de esta manera pueden revelarse aspectos formales, estéticos e ideológicos que pasan inadvertidos cuando se observan desde una perspectiva eminentemente monolingüe. El estudio de Kapsaskis puede relacionarse con una reciente tendencia a considerar las producciones cinematográficas como textos heterogéneos contruidos sobre los cimientos de la pluralidad lingüística, sea ésta visible o no en el diálogo filmado. Mamula y Patti (2016) afirman, como ya lo hiciera O'Sullivan (2011), que el cine a lo largo de su historia ha negociado la diferencia lingüística, y abogan por ampliar los límites del estudio del multilingüismo en este medio para alcanzar a observar lo que denominan "multilingualism's work *beyond* the soundtrack" (O'Sullivan 2011: 2 2).

Además de la necesaria aparición de la diversidad lingüística y la traducción en la teoría cinematográfica y las ventajas que ello conlleva para lograr un mayor entendimiento de las dinámicas de representación del cine, la percepción de las producciones fílmicas como resultados de procesos de negociación lingüística y mediación intercultural repercute directamente en los patrones de análisis de la traducción audiovisual. La traducción del cine entendido como un fenómeno culturalmente complejo y dinámico propicia el abandono de una noción de la actividad traductora como un proceso binario que media entre dos creaciones homogéneas y refuerza, en su lugar, la idea de que traducir

implica sumergirse en “a difficult and never-ending transaction between the uncertain poles of cultural difference” (Simon 1996: 165). Por ello, en nuestra investigación abordamos la traducción audiovisual, y más concretamente el doblaje, como una tarea de gran calado ético consistente en la renegociación de las identidades y la reconfiguración de los límites cambiantes de la diferencia cultural.

Podría decirse que las fronteras son, junto a las lenguas, los mecanismos que en mayor medida fijan o desestabilizan esos límites que determinan dónde empieza y termina la propia identidad cultural. El cineasta John Sayles, conocido por su defensa del multilingüismo y la diversidad cultural, lo expresa de forma elocuente: “A border is where you draw a line and say ‘This is where I end and somebody else begins’” (Sayles *apud* West y West 1996: 14). Con la ayuda de las aportaciones de Sayles y otros directores y guionistas, trataremos, a lo largo de este artículo, de poner en común los conceptos de frontera, multilingüismo y traducción para analizar algunas de las posibilidades de representación de la identidad y la diferencia cultural en el western ambientado en la zona que separa y une los Estados Unidos y México.

2. La frontera como concepto y espacio de filmación

La elección de la frontera entre Estados Unidos y México como escenario y eje central para un estudio de la construcción de identidades a través del cine, el multilingüismo y la traducción no es casual ni arbitraria, sino que responde a una serie de consideraciones conceptuales y metodológicas.

Si tomamos en cuenta algunas de las principales reflexiones teóricas llevadas a cabo en el marco de los estudios fronterizos o *Border Studies*, denominación genérica mediante la que suelen englobarse todas aquellas investigaciones orientadas a profundizar en la comprensión de las fronteras como entes territoriales, geopolíticos o culturales (Wilson y Donnan 2012: 2), resulta difícil obviar los estrechos vínculos que existen entre la conceptualización del espacio fronterizo y las reflexiones en torno al fenómeno de la traducción, a menudo entendido en un sentido amplio y metafórico. No en vano, López Ponz (2012: 144) da buena cuenta de estas conexiones cuando define “la frontera como espacio de traducción y la traducción como actividad fronteriza”, un enfoque compartido por varias autoras como Vidal Claramonte (2007), Godayol (1999), Sales Salvador (2004) o Martín Ruano (2003), que encuentran en el análisis de las narrativas transculturales una forma de ahondar en la concepción de la traducción como experiencia vital y ejercicio de (in)definición de la identidad.

2.1. *La doble cara de la frontera*

Uno de los aspectos comúnmente atribuidos a la frontera que nos remite indefectiblemente a la traducción es el de la ambivalencia. Aunque el tema reviste una gran complejidad, dentro de las diversas aproximaciones al concepto de frontera pueden distinguirse dos corrientes básicas, no necesariamente incompatibles o excluyentes entre sí.

Por un lado, la frontera puede entenderse como línea divisoria y herramienta de demarcación cuya función principal sería la de establecer los límites entre comunidades, naciones o culturas. En este sentido, en un plano más abstracto su papel consistiría en servir de soporte estructural a las categorizaciones y oposiciones binarias que fundamentan gran parte del pensamiento occidental y naturalizan las relaciones de poder imperantes en un momento y contexto determinados. Si nos circunscribimos únicamente al ámbito geopolítico, la frontera constituye el criterio de diferenciación en el binomio nativo/extranjero; esa misma dialéctica que la traducción tiene la tarea de gestionar, en ocasiones con fórmulas que refuerzan y consolidan dichas dicotomías. Y es que la traducción, como la frontera, “desempeña labores de *vigilancia*, *salvaguarda* y *exclusión* vitales en la conformación de los discursos dominantes y de la opinión pública” (Martín Ruano y Vidal Sales 2013).

En la otra cara de la moneda, encontramos el concepto antropológico de liminalidad, introducido por Van Gennep (1909) y Turner (1969), el cual evoca una noción de la frontera como lugar de transición, de apertura y ambigüedad; ese “tercer espacio” descrito por Bhabha (1994) en el que prevalecen la indeterminación y la hibridez. Desde esta perspectiva, lejos de ser un muro infranqueable mediante el que se esencializa la diferencia y se compartimenta la realidad, la frontera se plantea como un espacio de encuentro entre culturas, de negociación de la identidad e incluso de lucha política; el lugar idóneo desde el que llevar a cabo prácticas discursivas heterogéneas y subversivas como las planteadas por las autoras chicanas. La traducción aquí aparece como una aliada en la representación de subjetividades alejadas del discurso hegemónico sobre la identidad cultural, como un componente indispensable de ese estado intersticial que trasciende “the reifying effects of national identity” (Ashcroft 2009: 20).

2.2. *La frontera México/Estados Unidos: un escenario complejo y asimétrico*

La frontera México/Estados Unidos es un territorio multidimensional y problemático, de una gran complejidad histórica, social y política, que aúna en su seno la condición de dique contenedor y de escenario para el mestizaje y

la hibridación. Jiroutová (2014) refleja bien esta paradoja cuando atribuye a la frontera dos cualidades aparentemente contradictorias: la elasticidad y la inflexibilidad. La frontera se dilata hasta el punto de impregnar todos los aspectos de la cultura norteamericana y sus instituciones, pero no deja de ser un umbral inamovible que los sujetos fronterizos deben cruzar constantemente. Como bien apunta Kaminsky (2001: 92), la frontera que separa estos dos países se concibe a su vez como el espacio liminal descrito por Gloria Anzaldúa en su obra *Borderlands/La Frontera* y como un límite territorial extremadamente politizado y presidido por el conflicto, la violencia y las asimetrías de poder, semejante a la pared metálica que María Novaro retrata en su película *El jardín del edén* (1994).

