

TRANSNATIONAL REMAKES: HOLLYWOOD TRADUCE EL CINE HISPANOAMERICANO RECIENTE

Ana María López-Aguilera

Bemidji State University

En sus investigaciones, John Evans argumenta en favor de incluir los remakes fílmicos como objeto de estudio de la traductología. Para sustentar su propuesta, señala aquellos aspectos que las traducciones y los remakes comparten: la autoría corporativa, su naturaleza de textos multimodales y la misma acción de adaptar el texto original a un nuevo contexto y situación (2014: 300). En un artículo posterior, Evans reafirma su propuesta de mostrar la forma elaborada en que los remakes abordan cuestiones traductológicas, caso de las normas de adaptación, la fidelidad o el reconocimiento al original, y la recepción del texto derivado por parte del público (2018: 169). En otras palabras, el estudio de los remakes contribuye a desarrollar la investigación en el área de la traducción por lo que Evans aboga por desarrollar la línea de investigación remake-traducción. Este artículo se propone explorar dicha propuesta.

A partir de la aplicación de ciertas categorías traductológicas como *violencia de la traducción*, *extranjerización* o *domesticación*, analizamos una serie de remakes estadounidenses de películas hispanoamericanas recientes. El análisis muestra que el mercado cinematográfico estadounidense tiende a modificar determinados aspectos de los filmes originales para que se asemejen a los modelos cinematográficos con que el público estadounidense está familiarizado. Este recurso preferente a la estrategia que en traductología se conoce como *domesticación* actúa como un filtro del contenido para el público que sólo accede al remake.

Si Evans reclama la inclusión del remake fílmico como objeto de estudio en el campo de la traducción, autores como Lawrence Venuti y Stephen Mandiberg reivindican las consecuencias sociales y políticas de la práctica de la traducción y, por extensión, de la adaptación fílmica. La categoría fundamental que Venuti ofrece a la traductología es la de «violencia de la traducción». Para este autor, la violencia resulta consustancial al propósito y a la actividad de la traducción misma dado que esta conlleva la eliminación de aquellos elementos del texto original que pudieran resultar incomprensibles para el lector del texto meta y su sustitución por otros que se

acomodan al horizonte de expectativas de dicho lector. Desde el punto de vista de Venuti, esta acción de sustituir lo foráneo (lo diferente, lo extraño, lo chocante) por lo doméstico (lo familiar, lo conocido, lo común) en el ámbito de la traducción se vincula con proyectos imperialistas de apropiación de las culturas extranjeras. En palabras del propio Venuti:

Translation is the forcible replacement of the linguistic and cultural difference of the foreign text with a text that will be intelligible to the target-language reader. [...] The aim of translation is to bring back a cultural other as the same, the recognizable, even the familiar; and this aim always risks a wholesome domestication of the foreign text, often in highly self-conscious projects, where translation serves an imperialist appropriation of foreign cultures for domestic agendas, cultural, economic, political. (1993: 209)

A pesar de que la violencia ejercida por la traducción resulta en parte inevitable, continúa Venuti, el traductor siempre puede decidir en qué grado y sobre qué aspectos se ejercerá dicha violencia (1993: 209). Esta (aun cuando limitada) libertad de elección del traductor se concreta a través de dos modos principales de afrontar la actividad traductora: *domesticación* (*domesticating translation*) o *extranjerización* (*foreignizing translation*). Yang nos proporciona definiciones concisas de estos términos:

Domestication designates the type of translation in which a transparent, fluent style is adopted to minimize the strangeness of the foreign text for target language readers; while foreignization means a target text is produced which deliberately breaks target conventions by retaining something of the foreignness of the original (2010: 77).

(*Domesticación* se refiere al tipo de traducción en que se opta por un estilo fluido y transparente y se minimizan los aspectos del texto extranjero que resultan extraños a los lectores de la lengua meta; por su parte, *extranjerización* se refiere a una traducción que deliberadamente rompe con las convenciones de la lengua meta y mantiene algo de lo foráneo del texto original; mi traducción).

