

No tan ‘Lost in translation’: *Rancho Hollywood* de Carlos Morton

Diana CASTILLEJA

Vrije Universiteit Brussel

UCLouvain Saint-Louis Bruxelles

Resumen: La crítica remarca que, desde sus inicios, el teatro chicano ha sido una herramienta social, mediante la cual se analiza tanto la identidad chicana como la problemática de sobrevivir en una sociedad que los desprecia. A fin de contrarrestar las narrativas históricas dominantes, una de las temáticas recurrentes de este teatro la constituye la recuperación de la historia de “Aztlán”, –territorio que se ubicaría en el Suroeste de Estados Unidos y el Norte de México–. Y *Rancho Hollywood*, de Carlos Morton, no es la excepción. Proponemos una lectura cruzada entre el original (en inglés) y su traducción (al español), misma que al rebasar los límites de la simple traducción en un sentido lato, deriva en una reescritura donde se adaptan tanto los rasgos paralingüísticos como los contextos y los referentes culturales –fácilmente identificables por el público meta de la versión en español, principalmente de origen mexicano–. Y proporciona otros aspectos que inevitablemente forman parte de lo “lost and won in translation” y que, a través de la parodia, la ironía y los equívocos, dan cuenta del mestizaje lingüístico, identitario y cultural entre el español y el inglés.

Palabras claves: Carlos Morton; intermedialidad; literatura chicana; Rancho Grande; Rancho Hollywood; spanglish; traducción.

1. Carlos Morton y el Teatro chicano

Los distintos estudios en torno al teatro chicano¹ (Copelin 1973, Huerta 1973, Brokaw 1977) coinciden en señalar que éste tomó fuerza a raíz del Movimiento Chicano en la década de los sesenta, y desde entonces “se considera una herramienta de lucha social cuyas temáticas giran en torno a la identidad y la problemática de los chicanos para sobrevivir en una sociedad que los desconsidera”. (Barros, 2011, p. 122) Tomando como base las etapas del teatro chicano distinguidas por Barros², la dramaturgia de Carlos Morton (Chicago, 1947), corresponde a la tercera etapa, que comprende desde la década

¹ El término *chicano* se aplica a las personas de origen mexicano que viven o nacen en los Estados Unidos de América. No obstante, también se emplea de manera indistinta para referirse a las personas de origen hispanico.

² “La primera etapa comprende el período que va desde los orígenes hasta 1965, donde tenemos un teatro religioso en un primer momento, y luego un teatro que ya es comercial y profesional. La segunda etapa va desde 1965 hasta 1980, período más intenso de teatro de la región, cuando ya se conoce como teatro chicano por vincularse al movimiento socio-político-cultural de los chicanos, caracterizándose como un teatro de base popular y de protesta social”. (Barros, 2011, p. 110). En la segunda etapa, uno de los elementos fundamentales para el desarrollo del teatro chicano lo constituye la propuesta de *Teatro campesino* de Luis Valdez surgida en 1965. (Ver Morton, 1982).

Publicado en: Castilleja, Diana “No tan ‘Lost in translation’: *Rancho Hollywood* de Carlos Morton”. *Variedades del español: Aproximaciones desde la sociolingüística, la pragmática, la traducción y la interpretación*, Gonzalo Francisco Sánchez et al. (eds.), Foro Hispánico 74, BRILL, 2024, pp. 142-155. <https://brill.com/display/title/64764>

de los ochenta hasta nuestros días y se caracteriza por la intensa propuesta social que “se dirige hacia formas y técnicas estéticamente más elaboradas, con intenciones y propuestas artísticas más definidas y sofisticadas” (2011, p. 109).

De abuelos mexicanos y padres nacidos en Estados Unidos al igual que él, Morton pertenece a la segunda generación de chicanos:

Carlos López, su abuelo, llegó a Chicago en 1917 y se encontró sin trabajo. Había empleos, pero éstos eran dados a los trabajadores gabachos [norteamericanos]. Entonces se cambió el apellido y decidió llamarse Morton, como la marca de sal, tan popular en todos los hogares. (Rascón Banda, 1999, pp. 9-10)