Pero el de Novaro es tan solo uno de los cientos de filmes que, a lo largo de la historia cinematográfica, tanto en el ámbito latinoamericano como en el estadounidense, han representado la frontera desde distintas perspectivas y enfoques. Dentro de la tradición fílmica norteamericana, el cine fronterizo se considera uno de los géneros¹ más antiguos, y en la llamada época de oro del cine mexicano la frontera norte del país es también un tema recurrente.

Como hemos visto, la frontera destaca por su carácter ambiguo y contradictorio, por encarnar una multiplicidad de significados históricos y culturales difíciles de racionalizar. Consciente de ello, Kaminsky (2001: 93) destaca la capacidad del cine para dotar de coherencia y definición el espacio fronterizo:

Narrative and visual art, here fused in film, take on some of the functions of ritual in creating coherence out of the confusion at the border. Just as ritual organizes behavior during a transitional phase when otherwise there are no rules of comportment, the visual and narrative art of film organizes the territory of the border and what goes on in the space where the U.S. and Mexico bleed into each other.

Esta suerte de metáfora del cine como cartógrafo resulta particularmente oportuna cuando a la ecuación añadimos el multilingüismo y la traducción. Para alcanzar un mayor entendimiento del modo en que el séptimo arte configura el espacio de la frontera y articula las identidades que toman parte en él, parece preciso incorporar a ese conjunto de técnicas visuales y narrativas un

1. La atribución de la etiqueta de género al cine de frontera es algo controvertida y, según Fojas (2008: 12), puede resultar demasiado ambiciosa. No obstante, en este contexto utilizamos el término para referirnos a la denominación “cine fronterizo”, que engloba todas aquellas películas que comparten un mismo referente geográfico y simbólico, susceptible de ser abordado desde distintas convenciones estéticas como las del western, el cine negro o el *thriller*, entre otros.

importantísimo factor que hasta hace bien poco había sido sistemáticamente obviado en la teoría cinematográfica: la diferencia lingüística².

3. El wéstern fronterizo y sus reescrituras

Como ya anticipábamos en el apartado introductorio, el wéstern es el género fronterizo por excelencia en el cine norteamericano. El viejo oeste es su localización más representativa, pero no es el único contexto geográfico con el que puede relacionarse. En la historia del género encontramos una gran variedad de wésterns ambientados en México o en la frontera sur de EE.UU., como por ejemplo aquellos que recrean el episodio histórico de la batalla de El Álamo. Además, la zona limítrofe con el país vecino ha sido el escenario en el que se han cristalizado iconos estadounidenses como la patrulla fronteriza o los *rangers* de Texas (Fojas 2008: 28).

Asimismo, quizá por sus estrechos vínculos con los bordes y los márgenes del territorio, el wéstern puede considerarse un género que se encuentra, al igual que la frontera en tanto que espacio físico y concepto teórico, íntimamente relacionado con los mismos conflictos, dialécticas y relaciones de poder que la traducción gestiona a diario. Su relación con los viajes, la conquista, el (des)encuentro entre culturas distintas y, sobre todo, desiguales en términos de poder podría explicar que no resulte demasiado complicado hallar ejemplos de pluralidad lingüística y de traducción (o de la significativa ausencia de ella) en las producciones cinematográficas de esta tipología. No es casual que en películas en las que la frontera encarna un espacio mítico, de una simbología muy profunda, la traducción se emplee como una herramienta discursiva en la construcción de narrativas sobre la identidad y la alteridad. Como afirma Vidal Claramonte (2012: 100), la frontera ofrece una atmósfera idónea para la utilización del lenguaje y, por extensión, de la traducción, como un instrumento de poder:

La frontera es zona de contacto y hospitalidad, espacio social donde las culturas se encuentran, chocan unas con otras, pero también se entrelazan, a menudo en relaciones tremendamente asimétricas de dominio y subordinación: por eso ese es ese espacio donde el lenguaje se utiliza como un instrumento de poder.

Otro aspecto que cabe tener en cuenta en el análisis de la representación identitaria en el wéstern es el hecho de que se trata de un género que tradicionalmente

2. Como bien apuntan Mamula & Patti (2016: 2), con la excepción del artículo de Ella Shohat y Robert Stam "Cinema After Babel: Language, Difference, Power", publicado en 1985, la mayoría de las investigaciones centradas en la relación entre la diferencia lingüística y el cine han surgido en las últimas dos décadas.

se ha erigido sobre dicotomías como la civilización contra la tierra salvaje, el héroe frente al villano o los norteamericanos frente a las poblaciones indígenas, principalmente los nativos americanos y los mexicanos, a los que a menudo ha caracterizado de forma reduccionista y estereotipada. Por ello, autores como Baugh (2012: 102) afirman que el wéstern y su popularidad han sido factores clave en el refuerzo de la discriminación cultural, racial y también de género, debido a los roles comúnmente asignados a los personajes femeninos.

Sin embargo, durante las últimas décadas ha germinado lo que actualmente suele considerarse un subgénero dentro del wéstern en el que cabe incluir una serie de producciones que utilizan elementos de la estructura, convenciones estéticas y personajes prototípicos del modelo clásico para deconstruir algunos de los preceptos ideológicos, de corte imperialista y etnocéntrico, que formaban la base del wéstern clásico. Al margen de su aproximación a la diferencia lingüística, sería posible considerar estas manifestaciones cinematográficas como traducciones divergentes, al estilo de las que Pérez L. de Heredia (2016) detecta en la ficción televisiva en lo referido a los estereotipos de género. Hablamos del llamado wéstern revisionista, que vive actualmente una época de apogeo, según evidencian algunos ejemplos recientes como las aclamadas películas *The Revenant* de Alejandro González Iñárritu o *The Hateful Eight* de Quentin Tarantino, ambas estrenadas en 2015³.

Aunque tal vez su popularidad y repercusión haya sido menor, los wésterns ambientados en los territorios colindantes con México también han sido objeto de reescrituras contemporáneas caracterizadas por la subversión de determinadas lógicas de diferenciación étnica o cultural y por una denuncia social implícita de temas como las políticas de inmigración de Estados Unidos. Es el caso de filmes como *Lone Star* (John Sayles 1996) o *The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones 2005).