Para Venuti, la traducción extranjerizante rompe los códigos culturales predominantes en la lengua meta con el fin de limitar la violencia etnocéntrica inherente a la actividad traductora (1993: 210). Desde esta perspectiva, Venuti denuncia que el mercado editorial anglosajón, cuando traduce una obra extranjera, mayoritariamente tiende a asimilar el texto original a los valores dominantes en la cultura receptora y a las formas textuales y lingüísticas predominantes en la lengua meta, el inglés (1993: 210). Un ejemplo concreto utilizado por este autor para probar sus

argumentos es la traducción de los textos de Freud para la *Standard Edition*. A partir del análisis que Bruno Bettelheim realizó de dichas traducciones y de sus propias observaciones, Venuti muestra que la estrategia de domesticación aplicada en las traducciones de la *Standard Edition* asimilaba los textos de Freud al positivismo predominante en la cultura angloestadounidense y, con ello, se facilitaba la aceptación del psicoanálisis por parte de los profesionales médicos y los estudiosos del campo de la psicología (1993: 219). Esta preferencia del mercado editorial estadounidense por la estrategia de la domesticación en las traducciones de textos extranjeros refuerza el dominio ideológico de la cultura receptora al mismo tiempo que impide la innovación lingüística y la exposición del público angloestadounidense a ideas y visiones del mundo diversas. Como se expone más adelante a través del estudio de Mandiberg y nuestro propio análisis, las conclusiones de Venuti con respecto a la traducción literaria se extrapolan a la traducción cinematográfica, es decir, a los remakes.

Frente a esta tendencia mayoritaria a la domesticación de los textos extranjeros cuando se los traduce, Venuti promueve el adoptar una estrategia de extranjerización, es decir, el mantener en el texto meta algunos elementos que lo identifiquen como una traducción, como un texto que proviene de una lengua y de una cultura extranjeras. Con el recurso a esta estrategia de traducción extranjerizante, Venuti considera que se contribuye a establecer unas relaciones más igualitarias y democráticas entre grupos, naciones y culturas. En palabras del propio autor, sirve como «resistance against ethnocentrism and racism, cultural narcissism and imperialism, in the interests of democratic geopolitical relations» (1993: 221).

En la línea de pensamiento de Venuti que relaciona traducción y remake con ideología y contexto sociopolítico, Stephen Mandiberg estudia las adaptaciones de películas japonesas y francesas realizadas por el mercado cinematográfico estadounidense. Para Mandiberg, la mayoría de los estudios sobre los remakes obvian los contextos sociohistóricos en que se producen, así como las relaciones de poder entre las culturas que participan en la elaboración de dichos productos cinematográficos. Por ejemplo, señala la escasa importancia que dichos estudios prestan a prácticas de Hollywood como el obstaculizar el lanzamiento en Estados Unidos de aquellos films extranjeros cuyas versiones estadounidenses han sido acordadas o el asimilar las culturas extranjeras a la cultura meta mediante la práctica misma del remake

(2008: 18). Igual que Venuti con respecto a las traducciones literarias y el mercado editorial, la investigación de Mandiberg evidencia una preferencia a aplicar la estrategia de la domesticación de los filmes extranjeros por parte de la cinematografía estadounidense. Asimismo, muestra cómo esta preferencia por la estrategia de la domesticación acarrea consecuencias fuera del campo fílmico y cultural dado que, una vez los remakes de Hollywood se distribuyen a nivel internacional, contribuyen a conformar una cultura cinematográfica global y homogénea que reproduce la estadounidense (2008: 45). En palabras del propio autor: «Hollywood's remakes serve to erase foreign difference under a naturalized grand narrative that, when the films move back out to other countries, leads to a homogenous global (film) culture based in American standards (ideology)» (2008: 45).

A partir de la premisa de que los remakes fílmicos constituyen una forma de traducción y, apoyándome en los conceptos traductológicos de *violencia de la traducción*, *domesticación* y *extranjerización*, me propuse investigar cómo traduce el mercado cinematográfico estadounidense al cine hispanoamericano reciente. Para ello realicé una comparativa de varias películas hispanoamericanas y sus remakes estadounidenses. Delimité el objeto de estudio a originales estrenados a partir del año 2000. Todos comparten idioma (español) aunque difieren en el país de origen y en el género cinematográfico. Tras la comparativa observamos que: i) existe un tipo de remake que no se diferencia en lo esencial del filme original lo cual evidencia la existencia de un modelo de cinematografía global y homogénea, indiferente a las particularidades de la nación o de la cultura en que se elabora; ii) en otros casos de remakes, el mercado cinematográfico estadounidense opta por la estrategia de la domesticación al «traducir» los filmes hispanoamericanos, es decir, opta por modificar o eliminar determinados elementos del filme original para asimilarlos a los modelos comunes en la sociedad meta, iii) dentro de este segundo grupo, aquellos elementos que son «domesticados» por la cinematografía receptora atañen a tres áreas principales: la representación realista de la violencia, las referencias al contexto socio-histórico local, y la crítica del capitalismo y de la globalización financiera.