Este cambio obedecería tanto a “la necesidad de sobrevivir en un país anglosajón [como] del ingenio y de la picardía del mexicano” (Rascón Banda, 1999, p. 9). Irónicamente, mientras su abuelo buscaba ‘americanizar’ el apellido con el fin de integrarse, años más tarde, Morton buscaría recuperar la identidad híbrida al cambiar su nombre de pila del inglés al español:

The name on my birth certificate is Charles but I changed it to Carlos at age 21. I wanted my name to reflect my bicultural duality and “Carlos Morton” does. (Lee, 1989, 143)

Doctor en estudios teatrales por la Universidad de Austin y profesor de teatro en la Universidad de California³, Morton es considerado uno de los dramaturgos más destacados en el teatro chicano contemporáneo, como lo muestra su participación en reconocidos escenarios y compañías teatrales entre las que se encuentran: San Francisco Mime Troupe, New York Shakespeare Festival, Denver Center Theater, La Compañía Nacional de México, Puerto Rican Traveling Theater y Arizona Theater Company (Gibb, 2009, p. 151).

2. *Rancho Hollywood*

A partir de la década de los setenta, una gran cantidad de obras chicanas se ha ocupado de recuperar la historia de “Aztlán” –territorio que actualmente se ubicaría en el Suroeste de Estados Unidos y el Norte de México– para relacionarla con la política y la sociedad contemporáneas (Worthen, 1997, p. 11). Lo anterior explica que en la reflexión sobre la identidad chicana uno de los elementos clave lo constituya el análisis de las narrativas históricas dominantes y el pasado de California (Mohler 2014, p. 208). Baste recordar que, a raíz de la derrota de México en la Intervención estadounidense (1846-1848), se firma el *Tratado de Guadalupe Hidalgo* (1848) en donde se estipula que México cedería a Estados Unidos más de la mitad de su territorio, lo que incluía a los actuales estados de: California, Texas, Arizona, Nuevo México, y porciones de Colorado, Nevada, Utah, Kansas, Oklahoma y Wyoming (Arrieta, 1993, p. 169).

³ Para mayor información sobre su producción artística y académica, consultar la página de Carlos Morton en: <https://www.theaterdance.ucsb.edu/people/carlos-morton>.

La trama de *Rancho Hollywood* relata la filmación de la historia del último gobernador de California, Pío de Jesús Pico y su familia, a manos de un director norteamericano que trabaja con actores hispanos. El choque de culturas entre ellos dará pie a la reflexión sobre el conflicto de identidades y culturas, derivado de la separación de California y su posterior anexión a Estados Unidos de Norteamérica. Para Morton, la importancia de esta obra radica en “que relata la historia de California, que es desconocida para gran parte de mexicanos, pese a que la mayoría de habitantes de este estado es de origen latino” (Morton, 2020).

Escrita originalmente en inglés en 1979, *Rancho Hollywood* fue traducida al español en 1996 por Iona Weissberg (directora y traductora), “autor y directora trabajaron conjuntamente el texto, haciendo los ajustes que requería la puesta en escena” (Rascón Banda, 1999, 18). Sobre la complejidad en la traducción del texto teatral, Errico señala que “a diferencia de los diálogos de una novela, debe integrarse con otros canales de comunicación no verbales, también portadores de significado y expresividad, por ejemplo, rasgos paralingüísticos, comunicación corporal, música y escenografía” (2013, 241). A lo anterior, se añade otro elemento altamente significativo que se produce cuando se traducen obras de teatro chicanas escritas originalmente en inglés, puesto que se invierte la dominancia entre los códigos lingüísticos:

En los textos originarios, el código dominante es el inglés y el español mexicano representa la ruptura. En las (re)escrituras mexicanas, el código dominante es el español mexicano y la subversión la provoca el inglés. Hay, pues, un retorno invertido: un intercambio entre los códigos lingüísticos dominantes y los marginales. (Godayol, 2008, 19)

En el caso específico de *Rancho Hollywood*, no solo se trata de una traducción del inglés al español, sino de una reescritura en la que se adaptan tanto los rasgos paralingüísticos como los contextos y los referentes culturales fácilmente identificables por el público meta de la versión en español, principalmente de origen mexicano. Proponemos a continuación una lectura cruzada entre el original (en inglés) y la traducción (al español)⁴ de *Rancho Hollywood* de Carlos Morton, a fin de resaltar algunos aspectos que inevitablemente permanecieron “lost [and won] in translation” pero que, a través de la intermedialidad, la parodia, la ironía y los equívocos, entre otros, dan cuenta de las variedades del español a través del mestizaje lingüístico, identitario y cultural entre el español, el inglés y el producto resultante de la mezcla de ambos, el spanglish.