Analizar detenidamente la función desempeñada por la diferencia lingüística a lo largo de los cien años que tiene la historia del wéstern sería sin duda un objetivo demasiado ambicioso. Sin embargo, la extensa filmografía ambientada en la frontera sur de Estados Unidos o centrada en los viajes transfronterizos a México realizados por estrellas de Hollywood como Clint Eastwood, Humphrey Bogart o, más recientemente, Tommy Lee Jones, nos ofrece varios ejemplos de la utilización de la lengua del Otro, es decir, el español, con los que ilustrar

3. Véase también a este respecto el análisis de Gómez Castro y Pérez L. de Heredia (2015) de la reescritura intersemiótica que tiene lugar en *Brokeback Mountain* (Ang Lee 2005), una de las más relevantes reinterpretaciones contemporáneas del wéstern.

algunas de las posibles consecuencias del multilingüismo para la representación de la diferencia cultural y las identidades raciales en la frontera.

Con el fin de aportar algunas reflexiones sobre la afirmación de que “translation enters the picture even before a film is subtitled, dubbed or voiced-over” (O’Sullivan 2011: 13), a continuación introducimos tres películas relacionadas con la frontera México-Estados Unidos y analizamos, en cada una de ellas, un aspecto concreto de su uso combinado del inglés y el español y la función que en ellas desempeña la traducción.

4. La no traducción del español en *The Treasure of the Sierra Madre*

The Treasure of the Sierra Madre (1948), dirigida por John Huston, es una película ambientada en el México de los años 20 y protagonizada por tres personajes norteamericanos (interpretados por Humphrey Bogart, Tim Holt y Walter Huston) que emprenden un viaje a la ciudad de Tampico en busca de oro. Como la mayoría de filmes estadounidenses de su época, el cruce transfronterizo de norte a sur se representa como un trayecto sencillo y sin contratiempos que a menudo, y como sucede en esta ocasión, ni siquiera es filmado. Ello contrasta con la odisea que habitualmente implica el mismo viaje en la dirección inversa: “attempts to go *El Norte* from the other side are usually shown as being much more difficult and requiring getting through a much less penetrable barrier” (Dell’Agnese 2005: 209).

Pese a tratarse de una película muy próxima a las convenciones del wéstern clásico, el retrato de México no es unilateralmente negativo. Si bien es cierto que en ella aparecen algunas de las figuras estereotípicas frecuentemente empleadas en Hollywood en su representación del Otro, como los bandidos mexicanos, también se otorga relevancia a otra serie de personajes hispanos caracterizados de una forma más amable. Podría decirse que, en cierto sentido, hay una mayor diversidad de matices que la que puede apreciarse en otros wésterns clásicos con respecto a la representación de las minorías.

Un aspecto que destaca en la película es el uso del español por parte de actores de origen mexicano. Una cantidad bastante considerable del diálogo fue filmado en esta lengua, seguramente con la intención de alcanzar un mayor realismo etnográfico. La relevancia de este “heterolingüismo” (Meylaerts 2006) para la construcción simbólica de la identidad en este filme es solo equiparable a la importancia que reviste la total ausencia de subtítulos que en él se produce. Con la excepción de algunas ocasiones en las que el único personaje norteamericano capaz de comunicarse en español ejerce de intérprete para sus compatriotas, y a pesar de la extensión y relevancia comunicativa del conjunto

de las intervenciones que se producen en esta lengua, el diálogo filmado en español queda sin traducir para el espectador angloparlante.

Tanto el hecho de que la única modalidad de traducción presente en la película sea la interpretación consecutiva por parte de un personaje estadounidense —algo que inevitablemente alude a un proceso de asimilación cultural mediante una suerte de ventriloquia llevada a cabo por los sujetos culturalmente dominantes— como la negación de la traducción para el resto del discurso pronunciado por los personajes mexicanos —lo cual establece una distancia considerable con el Otro— son dos factores clave en la gestión de la diferencia cultural que la película pone de manifiesto, pero no son los únicos.

La elección de este modo de vehiculización del multilingüismo determina también algunos aspectos importantes del guion y del estilo de rodaje. Debido a la imposibilidad del espectador de comprender buena parte del diálogo, la película pone el foco sobre la acción, la información no verbal y los elementos paralingüísticos del habla. Para algunos críticos, esta estrategia no podría haber sido más acertada: “[t]he decision to play all of the Spanish dialogue without subtitles was a wonderful idea, because the translation was not needed to understand the meaning” (Lippe 2009). Pero desde la óptica de un análisis crítico centrado en la representación cultural podría estudiarse hasta qué punto una mayor enfatización del lenguaje corporal y de aspectos como el volumen y la entonación de la voz puede conducir a una caricaturización de los personajes que se expresan en la lengua extranjera.

5. John Sayles y la traducción densa

Como contrapunto a la decisión de no traducción tomada por John Huston en *The Treasure of the Sierra Madre*, cabe traer a colación la visión sobre el multilingüismo y la traducción de uno de los cineastas contemporáneos que han dedicado una parte de su obra a la reescritura del wéstern. John Sayles se cuenta entre los directores norteamericanos que han experimentado con este género para alterar algunos de sus más arraigados cánones ideológicos. Su apuesta por las identidades híbridas y por la relativización de la frontera, así como su rechazo de las fórmulas dominantes de diferenciación racial, han hecho que una de sus más celebradas películas (*Lone Star*) haya sido considerada toda una adaptación cinematográfica de la teoría chicana y sus manifestaciones literarias (Fregoso 2006: 398).

Este wéstern moderno revisa el conflicto intercultural entre anglos y chicanos en Frontera, un pequeño pueblo de Texas, y utiliza de manera sistemática múltiples tropos narrativos que tratan de trastocar los límites de la diferencia cultural, lo que permite al director articular una denuncia social de las políticas

de inmigración y discriminación racial de los Estados Unidos. Según Mains (2004: 257), esta película:

challenges efforts to locate and place characters on only one side of the border, and instead illustrate[s] the means by which places and identities travel with people across (representational and material) borders and are constantly being discursively reproduced and contested.

El alegato de Sayles se ve reforzado por un ejercicio de descentralización de la cultura anglo —los personajes mexicanos adquieren mayor visibilidad de la habitual— y por su particular empleo del bilingüismo, pues, tal y como afirma Miller (2003: 125), la crítica de Sayles “comes within a positive argument for binational multilingual aesthetics”, lo que ha propiciado que su obra se haya catalogado de “transamerican cinema”.