La tabla 1 recoge los títulos, directores, países y años de estreno de los filmes incluidos en este trabajo, los cuales se han clasificado en dos categorías para su análisis: «Historias de mí» y «Ovejas negras».

La primera categoría incluye aquellos filmes que no presentan diferencias significativas entre el original y la versión estadounidense. Este grupo de filmes corrobora la existencia de esa cultura fílmica global y homogénea sobre la que advertía Mandiberg y que se comentaba en párrafos previos. Por otra parte, la segunda categoría engloba aquellos filmes en que se identifican diferencias destacables entre el original y el remake estadounidense. El análisis de las diferencias muestra una preferencia por la estrategia de la domesticación a la hora de versionar filmes hispanoamericanos para el mercado estadounidense, en línea con la tendencia similar que Venuti identificaba en el mercado literario y que Mandiberg observaba con respecto a filmes franceses y japoneses.

Tabla 1. Películas incluidas en el análisis

Historias de mí		Ovejas negras	
Film original	Remake	Film original	Remake
<i>Elsa y Fred</i> Dir. Marcos Carnevale 2005 Argentina-España	<i>Elsa & Fred</i> Dir. Michael Radford 2014 USA	<i>Nueve reinas</i> Dir. Fabián Bielinsky 2000 Argentina	<i>Criminal</i> Dir. Gregory Jacobs 2004 USA
<i>Rompecabezas</i> Dir. Natalia Smirnoff 2009 Argentina	<i>Puzzle</i> Dir. Marc Turtletaub 2018 USA	<i>El secreto de sus ojos</i> Dir. Juan José Campanella 2009 Argentina	<i>Secret in Their Eyes</i> Dir. Billy Ray 2015 USA
<i>Gloria</i> Dir. Sebastián Lelio 2013 Chile	<i>Gloria Bell</i> Dir. Sebastián Lelio 2018 USA	<i>Somos lo que hay</i> Dir. Jorge Michel Grau 2010 México	<i>We Are What We Are</i> Dir. Jim Mickle 2013 USA
[Tabla de elaboración propia]		<i>La casa muda</i> Dir. Gustavo Hernández 2010 Uruguay	<i>Silent House</i> Dir. Chris Kentis y Laura Lau 2011 USA

En la primera categoría de filmes «Historias de mí», no se observan diferencias significativas entre el filme original y el remake. Aunque las localizaciones y los actores difieran, el contenido y el formato resultan prácticamente idénticos. En este grupo se incluyen los títulos: *Elsa y Fred*, *Rompecabezas* y *Gloria*. Reciben el nombre de «Historias de mí» porque se enfocan en narrar historias privadopersonales. Si bien los tipos de personajes varían (mujeres de mediana edad o ancianos), todos enfrentan una crisis vital: una esposa y madre, una mujer divorciada o unos ancianos que se sienten descontentos con su vida. En todos los casos, el origen de la crisis vital se halla en unas relaciones personales poco satisfactorias y el intento de resolver dicha crisis pasa por el establecimiento de una relación amorosa. Estos filmes ofrecen una visión limitada de la experiencia humana pues los personajes se definen exclusivamente por sus relaciones familiares y amorosas, prescindiendo de otros aspectos igualmente relevantes como son el trabajo o la militancia de diversa índole (religiosa, política o vecinal, por ejemplo).

Una segunda dimensión de la experiencia humana que no se recoge en estos filmes es lo material. Dadas las situaciones de insatisfacción personal de estos personajes parecería lógico que se plantearan cuestiones tales como: ¿puedo dejar un matrimonio infeliz si no dispongo de un trabajo con el que mantenerme? ¿Puedo arriesgarme a dejar un trabajo alienante si no cuento con unos ahorros o propiedades de los que vivir? ¿Quién me cuidará en la vejez si discuto o rompo con mis hijos? Cuestiones como estas, que apuntan a los aspectos materiales presentes en las relaciones personales, no se plantean en los filmes, como si las problemáticas económicas o materiales simplemente no existieran.