3. De *Rancho Grande* a *Rancho Hollywood*

Como se mencionó anteriormente, *Rancho Hollywood* es una obra de teatro en donde se narran las peripecias de un director de cine mientras (intenta) llevar a cabo la filmación

⁴ A partir de ahora se presentará el texto original seguido de la traducción. Las itálicas en las citas pertenecen al original.

de la vida del último gobernador de California. La asociación aquí propuesta entre dos medios distintos como lo son el teatro (la dramaturgia) y el cine, otorgan una nueva lectura y significación, que nos remite directamente a la noción de *intermedialidad*. Si bien el estudio de este fenómeno es reciente, algunos críticos destacan que, en el ámbito literario, la intermedialidad ha estado presente desde tiempos remotos, como ejemplifican los manuscritos medievales y sus capitulares ricamente ornamentadas. Tanto por la temática como por lo que queda entre líneas y que desarrollaremos a continuación, *Rancho Hollywood* puede ubicarse en la categoría de *referencias intermediales* (intermedial references) propuesta por Irina Rajewsky (2005, p. 52).

El título mismo: *Rancho + Hollywood*, ilustra un (irónico) oxímoron, para ilustrarlo, partiremos primero del segundo elemento del título, que refiere al creador de imágenes móviles por antonomasia. Basta con evocar esta palabra, *Hollywood*, para que automáticamente el lector comience a pensar en imágenes. Aun sin conocer la trama de esta obra, desde el título es evidente que la relación intermedial entre dos disciplinas como son el teatro y el cine es explícita. No se puede hablar del cine sin evocar la magia. No se puede hablar de cine sin evocar el poder. Y quien evoca ‘cine’, ‘magia’ y ‘poder’, ha encontrado la fórmula que funciona, la del estereotipo que se consolida y que vehicula valores e imaginarios que se transmiten a través de los años. Esto nos lleva al primer elemento del título: *Rancho*. Los cinéfilos apasionados relacionarán inmediatamente esta palabra con la primera producción cinematográfica mexicana: *Allá en el Rancho Grande*⁵. La palabra “Rancho” ligada a “Hollywood” implicaría por sí sola una referencia cinematográfica clave en la conformación de una identidad estereotipada exportable como lo fue la película *Allá en el Rancho Grande*, dirigida por Fernando de Fuentes en 1936. Resulta aquí necesario resaltar ciertos aspectos de esta producción porque de lo contrario se perdería el contexto cultural que subyace no solo en el texto de Morton sino en la traducción, misma que se enriquece con la mención de personajes y de frases que serán solo decodificables para quienes compartan estos referentes.

Como película, *Allá en el Rancho Grande* da inicio a la que se considera la “Época de Oro del cine mexicano” cuyas producciones idealizarían la vida en el campo y en las rancherías. Esta película es uno de los primeros melodramas rancheros que contribuye a la idealización del campesino, del indígena y la estilización de éste. Además, en ella se da también una relación intermedial puesto que es la primera película en donde un charro⁶ mexicano –Tito Guízar– canta. La canción principal –cuyo título es homónimo al de la

⁵ *Allá en el Rancho Grande* (1936), dirigida por Fernando de Fuentes será realizada durante la postproducción de “Vámonos con Pancho Villa”, basada en la novela homónima de Rafael Felipe Muñoz y que, a su vez, ilustra otra relación intermedial como lo es la *transposición medial* que refiere a las adaptaciones de películas. Esto es, la transformación de un determinado producto mediático –un texto literario– en otro medio –una película– (Rajewsky, 2005, p. 51). Además, fue la primera película mexicana que se subtítulo en inglés para ser estrenada en Estados Unidos.