Una de las claves para comprender la importancia que se le otorga a la diversidad lingüística en el cine es observar el modo en que ésta se imagina y proyecta durante la escritura del guion. En muchos casos, la incorporación de una lengua extranjera en el cine y la televisión se concibe a través de una mera referencia en los párrafos descriptivos o una indicación, dentro de las líneas de diálogo, del idioma que debe hablar un determinado personaje. Esto puede considerarse un rasgo indicativo de que el fin que muchas veces se persigue mediante el multilingüismo no pasa de ser la creación de una sensación de ruptura con lo conocido y de alienación entre los personajes y la audiencia (Díaz Cintas 2011: 216). En el caso de *Lone Star*, a pesar de tratarse de una producción norteamericana, escrita y dirigida por un cineasta angloparlante, destaca el hecho de que el diálogo filmado en español tenga su correlato literal en el guion original y que sus respectivas traducciones al inglés aparezcan en una posición secundaria, encerradas entre corchetes. Este detalle podría enmarcarse dentro de ese ejercicio de descentralización cultural y lingüística que la película pretende poner en marcha, al situar en un primer plano la lengua minoritaria:

YOUNG MERCEDES: No puedo ver la orilla! [I can't see the bank!]

ELADIO: (off-screen) Aquí! Venga por aquí! [Over here! Come this way!]
(Sayles 1996)

Al contrario de lo que sucedía en la película analizada anteriormente, en *Lone Star* los fragmentos en español sí aparecen convenientemente subtítulos. A este respecto, cabe subrayar la opinión que el propio director sostiene sobre esta modalidad de traducción y sobre el modo en el que desea que se practique: “Some of the story will be received through subtitles. I didn't want those subtitles to be as reductive and inaccurate as usual” (Ryan 1998: 198).

John Sayles parece formular una crítica sobre las convenciones y restricciones del subtítulo vinculadas a la búsqueda de la legibilidad y la sincronización y, de manera consciente, las transgrede. Esta posición recuerda a la de algunos teóricos del cine y de la traducción audiovisual que, como señala Pérez-González (2015: 115), ven en esas normas limitadoras una forma de naturalizar el discurso o la estructura narrativa dominante o de llevar a cabo una representación sesgada y poco ética de la otredad:

Various film scholars have noted that such conventions, with their emphasis on readability and synchronized sound, ‘naturalize a dominant, hierarchically unified worldview’ (Minh-ha 1992: 207) that, in turn, imposes the hegemonic structure of the Hollywood narrative and provides ‘corrupt’ representations of otherness (Nornes 1999).

Cabe la posibilidad de que Sayles compartiese las objeciones expresadas por estos autores y de que su compromiso con el empleo del español y con un subtítulo que podríamos denominar “denso”, aludiendo a Appiah (2000) y Hermans (2003), tuviese que ver con el reconocimiento y reivindicación que este director hace de la diversidad cultural y lingüística en Estados Unidos. No en vano, el cineasta se expresa en estos términos sobre el mapa cultural y lingüístico de Estados Unidos: “English-speaking culture is just one of many cultures. It has become the dominant culture or subculture in certain areas, but it’s a subculture just like all the others. American culture is not monolingual or monoracial. It’s always been a mix” (Sayles cit. por Girgus 2002: 42).

6. Traducción y hospitalidad en *The Three Burials of Melquiades Estrada*

En *The Three Burials of Melquiades Estrada*, el último de los ejemplos que recogemos, Tommy Lee Jones, el propio director del filme, interpreta a Pete Perkins, el capataz de un rancho tejano situado en un pequeño pueblo colindante con la frontera mexicana. Durante uno de sus habituales días de trabajo, se presenta ante él Melquiades Estrada, un inmigrante mexicano indocumentado que, montado a lomos de su caballo, vaga a la búsqueda de un oficio que le permita subsistir en territorio estadounidense y permanecer oculto ante los ojos de “la Migra”⁴. Pete le ofrece un puesto de trabajo en su rancho y con ello da comienzo a una estrecha amistad que finalizará abruptamente el día en que Mike Norton, un nuevo agente de la patrulla fronteriza recién llegado de Cincinnati, termine accidentalmente con la vida de Melquiades. Ante la pasividad de las autoridades locales, que se muestran reacias a inculpar a un

4. Término argot para designar a la patrulla fronteriza estadounidense.

agente por el asesinato de un “sin papeles”, Pete decide tomarse la justicia por su mano. Tan pronto como descubre al culpable de la muerte de su amigo, movido por el deseo que éste le había manifestado en vida —recibir sepultura en Jiménez, su pueblo natal—, Pete secuestra a Mike y lo fuerza a desenterrar el cuerpo de Melquiades y cargar con él a lo largo de un arduo viaje a través de la frontera que supondrá toda una transformación personal para ambos.

La escenificación del cruce transfronterizo hacia México como un trayecto largo y tormentoso, que recuerda a los realizados por los “espalda mojada” para emigrar a los Estados Unidos, supone la primera de las muchas estrategias de deconstrucción del wéstern clásico que la película lleva a cabo. En ella la frontera se presenta como espacio liminal y zona de contacto (Pratt 1992: 6), donde la transculturación, el mestizaje y la hibridación revocan, invalidan y subrayan la historicidad de señas identitarias como la nación o el idioma. El filme se permite explorar una noción de la identidad como algo permeable, mediante la mezcla de códigos culturales y la combinación de distintos elementos de cada lado de la frontera que la retratan como un terreno (in)definido por el contacto cultural. Mediante el recurso constante a la paradoja y a la inversión de roles —finalmente es el agente de la patrulla fronteriza quien, ataviado con las ropas de Melquiades, se convierte en el migrante que debe cruzar al otro lado en un viaje lleno de calamidades—, la película trastorna la jerarquía de poderes y difumina los límites entre lo familiar y lo extraño, entre lo legítimo y lo ilegal.

El guion de *The Three Burials of Melquiades Estrada* fue escrito por Guillermo Arriaga íntegramente en español y, después de pasar por las manos de varios traductores, Tommy Lee Jones entre ellos, la película se rodó mayoritariamente en inglés, aunque con una cantidad considerable de diálogo en español. El propio Jones relata el proceso de escritura así: “Guillermo wrote the screenplay in Spanish and had it translated by somebody he often works with. I hatched a plan to hire two other translators so I would have three English translations before I began to put together my own” (2006).