Un último rasgo que caracteriza a los filmes incluidos en esta categoría es la indiferencia hacia la sociedad de la que surgen. Cuando se incluyen referencias a lo local (caso de una canción, una comida o un monumento distintivo de la ciudad), estas funcionan como marcadores sociales (señal de pertenencia a una generación o a una clase social determinada) o bien añaden una nota de color local pero sin que lleguen a funcionar como índices del contexto sociohistórico de origen en las películas. En otras palabras, tal y como están diseñadas, estas películas podrían ocurrir en cualquier lugar del mundo.

Precisamente, eso es lo que ocurrió cuando se realizó el remake de las mismas. Aunque las películas fueron trasladadas a locaciones estadounidenses, los actores de esta nacionalidad sustituyeron a los hispanoamericanos y el idioma cambió al inglés, la narración no sufrió modificaciones fundamentales. Es decir, durante el proceso de «traducción» del filme, el mercado cinematográfico estadounidense no vio la necesidad de «domesticar» el filme original puesto que este no presentaba elementos «foráneos» que chocaran con las narrativas comunes o los valores predominantes en la cultura receptora.

Tomemos un ejemplo concreto para ilustrar lo anterior. Para ello recurrimos a la película *Elsa y Fred*, una historia romántica en la que dos ancianos (una mujer argentina y un hombre español) se conocen por casualidad y viven la que será su última aventura amorosa. La protagonista femenina se encuentra muy enferma y debe someterse a un tratamiento regular de diálisis. La enfermedad de Elsa es un aspecto clave del filme puesto que determina el desarrollo de la historia de amor entre los dos protagonistas. Aun cuando el filme original toma lugar en España, donde existe un sistema sanitario universal y gratuito, y el remake se localiza en Estados Unidos, donde el acceso a la sanidad se organiza en virtud de criterios económicos, esta diferencia de índole sociopolítica entre la cultura de origen y la receptora no se recoge en el original y, por tanto, nunca se llegará a plantear cómo traducirla en el remake. Imaginemos que el filme original hubiera traído a colación dicha diferencia y hubiera planteado cuestiones como la atención sanitaria a los no nacionales (caso de Elsa, que es argentina) o las diferencias entre centros privados y públicos con respecto al tipo de tratamiento médico que pudiera recibir la protagonista. En otras palabras, imaginemos que el filme original hubiera incluido aspectos sociopolíticos concretos del sistema sanitario de la cultura de origen (España) y que resultan foráneos al modelo de sanidad común en la cultura meta (Estados Unidos), caso de un modelo sanitario gratuito y universal. Dada la preferencia del mercado cinematográfico estadounidense por la estrategia de la domesticación a la hora de versionar filmes extranjeros, podemos aventurar una respuesta al ejercicio de imaginación propuesto: esos aspectos foráneos que chocan con las convenciones sociales y fílmicas de la cultura meta hubieran sido eliminados o minimizados en el remake. En otras palabras, el remake actuaría como un filtro del contenido original que llega al público estadounidense.

Precisamente, esta es la situación que se planteará con el segundo grupo de filmes que analizamos a continuación.

Las diferencias entre la película original y el remake aparecen en el segundo grupo de películas «Ovejas negras», el cual incluye los títulos: *Nueve Reinas / Criminal*, *El secreto de sus ojos / Secret in Their Eyes*, *Somos lo que hay / We are What We are* y *La casa muda / Silent House*. En todos los casos, el remake ha optado por la estrategia de la domesticación del filme original, es decir, por eliminar o diluir aquellos elementos que resultaban demasiado foráneos para la cinematografía receptora. Al observar estas diferencias entre los originales y los remakes, podemos dibujar una cartografía de los valores, los gustos, las formas y técnicas fílmicas que resultan aceptables para el mercado cinematográfico estadounidense y aquellos que no.

En orden cronológico, el primer par de películas en esta categoría incluye el filme argentino *Nueve Reinas* y su remake, *Criminal*. Mientras el original denuncia el empobrecimiento del pueblo argentino a causa del modelo económico impuesto por los organismos financieros internacionales y el orden hegemónico internacional, el remake reafirma el buen funcionamiento de ese sistema económico.