⁶ “Charro: 1. Jinete que exhibe sus destrezas en el manejo del lazo, en la doma de caballos y en otros ejercicios ecuestres ejecutados para manejar el ganado siguiendo las tradiciones campiranas mexicanas. Se caracteriza por vestir un traje compuesto por un pantalón ajustado, que tiene botonadura generalmente de plata a los costados; camisa blanca, corbata de lazo, chaleco y chaqueta corta. Usa un sombrero de copa alta y ala ancha, levantada por el frente. La mujer, que aunque monta caballo no interviene en las suertes de la charrería, viste falda larga, y chaqueta y sombrero como los hombres: *vestir de charro, traje de charro, ser charro*, “Las charras cerraron el desfile”, *Diccionario del Español de México*. En línea.

película— es emblemática y forma parte de la cultura mexicana, “tiene una melodía que es instantáneamente reconocible y unas letras que parecen surgir de la memoria colectiva de la nación” (Gurza):

Allá en el Rancho Grande
allá donde vivía,
había una rancherita
que alegre me decía,
que alegre me decía:
Te voy a hacer tus calzones
como los que usa el rancho,
te los comienzo de lana
te los acabo de cuero.

Desde los primeros diálogos de *Rancho Hollywood* se hace patente el referente intertextual entre la obra de teatro y la película:

RAMONA: Oh no, this cannot go on. Where is my sultry Cisco? I want him to take me away to the Rancho Grande of ecstasy! (Morton 1991, p. 5).

RAMONA: “¡Oh, no! ¡Esto no puede continuar! ¿Dónde está mi amado Joaquín? Quiero que me lleve allá al Rancho Grande, allá donde vivía” (Morton 1999, p. 25).

Deducimos que si en la versión original se alude a “Rancho Grande of ecstasy” (Morton, 1991, p. 5), es porque —a pesar de que el mismo Elvis Presley también grabó un arreglo de esta canción— no es un referente inmediatamente reconocible. Mientras que, por el contrario, en la traducción se utilizaron los dos primeros versos del estribillo que son fácilmente reconocidos por el lector mexicano, de modo tal que, en la sola mención de una frase se recupera un cúmulo de referentes culturales que amplifican su significación. Lo anterior ilustra que también a través de las canciones se transmite un determinado folclor mexicano subrayado por la presencia de charros, Adelitas⁷, tequila, peleas, valor, honor y paisajes autóctonos. No olvidemos que los escenarios principales son el campo, cuya estética visual se basa en la explotación del paisajismo, en lo fotogénico de nubes y cielos, así como en la idealización y exaltación del indígena. Es decir, en esta película se resalta el tema de las zonas rurales como un mito de unificación nacional, sus personajes altamente estereotipados idealizan el mundo romántico de la comedia ranchera y dan pie a la creación de una mitología del mundo rural que contribuye al fortalecimiento de un punto de vista folclórico de la identidad mexicana que también será explotada en la obra de teatro de Morton.

⁷ Adelitas, Coronelas, Valentinas son algunos de los nombres con los cuales se conocen a las mujeres soldaderas que durante la Revolución mexicana (1910-1921), ejercieron distintos roles: desde asegurar el aprovisionamiento de las tropas hasta ser enfermeras, espías, o bien tomar las armas. Se recomienda la lectura de Salas (1990), ver referencia al final del artículo.

Otro punto en común entre ambas producciones reside en que los personajes no corresponden a la realidad que se intenta reconfigurar. Es decir, los protagonistas de *Allá en el Rancho Grande*, Tito Guízar y Esther Fernández no encarnan la imagen del típico charro mexicano ni de las indígenas, sino que representan una visión idealizada (estilizada) de la vida en el campo. En el caso de *Rancho Hollywood*, el director, Jedediah Smith, cuyo referente real remite al explorador de las Montañas Rocosas en el siglo XIX, se da cuenta de que los personajes y los actores no corresponden con la imagen (estereotipo) que pretende resaltar:

DIRECTOR: Hey, no offense fellah, but you don't look very Spanish. You are supposed to be Ramona's father, the Spanish grandee.

RICO: Sir, I don't understand, even if I am as dark as a Moor, I could still be Ramona's father.

VICTORIA: That's right, Ramona is a mestiza.

DIRECTOR: A what?

VICTORIA: A mestiza. Half and half. If I, as her mother, am fair, and the father is dark, then the child is like café con leche.

RAMONA: I've never been described that way before.

VICTORIA: Yes, but that is what the Mexican people are, a mixture of Spanish, and Indian.

RICO: And Arab and Jewish and African...

DIRECTOR: That is very quaint, that is very informative. But this film is supposed to be about the Spanish Californios!