El resultado de toda esa serie de reescrituras dio lugar a un texto bilingüe, traducido de forma deliberadamente parcial y selectiva. Dice Kitses (2006: 14) que la insistencia en el uso del inglés y el español durante el transcurso de toda la película responde a un intento de alcanzar cierta paridad lingüística y cultural en su representación de la frontera, un propósito para el que el filme se sirve de otros recursos como la banda sonora, en la que combina música *country* y sonidos latinos a partes iguales, pero lo cierto es que, como bien señalan Delabastita y Grutman (2005: 17), la trascendencia de un texto multilingüe no es una cuestión de cantidad, sino de la función cualitativa que

desempeñe la pluralidad lingüística dentro de la estructura global del mismo. Por ello, dentro de nuestro análisis del poder representativo de la diferencia lingüística, cabe prestar especial atención a un hecho concreto que resulta verdaderamente significativo y revelador.

Tommy Lee Jones decidió no traducir al inglés a través de la voz de los actores, aunque sí mediante subtítulos, la totalidad de las conversaciones entre Melquiades y Pete. Igual que sucedía en *The Treasure of the Sierra Madre*, esta decisión relacionada con la (no) traducción tiene una evidente carga política e ideológica, aunque de consecuencias bien distintas. Con ella, la película se aleja de la tendencia general del wéstern fronterizo canónico, que suele utilizar la variedad lingüística según una lógica de domesticación del personaje blanco anglófono, que se expresa en inglés, y extranjerización de los personajes minoritarios. Aquí la oposición binaria entre el nativo y el extranjero se diluye, trastocando la estructura de poder vinculada a dicha distinción y dignificando el español y la figura de los personajes hispanos, que tradicionalmente han ocupado un lugar de subordinación en el cine: “While the classic Western’s Anglo protagonist traditionally established a patriarchal, vertical relationship with his younger, minority companion, here this model is subverted in favor of a more harmonious and horizontal friendship” (Torres 2009: 4).

En *The Three Burials of Melquiades Estrada* es el personaje estadounidense quien adopta la lengua del extranjero, del inmigrante, y no a la inversa, con lo que se da una vuelta de tuerca a la jerarquía cultural que muchas veces tiene su máxima expresión en la imposición de la lengua dominante. Adoptando el concepto de hospitalidad de Derrida (2000), podría decirse que Pete, en este caso el anfitrión, acoge al inmigrante Melquiades en su país, pero a su vez el inmigrante aloja al anfitrión en su lengua materna en un ejercicio de desterritorialización de la lengua y de democratización de las relaciones interculturales.

7. Los retos de doblar el español al español

Hasta ahora hemos visto algunas de las infinitas formas que puede adoptar la heterogeneidad lingüística en torno a la frontera Estados Unidos-México en el cine y, sobre todo, hemos observado que tanto la traducción como la ausencia de ella pueden funcionar en este contexto como recursos eficaces en la construcción discursiva de la identidad. A continuación, examinamos algunas particularidades destacables de las versiones distribuidas en España de las películas citadas anteriormente para arrojar un poco de luz sobre las dificultades formales, pero sobre todo éticas e ideológicas que plantea la traducción de textos tan complejos como estos.

7.1. *El tesoro de Sierra Madre*

El doblaje del diálogo en español en la versión distribuida en España de *The Treasure of the Sierra Madre* destaca por su intermitencia. Por norma general, en los fragmentos rodados en español la estrategia consiste en mantener la pista sonora original, pero la aparición de cambios de código y la presencia de ciertas alusiones metalingüísticas y culturales determina la intervención ocasional de los actores de doblaje que, actuando a modo de parche, solventan restricciones lingüísticas (cf. de Higes Andino 2014: 273) como la presencia de inglés y español en la intervención de un mismo personaje. Esto genera una serie de saltos perceptivos en el espectador que pueden mermar la credibilidad de ciertos personajes mexicanos. En el siguiente ejemplo, los segmentos en los que se mantiene la voz de los actores originales en el texto meta aparecen subrayados:

Ejemplo 1. *The Treasure of the Sierra Madre* (01:07:14)

	TM	TO
BANDIDO MEXICANO	<u>Vengan acá todos. Vengan a ver esta palomita que me encontré en su nido. Está echadita.</u>	<i>Vengan acá todos. Vengan a ver esta palomita que me encontré en su nido. Está echadita.</i>
SOMBRERO DORADO	<u>Oiga, señor.</u> Somos federales. ¿Se entera usted? La policía montada.	<i>Oiga, señor.</i> We are <i>Federales</i> . You know, the mounted police.
DOBBS	Si son de la policía, a ver las insignias.	If you're the police, where are your badges?
SOMBRERO DORADO	¿Cómo dice? Nosotros no tenemos. No las necesitamos. No hay razón para que yo le enseñe ninguna insignia apestosa.	Badges? We ain't got no badges! We don't need no badges. I don't have to show you any stinkin' badges!
DOBBS	Cuidado con acercarse.	You'd better not come any closer.
SOMBRERO DORADO	No sea tonto, hombre. No vamos a hacerle ningún daño. No hace falta que sea tan mal educado. Denos su rifle y le dejaremos en paz.	<i>No sea tonto, hombre.</i> We aren't trying to do you any harm. Why don't you try to be a little more polite? Give us your gun and we'll leave you in peace.
DOBBS	Lo necesito para mí.	I need my gun myself.
SOMBRERO DORADO	Tire esa chatarra hacia acá y le prometo que seguiremos nuestro camino.	Oh, throw that ol' iron over here. We'll pick it up and go on our way.
DOBBS	Váyanse donde quieran, pero sin mi rifle.	You go on your way without my gun and go quick!
SOMBRERO DORADO	<u>Vámonos p'atrás. Atrás todos.</u>	<i>Vámonos p'atrás. Atrás todos.</i>

Tal y como refleja esta muestra, los personajes mexicanos son capaces de expresarse tanto en español como en inglés, y, como ya comentamos anteriormente, al menos uno de los protagonistas norteamericanos se maneja con soltura en la lengua española. Sin embargo, como sucede habitualmente en el doblaje, debido a las limitaciones impuestas por las normas que rigen su funcionamiento, esta capacidad de comunicación intercultural e intralingüística pasa inadvertida en la versión doblada del filme. Las intervenciones bilingües son sometidas al poder homogeneizador de la traducción, con la circunstancia añadida de que el habla de los personajes blancos se estandariza y la de los mexicanos se representa mediante un acento que en los fragmentos doblados es emulado por actores de doblaje españoles, exacerbándose así la distancia cultural entre ambos grupos al no producirse en la versión española ningún tipo de intersección lingüística.