Para ilustrar lo anterior, recurrimos a dos escenas fundamentales del original que han sido eliminadas del remake. En la primera escena, el estafador (Marcos) acude a un banco para cobrar el cheque con que su supuesta víctima (un empresario español) le ha pagado la compra de un también supuesto valioso objeto. Al llegar se encuentra una muchedumbre de clientes que reclaman poder retirar sus ahorros, retenidos para evitar un pánico bancario. Igual que ellos, Marcos no podrá cobrar su cheque y se arruina. Esta escena conecta el filme con el contexto sociohistórico argentino, concretamente, con la gran recesión ocurrida entre 1998 y 2002, durante la cual se vivieron escenas similares a las que aparecen en pantalla. En la segunda escena, Juan, el compañero de estafa de Marcos, se reúne con todos los personajes que han participado en la estafa al empresario español. En ese momento, el público descubre que dicha estafa no era más que un elaborado plan para robar a Marcos el dinero que había obtenido engañando y robando a sus socios y a sus hermanos. La escena final parece confirmar lo que Marcos le ha repetido continuamente a Juan, esto es, que todo el mundo engaña para lograr su propio beneficio, sin prestar atención

ni a vínculos personales ni a principios morales. La primera escena (el estafador que llega al banco) fue modificada y la segunda escena (el estafador estafado) fue eliminada en la versión estadounidense.

De estas escenas concluimos que si bien la avaricia personal es castigada en *Nueve Reinas* (Marcos pierde su dinero), la película no se detiene en el nivel personal, sino que establece un paralelismo entre la estafa cometida por Marcos y las acciones de las élites políticas y económicas. De acuerdo con el planteamiento del filme, el robo y la avaricia de Marcos resultan irrisorios comparados con el asalto a la economía nacional argentina llevado a cabo por instituciones financieras extranjeras y políticos nacionales a través del modelo económico impuesto en Argentina (fomento de la deuda nacional, con la consecuente privatización y venta de bienes nacionales para pagarla). Más aún, ese modelo económico se presenta como un sistema que tiene consecuencias más allá de la esfera económica pues contribuye a la disolución de los vínculos entre individuos, así como a la destrucción de las instituciones sociales ya que fomenta valores como el individualismo, la desconfianza y la competencia, con lo que construye una sociedad en que no se puede confiar en nadie.

En el filme estadounidense, la avaricia personal se castiga cuando Richard es detenido por fraude al intentar hacer efectivo el cheque con que el empresario le ha pagado. El remake prescinde del paralelismo entre estafadores y élites financieras que servía para criticar el modelo económico y social impuesto por dichas élites en el original. De hecho, el público de *Criminal* asiste a una confirmación de que el sistema financiero funciona ya que el individuo que ha intentado manipularlo (Richard) ha sido identificado y detenido pronta y eficazmente. Asimismo, en *Criminal*, el engaño y la búsqueda del propio interés se asocian con algunos individuos (los estafadores, un juez corrupto, el empresario extranjero) pero no con las instituciones. Antes bien, las instituciones (el banco, la policía) intervienen para impedir la estafa y castigar al individuo avaricioso. *Criminal* reproduce una narrativa doméstica angloestadounidense: la manzana podrida que si no se saca del tonel pudrirá al resto.

En términos traductológicos, encontramos un caso de domesticación a la hora de traducir el filme *Nueve Reinas* a la cinematografía estadounidense. Las consecuencias resultan obvias: con esta estrategia se mantienen los marcos de pensamiento de la

cultura receptora (la narrativa de la manzana podrida y el buen funcionamiento de las instituciones financieras). A la violencia hacia la cultura de origen que ha generado ese producto cultural, añadimos la violencia hacia la audiencia y la cultura receptoras que han sido privadas de acceder a la diversidad de pensamiento que llega a través de productos cinematográficos extranjeros.

El segundo par de películas que ilustran nuestra tesis son otro filme argentino, *El secreto de sus ojos*, y el remake que mantiene el mismo título en inglés, *Secret in Their Eyes*. Igual que en el ejemplo anterior, comparten argumento, género y circunstancias generales con dos diferencias fundamentales: el contexto sociohistórico y el vínculo que une a la víctima y a la persona que la venga.