RICO: Mr. Director, with all due respect, I am afraid you have little conception of the Californio reality. The people of that time were Mexican, not Spanish.

(Morton, 1999, pp. 7-8).

JED: Pues sin ofender, *my friend*, pero tu esposo no se ve muy español. Y se supone que el padre de Ramona es un gran caballero de la aristocracia española.

RICO: No entiendo, señor. Aunque fuera más Prieto que un moro podría ser el papá de Ramona.

VICTORIA: Sí, es cierto. Ramona es mestiza.

JED: ¿Qué?

VICTORIA: Mestiza. Mitad y mitad. Si yo, que soy su madre, soy blanca, y su padre es moreno, entonces la niña es café con leche.

RAMONA: Eso sí que nunca me lo habían dicho.

VICTORIA: Eso somos los mexicanos, una mezcla de indio y español.

RICO: Y árabe y judío y africano...

JED: *Veeeery interesting. Veeeery multicultural*. Pero supuestamente, esta película es acerca de los californios españoles.

RICO: Señor director, con el debido respeto, me parece que tiene un concepto muy limitado sobre la realidad californiana. La gente de esa época era mexicana no española.

(Morton, 1999, pp. 29-30).

De manera expedita, y a través de una metáfora –“café con leche”– Morton da una lección de historia sobre la configuración identitaria no solo propia a los mexicanos sino

a los hispanoamericanos; no obstante, también deja entrever que el director (un norteamericano) tampoco muestra interés en comprender el complejo proceso que está implícito al poseer una identidad mestiza. La consecuencia de que las culturas dominantes –representada aquí por el norteamericano– no se abran al proceso de comprensión de las culturas (consideradas) minoritarias –en este caso la mexicana–, es que la visión del otro se enturbia con el velo del exotismo. Ante los ojos del director, los primeros habitantes hispanohablantes son simplemente españoles, y si viven en California, lo más ‘lógico’ es (re)bautizarlos como ‘californios’... aunque este gentilicio tampoco exista. Resulta más cómodo negar lo existente y reemplazarlo por la construcción imaginaria que se ha hecho del otro. De esta forma, *Rancho Hollywood* ofrece una parodia que raya en la farsa de ciertos estereotipos mediante los cuales se intenta encasillar al otro, sean estos indios pieles rojas, negros, norteamericanos o mexicanos, siendo estos últimos de acuerdo al ‘director’ de la película, Jedediah Smith, fácilmente intercambiables y confundibles con españoles, como se atestigua a través del uso del idioma:

DIRECTOR: That’s good, Rooney, but I need more of an accent. Say “dis” instead of “this” and “wan” instead of “want”. And throw in a few “olés”. Zoom in on a close-up on “olé”. (Morton 1991, p. 5)

DIRECTOR: *Very good*, Rony, pero necesito más acento. Como “estou” en vez de “esto” y “esou” en vez de “eso” y “quierou” en vez de “quiero”. Y agrégle unos Olés... *Zoom a close up* en el “olé”. (Morton, 1999, p. 25).

Como se demostrará en repetidas ocasiones a lo largo de la obra, el director no distingue diferencia alguna entre mexicanos y españoles; esta confusión se deriva del desconocimiento y del desinterés por conocer el mundo hispánico. No obstante, tiene claro que el uso de esta interjección contribuye a remarcar los orígenes hispanos de Ramona. Aunque existen distintas hipótesis respecto del “olé”, esta interjección es considerada típicamente española⁸, Corominas remarca que “como interjección empleada para animar tiene gran arraigo en Andalucía, pero pronto se hizo popular en Madrid [...] desde estos dos focos se difundió por toda España” (1985, p. 278).

Otro elemento que se deriva de este diálogo reside en el uso paródico del lenguaje a través de la pronunciación, misma que también contribuye a revelar los orígenes del personaje. En este caso, resulta evidente que el objetivo principal es el de acentuar la ascendencia hispana de Ramona de ahí que se le exija que exagere la fricativa dental sonora “th” [ð] de *this* por *dis* (con fricativa, o incluso oclusiva) en español o bien que se refuerce la “a” de *want* al sustituirla por “wan” cuya fonética española equivaldría a [gwan].