7.2. *Lone Star*

La situación descrita en la versión española de *The Treasure of the Sierra Madre* no se asemeja completamente a la táctica de doblaje empleada para el bilingüismo en *Lone Star*. En el caso de la película de Sayles, la estrategia de estandarización se aplica por igual a todos los personajes, independientemente de su origen o nacionalidad, lo que da como resultado una película totalmente uniforme a nivel lingüístico. En el siguiente ejemplo se observa la eliminación de los regionalismos en un personaje mexicano para adaptar el diálogo al castellano peninsular utilizado en todo el filme:

Ejemplo 2. *Lone Star* (00:05:30)

	TM	TO
AMADOR	Que alguien me pase el compact disc. Dádmelo, venga.	Somebody hand me the CD player. Dámelo, pendejo.

Es evidente que la uniformización lingüística ignora muchos de los objetivos que Sayles persigue con su uso del multilingüismo: descentrar a su público, trastocar el lenguaje y representar una polifonía que denuncia la ideología discriminatoria del *English-only*. Sin embargo, al evitar el uso de técnicas extranjerizantes, el doblaje de *Lone Star* sortea el riesgo de incurrir en la otrerización selectiva que podemos encontrar en películas similares, como la siguiente.

7.3. Los tres entierros de Melquiades Estrada

La versión doblada para España de la última película analizada, *The Three Burials of Melquiades Estrada*, intenta dar cuenta de esa estética bicultural que caracteriza al filme recurriendo a la variación dialectal, a una combinación de castellano peninsular y español chicano. No obstante, de nuevo las restricciones lingüísticas hacen mella en el doblaje. Ante la incongruencia que supondría que los personajes cambiasen arbitrariamente de dialecto, la estrategia de representación lingüística aplicada se basa en los mismos criterios y distinciones que la película originalmente rechazaba: la raza, la nacionalidad, la frontera como línea divisoria. Como sucede en el caso de *The Treasure of the Sierra Madre*, a pesar de que en la versión original un mismo personaje puede hablar tanto inglés como español en función de la situación comunicativa, en la versión doblada los personajes norteamericanos se expresan unilateralmente en castellano peninsular, mientras que los mexicanos conforman también su propio grupo lingüísticamente homogéneo. Por tanto, nos encontramos con traducciones intralingüísticas como la siguiente:

Ejemplo 3. *The Three Burials of Melquiades Estrada* (00:20:15)

	TM	TO
MELQUIADES	Pinche niño de papi. Dice que es un rancho solo porque le compraron este rancho. Pero ya quisiera verlo aquí rompiéndose la madre.	Pinche niño de papi. Dice que es un rancho solo porque le compraron este rancho. Pero ya quisiera verlo aquí rompiéndose la madre.
PETE	Ah, <u>estás cabreado</u> porque la única mujer que has tenido <u>desde hace mucho tiempo</u> es esta. El sábado te invito a Midland.	Ah, <u>estás de mala</u> solo porque <u>desde hace rato</u> la única mujer que has tenido es esta. El sábado te invito a Midland.
MELQUIADES	No, hombre, si voy a Midland me agarra la migra.	No, hombre, si voy a Midland me agarra la migra.
PETE	<u>No te pasará nada, hombre.</u> ¿Te dan miedo las mujeres? ... ¡Agustín, cierra ya esa puerta!	<u>No te pasa nada o qué.</u> ¿Te dan miedo las mujeres? ... ¡Agustín, cierra la <i>goddamn</i> puerta!

Como vemos, en este “redoblaje” al español se emplean distintas estrategias para cada personaje. El español de Melquiades se reproduce sin cambios, y el actor de doblaje imita su acento y entonación. En el español de Pete, por el contrario, se deshecha todo aquello que se desvíe del castellano peninsular y, lógicamente, también el acento, que pasa a ser exactamente el mismo que se aplica al resto de sujetos de su país. El empleo del español europeo activa en el espectador un

proceso de identificación con todo el compendio de personajes angloamericanos, mientras que la extranjerización lingüística que resulta de la no traducción del español chicano cuando quien lo utiliza es Melquiades aísla y enclaustra al inmigrante dentro de la categoría de lo diferente. Estas estrategias de traducción dan paso a la siguiente paradoja: el personaje que en la versión original hablaba su lengua materna se convierte, a ojos del público español, en extranjero, y el que hablaba una lengua aprendida aparece ahora como un nativo legitimado por el uso de la lengua común (Bourdieu 1991), con lo que el binomio nativo/extranjero se recompone según los dictámenes de la ideología predominante. A fin de cuentas, el acento no es más que “how the other speaks” (Lippi-Green 1994: 165) y, al hablar como el Otro, Melquiades vuelve automáticamente a la posición de subordinación de la que Jones habría querido rescatarlo.

8. Fronteras de traducción: un terreno para la reflexión ética

En este trabajo hemos podido observar algunas de las fórmulas mediante las que la traducción participa como un agente clave en el diseño cartográfico de la frontera en las narrativas fílmicas. La pluralidad lingüística, articulada a través de mecanismos traductores, no solo redefine el territorio, sino también las dinámicas de diferenciación cultural que el cine proyecta. Los ejemplos de doblaje analizados nos dan alguna pista más sobre este hecho, pues muestran cómo la traducción audiovisual, lejos de trasladar material cultural de un polo a otro, reconfigura los límites de la identidad mediante estrategias de homogeneización y segregación lingüística.

Según la interpretación de Ferrari (2010), el doblaje consiste en la relocalización de las representaciones culturales de ciertos grupos étnicos mediante procesos de modificación y adaptación al conjunto de estereotipos culturales del contexto receptor. Esta autora tiene en mente una serie de productos televisivos norteamericanos cuando sostiene que dichas representaciones son traducibles precisamente porque nunca dejan de ser clichés (*ibid.*: 3), lo que facilita una transferencia unívoca de los mismos. ¿Quiere esto decir que, cuando lidiamos con producciones que desafían los estereotipos culturales y representan de manera no normativa la identidad, la ficción audiovisual se vuelve intraducible?

En nuestra opinión, los retos planteados por manifestaciones cinematográficas como las estudiadas en este artículo invitan a un replanteamiento de los modelos tradicionales de traducción audiovisual. El *boom* del cine multilingüe en las últimas décadas ha iniciado ya un proceso de transformación en la industria de la TAV, propiciando el abandono de patrones tradicionales como la dualidad dobla-je/subtitulado. El universo de posibilidades es ahora amplio,

y debe ponerse al servicio de las visiones cosmopolitas y transnacionales de la identidad desencadenadas por las nuevas dinámicas culturales de un mundo globalizado.