El filme argentino se localiza temporalmente en el comienzo de la última dictadura militar argentina (1976-1983) mientras que el remake toma lugar en el contexto de la «Guerra contra el Terror», calificativo con el que se designan las operaciones contra grupos sospechosos de terrorismo islámico tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Estados Unidos. Si en el filme argentino, el violador y asesino participa con los militares en el golpe de estado, en el filme estadounidense, ese mismo personaje es un infiltrado de las agencias de seguridad estadounidense en la comunidad islámica local. Adaptar el contexto sociohistórico al traducir el filme original anula la discusión en torno a la complicidad del gobierno de Estados Unidos con el golpe militar y posterior dictadura que la difusión de la película original hubiera podido despertar en el público estadounidense. También hay que considerar que la Guerra contra el Terror es aceptada por gran parte de la población estadounidense, lo que no ocurre con las dictaduras militares latinoamericanas. Un personaje asociado con dicha dictadura acentúa la crítica a la misma en el filme original. No ocurre igual en el remake puesto que el personaje se asocia con un acontecimiento, la Guerra contra el Terror, cuya percepción pública es ambivalente.

La segunda diferencia fundamental entre el original y el remake tiene que ver con el vínculo que une a la víctima y a su vengador. En el filme argentino, se trata de una relación de pareja (un esposo venga a su esposa) mientras que en la versión estadounidense encontramos una relación materna-filial (una madre venga a su hija). Desde nuestra lectura esta diferencia se relaciona con el enfriamiento de las emociones que Eva Illouz identifica en la cultura popular estadounidense a partir de la década de los años

setenta. Esta autora identifica un cambio en la vivencia de las relaciones amorosas y en su representación en los productos culturales. La experiencia del amor se ha intelectualizado por causa del énfasis en la comunicación y en el análisis de sentimientos. Junto a la psicología, la cultura popular, incluido el cine, sería uno de los medios a través de los cuales esa racionalización de las emociones se ha incorporado a las relaciones sociales contemporáneas.

Mientras que *El secreto de sus ojos* es un estudio sobre pasiones llevadas al límite, su versión reduce esa intensidad hasta el punto de que desaparece esa dimensión del original. *El secreto de sus ojos* plantea una pregunta fundamental: «¿Qué harías por aquella persona, ideal o institución que amas apasionadamente?». Para analizar la pregunta, el filme proporciona a cada personaje un objeto de devoción y explora sus reacciones cuando dicho objeto de devoción es amenazado o destruido. La reacción de los personajes es el sacrificio personal. En la película argentina, este amor y esta devoción son llevados al extremo: los personajes sacrifican su vida, su libertad o su felicidad para proteger a otros o para restituir o vengar el daño que se les ha hecho. Por su parte, el remake estadounidense rebaja el nivel de pasión y devoción. Los personajes colaboran entre sí y se preocupan unos por otros, pero no hasta el punto de sacrificar la vida o la libertad por otros como sí ocurre en el original. Las únicas y, por ello, más llamativas excepciones son: i) la devoción materna y ii) la pasión por un equipo deportivo. Habría sido interesante observar la reacción del público estadounidense a las pasiones desbordadas que centran el filme argentino: ¿qué emociones se habrían despertado en ellos? ¿Se cuestionarían sus vidas, sus matrimonios o, al menos, sus elecciones cinematográficas? ¿Inspiraría el filme a futuros directores para investigar estas cuestiones en sus películas? Cuando la cinematografía estadounidense optó por domesticar esos aspectos del original que chocaban con la filmografía meta imposibilitó que el público de dicho país accediera a ideas y visiones del mundo diversas y diferentes.