Referencias bibliográficas

- ANZALDÚA, Gloria. (1987) *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute.
- APPIAH, Kwame Anthony. (2000) "Thick Translation." En: Venuti, Lawrence (ed.) 2000. *The Translation Studies Reader*. Londres/Nueva York: Routledge, pp. 417-29.
- ASHCROFT, Bill. (2009) "Chicano Transnation." En: Concannon, Kevin; Francisco Lomelí & Marc Prieue (eds.). *Imagined Transnationalism: U.S. Latino/a Literature, Culture, and Identity*. Nueva York: Palgrave Macmillan, pp. 13-28.
- BAUGH, Scott L. (2012) *Latino American Cinema: An Encyclopedia of Movies, Stars, Concepts, and Trends*. Santa Barbara, California: Greenwood.
- BHABHA, Homi K. (1994) *The Location of Culture: Structure and Anti-Structure*. Londres/Nueva York: Routledge.
- BOURDIEU, Pierre. (1991) "The Production and Reproduction of Legitimate Language." En: Thompson, John B. (ed.) 1991. *Language and Symbolic Power*. Cambridge: Polity Press, pp. 43-65. Citado por la traducción inglesa de Gino Raymond y Matthew Adamson.
- DE HIGES ANDINO, Irene. (2014) *Estudio descriptivo y comparativo de la traducción de filmes plurilingües: el caso del cine británico de migración y diáspora*. Castelló de la Plana: Universitat Jaume I. Tesis doctoral inédita.
- DELABASTITA, Dirk y Rainier Grutman. (2005) "Fictional Representations of Multilingualism and Translation." *Lingüística Antverpiensia* 4 (número especial: Delabastita, Dirk & Rainier Grutman (eds.) 2005. *Fictionalising Translation and Multilingualism*), pp. 11-34.
- DELL'AGNESE, Elena. (2005) "The US-Mexico Border in American Movies: A Political Geography Perspective." *Geopolitics* 10:2, pp. 204-221.
- DERRIDA, Jacques. (2000) "Hostipitality." *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities* 5:3, pp. 3-18. Citado por la traducción inglesa de Barry Stocker y Forbes Morlor.
- DÍAZ CINTAS, Jorge. (2011) "Dealing with Multilingual Films in Audiovisual Translation." En: Pöckl, Wolfgang; Ingeborg Ohnheisser & Peter Sandrini, (eds.) 2011. *Translation. Sprachvariation, Mehrsprachigkeit*. Frankfurt am Main: Peter Lang, pp. 215-233.
- FERRARI, Francesca Chiara. (2010) *Since When Is Fran Drescher Jewish?: Dubbing Stereotypes in The Nanny, The Simpsons, and The Sopranos*. Austin: University of Texas Press.

- FOJAS, Camilla. (2008) *Border Bandits: Hollywood on the Southern Frontier*. Austin: University of Texas Press.
- FREGOSO, Rosa Linda. (2006) "Lone Star." En: Ruiz, Vicki L. & Virginia Sánchez Korrol (eds.) 2006. *Latinas in the United States: A Historical Encyclopedia*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 397-402.
- GIRGUS, Sam B. (2002) *America on Film: Modernism, Documentary, and a Changing America*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GODAYOL, Pilar. (1999) "Escriure (a) la frontera: autores bilingües, traductores culturales." *Quaderns: Revista de traducció* 3, pp. 29-37.
- GÓMEZ CASTRO, Cristina y María PÉREZ L. DE HEREDIA. (2015) "En terreno vedado: género, traducción y censura. El caso de *Brokeback Mountain*." *Quaderns de Filologia: Estudis literaris* XX, pp. 35-52.
- HERMANS, Theo. (2003) "Cross-cultural translation studies as thick translation." *Bulletin of SOAS* 66:3, pp. 380-9. Citado por la traducción española de María Pérez L. de Heredia y M. Rosario Martín Ruano: "Los estudios de traducción transculturales o la traducción 'densa'." En: Emilio Ortega Arjonilla (ed.) 2007. *El giro cultural de la traducción. Reflexiones teóricas y aplicaciones didácticas*. Frankfurt: Peter Lang, pp. 119-139.
- JIROUTOVÁ, Tereza. (2014) "Elastic, Yet Unyielding: The U.S.-Mexico Border and Anzaldúa's Oppositional Rearticulations of the Frontier." *European Journal of American Studies* 9:3 (número especial: *Transnational Approaches to North American Regionalism*). Versión electrónica: <<http://ejas.revues.org/10384>>
- JONES, Tommy Lee. (2006) "Three Burials." Versión electrónica: <<http://www.urbanecinefile.com.au/home/view.asp?a=11835&s=interviews>>
- KAMINSKY, Amy. (2001) "Identity at the Border: Narrative Strategies in María Novaro's *El jardín del Edén* and John Sayles's *Lone Star*." *Studies in 20th Century Literature* 25:1, pp. 91-117.
- KAPSASKIS, Dionysios. (2017) "Translation as a critical tool in film analysis: Watching Yorgos Lanthimos' *Dogtooth* through a translational prism." *Translation Studies* 10, pp. 247-262.
- KATZ, Celeste. (2015) "Donald Trump, who has a bilingual son, sticks to his guns on questioning Jeb Bush for speaking Spanish during campaign." *Daily News*, 3 de septiembre de 2015. Versión electrónica: <<http://www.nydailynews.com/news/politics/trump-backs-questioning-jeb-bush-spanish-article-1.2348180>>
- KITSES, Jim. (2006) "The Three Burials of Melquiades Estrada." *Sight & Sound* 16:4, pp. 14.
- LIPPE, Adam. (2009) "The Treasure of the Sierra Madre." *A Regrettable Moment of Sincerity*. Versión electrónica: <<http://regrettablesincerity.com/?p=280>>
- LIPPI-GREEN, Rosina. (1994) "Accent, Standard Language Ideology, and Discriminatory Pretext in the Courts." *Language in Society* 23:2, pp. 163-98.

- LÓPEZ PONZ, María. (2012) *La traducción de literatura hispano-estadounidense escrita por mujeres: nuevas perspectivas desde la sociología de la traducción*. Salamanca: Universidad de Salamanca. Tesis doctoral inédita.
- MAINS, Susan P. (2004) "Imagining the Border and Southern Spaces: Cinematic Explorations of Race and Gender." *GeoJournal* 59, pp. 253-256.
- MAMULA, Tijana & Lisa PATTI. (2016) "Introduction." En: Mamula, Tijana & Lisa Patti (eds.) 2016. *The Multilingual Screen: New Reflections on Cinema and Linguistic Difference*. Londres y Nueva York: Bloomsbury, pp. 1-14.
- MARTÍN RUANO, M. Rosario. (2003) "Bringing the Other Back Home: The Translation Of (Un)Familiar Hybridity." *Linguistica Antverpiensia* 2 (número especial: Remael, Aline & Ilse Logie (eds.) 2003. *Translation as Creation: The Post-Colonial Influence*), pp. 191-204.
- MARTÍN RUANO, M. Rosario y Cristina VIDAL SALES. (2013) "Identidades en traducción: representaciones transculturales de las subjetividades colectivas en los medios." *Debats* 121, pp. 84-93.
- MEYLAERTS, Reine. (2006) "Heterolingualism in/and Translation: How Legitimate are the Other and his/her Language? An Introduction." *Target* 18:1, pp. 1-15.
- MILLER, Joshua L. (2003) "The Transamerican Trail to *Cerca del Cielo*: John Sayles and the Aesthetics of Multilingual Cinema." En: Sommer, Doris (ed.) 2003. *Bilingual Games: Some Literary Investigations*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- MINH-HA, Trinh. T. (1992) *Framer Framed*. Londres y New York: Routledge.
- NORNES, Abe Mark. (1999) "For an Abusive Subtitling." *Film Quarterly* 52:3, pp. 17-33.
- O'SULLIVAN, Carol. (2011) *Translating Popular Film*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- PÉREZ-GONZÁLEZ, Luis. (2015) "Translating popular film, by Carol O'Sullivan." *The Translator* 21:1, pp. 115-119.
- PÉREZ L. DE HEREDIA, María. (2016) "Reescritura divergente y traducción de estereotipos de género en televisión: el caso de *Orange is the New Black*." En: Martín Ruano, Rosario & África Vidal Claramonte (eds.) 2016. *Traducción, medios de comunicación y opinión pública*. Granada: Comares, pp. 193-208.
- PRATT, Mary Louise. (1992) *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*. Londres y Nueva York: Routledge.
- RYAN, Jack. (1998) *John Sayles, Filmmaker: A Critical Study and Filmography, 2nd edition*. Jefferson, Carolina del Norte: McFarland.
- SALES SALVADOR, Dora. (2004) *Puentes sobre el mundo: Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Nueva York, Berna & Frankfurt: Peter Lang.
- SAYLES, John. (1996b) *Lone Star*. Guión. < http://sfy.ru/?script=lone_star>
- SHOHAT, Ella y Robert Stam. (1985) "The Cinema after Babel: Language, Difference, Power." *Screen* 26:3-4, pp. 35-58.

- SIMON, Sherry. (1996) *Gender in Translation*. Londres & Nueva York: Routledge.
- TORRES, Steve. (2009) "Generic Subversion in *The Three Burials of Melquiades Estrada*." *Journal of Latino-Latin American Studies* 3:4, pp. 1-11.
- TURNER, Frederick J. (1981) *The Significance of the Frontier in American History*. Madison: State Historical Society of Wisconsin.
- TURNER, Victor. (1969) *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing.
- VAN GENNEP, Arnold. (1909) *Les rites de passage*. Paris: Librairie Critique. Citado por la traducción inglesa de Manika B. Vizedom y Gabrielle L. Caffee: *The Rites of Passage*. Chicago: University of Chicago Press, 1960.
- VIDAL CLARAMONTE, África. (2007) *Traducir entre culturas: diferencias, poderes, identidades*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- VIDAL CLARAMONTE, África. (2012) *La traducción y los espacios: viajes, mapas, fronteras*. Granada: Comares.
- WEST, Dennis & Joan M. West. (1996) "Borders and Boundaries: An Interview with John Sayles." *Cineaste* 22:3, pp. 14-17.
- WILSON, Thomas M. y Hastings Donnan. (2012) "Borders and Border Studies". En: Wilson, Thomas M. & Hastings Donnan (eds.) 2012. *A Companion to Border Studies*. Oxford: Willey-Blackwell, pp. 1-26.

Filmografía

- Brokeback Mountain* (Ang Lee 2005)
- El jardín del edén* (María Novaro 1994)
- Lone Star* (John Sayles 1996)
- The Hateful Eight* (Quentin Tarantino 2015)
- The Revenant* (Alejandro González Iñárritu 2015)
- The Three Burials of Melquiades Estrada* (Tommy Lee Jones 2005)
- The Treasure of the Sierra Madre* (John Huston 1948)

BIONOTA / BIONOTE

CRISTINA VIDAL SALES es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Valencia. En la actualidad forma parte del personal investigador en formación del departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Salamanca, donde realiza su tesis doctoral, centrada en la representación de la interculturalidad en la ficción audiovisual y el doblaje, bajo la dirección de M.^a Rosario Martín Ruano. Es asimismo integrante del Grupo de Investigación Reconocido TRADIC (Traducción, Ideología y Cultura) y actualmente trabaja en el marco del proyecto "Violencia simbólica y traducción: retos en la

representación de identidades fragmentadas en la sociedad global” (FFI2015-66516-P). Ha publicado varios artículos y capítulos de libro sobre traducción audiovisual e identidad, ideología y representación, entre los que destacan “Identidades en traducción: representaciones transculturales de las subjetividades colectivas en los medios” (2013, *Debats*), “Familiarmente extraños: construcción de la alteridad latinoamericana en el doblaje español” (2015, *Traducción y representaciones del conflicto desde España y América*), “Traducción, fronteras y hospitalidad: dilemas en el doblaje español de *Welcome*” (2016, *Traducción, medios de comunicación y opinión pública*).

CRISTINA VIDAL SALES graduated in English Studies at the University of Valencia. Currently she works as a predoctoral researcher at the Department of Translation and Interpreting at the University of Salamanca, where she is completing her PhD focused on the representation of interculturality in film and dubbing, under the supervision of M^a Rosario Martín Ruano. She is part of the research group TRADIC (Traducción, Ideología y Cultura), and works within the framework of a project entitled “Violencia simbólica y traducción: retos en la representación de identidades fragmentadas en la sociedad global” (FFI2015-66516-P). She has published several articles and book chapters on audiovisual translation and identity, ideology and representation, including: “Identidades en traducción: representaciones transculturales de las subjetividades colectivas en los medios” (2013, *Debats*), “Familiarmente extraños: construcción de la alteridad latinoamericana en el doblaje español” (2015, *Traducción y representaciones del conflicto desde España y América*), “Traducción, fronteras y hospitalidad: dilemas en el doblaje español de *Welcome*” (2016, *Traducción, medios de comunicación y opinión pública*).