Somos lo que hay es una película de terror mexicana y el remake comparte el mismo título: *We Are What We Are*. En ambas, una familia caníbal pierde al progenitor encargado de proveer el alimento humano y ha de enfrentar la crisis de sucesión y la logística de procurarse víctimas. La diferencia principal entre los dos filmes se encuentra en la explicación del canibalismo. En la película original, la familia caníbal funciona como una metáfora de

las relaciones sociales mexicanas las cuales se caracterizan por la violencia. Esta se manifiesta a través del asesinato, pero también en el abandono de los niños de la calle, la explotación sexual de las mujeres, la miseria de las clases empobrecidas y la corrupción de las instituciones públicas. Por su parte, la explicación del canibalismo en el remake no se relaciona con la sociedad presente, sino con la tradición y la mítica construcción de la nación. A través de *flashbacks* y un diario, se muestra que la familia descende de los primeros europeos que llegaron a la zona, quienes recurrieron al canibalismo para afrontar la escasez de víveres durante el primer invierno. La religión sirvió para auto justificar tal práctica pues la voluntad divina es que habiten y pervivan en ese territorio. Desde entonces, el canibalismo persiste en la familia como parte de sus prácticas religiosas.

En el caso de *Somos lo que hay* y *We Are What We Are*, la estrategia de domesticación conlleva el prescindir de la dimensión social que se halla en el original mexicano, esta es, la denuncia de la violencia que subyace a las sociedades contemporáneas.

El último par de películas incluidas en el análisis incluye la película de terror chilena, *La casa muda*, y su remake, *The Silent House*. En estas, una joven y su padre acuden a una casa decrepita para renovarla. Durante la noche se comienzan a escuchar extraños ruidos y el padre aparece inconsciente. La joven consigue huir de ese terror invisible, pero se cruza con un segundo hombre (el dueño de la casa en el original, el tío de la chica en el remake) que la devuelve a la casa. A través de objetos encontrados en las habitaciones y de los recuerdos de la joven que comienzan a aflorar, se hace evidente que, en el pasado, la muchacha había sido sistemáticamente violada por los dos hombres en aquel mismo lugar. El regreso a la casa ha despertado esas memorias reprimidas y ha provocado que ella ataque a sus violadores. Las fórmulas del cine de terror sirven para tratar el tema de la violencia sexual hacia las mujeres y los niños en estas películas. No obstante, donde el original muestra una condena explícita, el remake adopta una postura ambivalente. El filme estadounidense cortocircuita la crítica a la violencia sexual cuando ofrece una representación estetizada y erotizada de la violencia y del incesto y cuando reafirma la victimización de la protagonista femenina. En este caso, la estrategia de la domesticación aplicada en el remake no sólo elimina la denuncia de la violencia sexual hacia las mujeres y niños, sino que la recrea.

El original mantiene una estética feísta a lo largo del filme. Los muebles rotos, los colores fríos, la suciedad, la oscuridad, el desarreglo de los personajes, todo ello contribuye a mantener el desasosiego e inquietud del espectador. Nada de lo que haya podido pasar o vaya a pasar en esa casa es bueno. Por su parte, aunque el remake toma algunos elementos de esa misma estética por tratarse de una película de terror, los combina con otros elementos visualmente placenteros que cortocircuitan las reacciones de rechazo del espectador ante la violencia que observa. Por ejemplo, en el remake los dos hombres son físicamente atractivos, la diferencia de edad entre los hombres y la joven parece inexistente y la sexualización del cuerpo de la protagonista es más prominente.

Aun cuando la violencia sexual constituye el tema principal, la película original se enfoca en el castigo de los violadores y en la transformación de la protagonista de víctima en ejecutora. Así, las alusiones a las violaciones son escasas y provienen de los diálogos de los personajes; solo cuando la película ha concluido se incluyen representaciones visuales de dicha violencia a través de unas fotografías ensangrentadas de la joven y los dos hombres que acompañan los créditos. Por su parte, el remake dedica más tiempo al tema de la violencia sexual e incluye escenas donde se intuye el incesto que ocurrió en el lugar. Asimismo, cambia el personaje del dueño de la casa en el tío de la joven y rebaja la edad en que esta fue violada a la pre-pubertad. Estos cambios evidencian el enfoque morboso del remake al tratar la violencia sexual hacia las mujeres y los niños.

A la distinta representación de la violencia sexual (feísta vs. estilizada-sexualizada) se añade el diferente enfoque con respecto a la protagonista. Mientras la película original la posiciona como ejecutora, el remake perpetúa su condición de víctima. Esta diferencia se percibe claramente en la escena en que la mujer confronta a sus violadores. En *La casa muda*, la mujer arrastra al segundo hombre a la habitación donde se encuentra el cadáver del padre. En contra de la mayoría de las convenciones cinematográficas, durante el forcejeo, el hombre ocupa la posición de víctima desvalida y la mujer ejerce la violencia. Aún más, dada la posición de la cámara, el público se encuentra situado en el lugar del hombre a punto de ser asesinado y experimenta los efectos terribles de la violencia. Por el contrario, el remake se resiste a otorgar a la mujer ese rol de ejecutora. La escena de la confrontación

se construye de forma que la protagonista mata al padre, no en venganza, sino en defensa propia pues este la está golpeando y, cuando comienza a quitarse el cinturón, se añade la amenaza de una nueva violación. La muerte del padre ocurre fuera de cámara y el público del remake se mantiene siempre en la posición de espectador de la violencia, obviando el experimento de convertirlo en víctima que ocurría en el original. Por último, la protagonista no concluye la ejecución pues deja con vida al segundo hombre, su tío. En definitiva, el recurso a la domesticación al «traducir» *La casa muda* transforma la denuncia directa y evidente de la violencia sexual del filme original en una representación ambivalente donde el rechazo a la violencia sexual se entremezcla con la recreación morbosa en la misma.

La aplicación de las categorías traductológicas de *violencia de la traducción, extranjerización y domesticación* en el análisis de varias películas hispanoamericanas y sus respectivos remakes estadounidenses evidencia que el mercado cinematográfico de este país opta, predominantemente, por la estrategia de domesticación. El recurso sistemático a esta estrategia de domesticación actúa como un filtro del contenido para el público angloestadounidense que sólo accede al remake. En el caso concreto de los filmes incluidos en este estudio, el contenido que no ha superado el filtro se relaciona con: la representación realista de la violencia, las referencias al contexto sociohistórico local y la crítica del capitalismo y de la globalización financiera. Finalmente, la existencia de filmes hispanoamericanos que se trasladan sin mayores modificaciones al mercado cinematográfico estadounidense evidencia la existencia de unas narrativas cinematográficas globales que reproducen aquellas generadas en dicho mercado.

Bibliografía

- Bielinsky, F. (Director). (2000). *Nueve Reinas* [Película]. Buena Vista Internacional.
- Campanella, J. J. (Director). (2009). *El secreto de sus ojos* [Película]. Distribution Company.
- Carnevale, M. (Director). (2005). *Elsa y Fred* [Película]. Altafilms.

- Evans, J. (2014). Film remakes, the black sheep of translation. *Translation Studies*, 7(3), 300-314.
- Evans, J. (2018). Film remakes as a form of translation. En L. Pérez-González (Ed.), *Routledge Handbook of Audiovisual Translation* (160-174). Routledge.
- Grau, Jorge M. (Director). (2013). *Somos lo que hay* [Película]. IFC Films.
- Hernández, G. (Director). (2010). *La casa muda* [Película]. Anexo.
- Illouz, E. (2007). *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*. Polity Press.
- Illouz, E. (1997). *Consuming the Romantic Utopia: Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. Univ. California Press.
- Jacobs, G. (Director). (2004). *Criminal* [Película]. Warner Independent Pictures.
- Kentis, C. y L. Lau. (Directores). (2011). *Silent House* [Película]. Open Road Films.
- Lelio, S. (Director). (2013). *Gloria* [Película]. Lucky Red Distribuciones.
- Lelio, S. (Director). (2018). *Gloria Bell* [Película]. A24.
- Mandiberg, S. (2008). *Remakes As Translation: Cultural Flow*. [Tesis de maestría, New York University]. https://stephenmandiberg.com/wp-content/uploads/2009/05/mandiberg_remakes_as_translation.pdf
- Mickle, J. (Director). (2013). *We Are What We Are* [Película]. Entertainment One.
- Radford, M. (Director). (2014). *Elsa and Fred* [Película]. Millenium Entertainment.
- Ray, B. (Director). (2015). *Secret in Their Eyes* [Película]. STXfilms.
- Smirnoff, N. (Director). (2009). *Rompecabezas* [Película]. Cameo Films.

- Turtletaub, M. (Director). (2018). *Puzzle* [Película]. Sony Pictures.
- Venuti, L. (1993). Translation as cultural politics: regimes of domestication in English. *Textual Practice*, 7 (2), 208-223.
- Yang, Wenfen. (2010). Brief Study on Domestication and Foreignization in Translation. *Journal of Language Teaching and Research*, 1(1), 77-80.