En la versión traducida también se prolonga el juego sarcástico de recalcar un determinado origen, aunque en este caso sea justamente el origen opuesto, es decir, el de hacer pasar a Ramona por ‘gabacha’ (norteamericana) tomando como base la pronunciación de la “o” en inglés, /ou/, representado fonéticamente como [əu].

⁸ Emilio García Gómez relacionaba esta interjección con la exclamación musulmana Wa-llâh [¡por Dios!].

La zona de contacto en que se construye la figura del otro se mostrará también mediante los equívocos del lenguaje:

CAMERAMAN: You forgot the peon.

JED: Of course, where is my sleepy peon? (*Enter Joaquín.*) There you are. Oh, I love your outfit, it's so... I don't know... native. What's your name?

JOAQUÍN: Joaquín.

JED: Walking?

JOAQUÍN: No, Joaquín. Like in Joaquín Valley.

JED: Mind if I call you Jack? [...] (Morton 1991, p. 5).

RUFUS: Se le olvidó el peón.

JED: *But of course!* ¿Dónde está el peón dormilón? ¡Ja, ja, ja! (*Entra Joaquín.*) Ah, ahí estás. Me encanta tu *outfit*, es tan... no sé... típico. ¿Cómo te llamas?

JOAQUÍN: Joaquín.

JED: *Walking.* ¿Caminando?

JOAQUÍN: No, Joa-quín. Como el Valle de San Joaquín.

JED: ¿Te molesta si te llamo Jack? [...] (Morton 1999, p. 26).

La ‘solución’ propuesta para resolver este equívoco (“Mind if I call you Jack?”, “¿Te molesta si te llamo Jack?”), deriva en una situación totalmente absurda en la que se ‘recolonializa’ el sujeto. Al tiempo en que reafirma la visión ‘ombligo-centrista’ de la cultura dominante, que en lugar de integrar (e integrarse) en la otra cultura que considera minoritaria prefiere recurrir a elementos por ella conocidos.

4. Lo ‘Lost and won’ en la translation

Al hablar de la traducción, Lefevere remarca que los textos contienen marcadores diseñados para provocar determinadas reacciones por parte del lector, el éxito de la comunicación dependerá de la forma en que ambos, escritor y lector, actúen en relación con éstos (1999, p. 76). En el caso tanto del original como de la traducción de *Rancho Hollywood*, estos marcadores se han integrado mediante las referencias culturales, el lenguaje y los juegos de palabras, logrando así que más allá de la exaltación de estereotipos, se ponga en evidencia el mestizaje lingüístico, cultural y social reconocido por el público hacia el cual ha sido destinada la obra. Como primer ejemplo de las referencias culturales en tanto que marcador, notamos distintas referencias incluidas en ambas versiones; por ejemplo, mientras que en original se hace únicamente una mención a las características del personaje solicitado, en la traducción, la referencia es explícita al nombrarlo directamente:

JED: *Good* Jed: Oh, you're Native American. Look everybody, a real honest to goodness Indian! We're going to have such good karma! (*He hugs her.*) Now then, this part calls for a Mexican, but I'm sure you can pass. At the very start of the scene you walk on undulating your hips like so. (Morton, 1991, p. 6).

JED: *Oh, a Native American!* Miren todos, una auténtica piel roja. ¡Vamos a tener tan buen “karma”! (*La abraza.*) La verdad es que yo quería que este papel lo hiciera Dolores del Río, pero a ti también te queda. Cuando empiece la escena entras meneando las caderas, así... (Morton, 1999, p. 26).

La mención explícita de Dolores del Río en la traducción proporciona los indicios necesarios para comprender la procedencia del nombre del personaje de Ramona en *Rancho Hollywood*. Y que proviene de la película *Ramona*, que Dolores del Río protagonizara en 1928 bajo la dirección de Edwin Carewe y basada en la novela homónima de Helen Hunt Jackson, cuya trama se sitúa en California a finales de la intervención estadounidense en México.

Otro ejemplo de estos marcadores puede ilustrarse a través de las variedades del español propias a México que, de forma general, pueden clasificarse en: las provenientes de las culturas originales (ej. nahuatlismos o aztequismos, mayismos...), según las zonas geográficas y los regionalismos –aunque lo diverso de sus peculiaridades no permita aprehenderlas en un único grupo (ej. norte, altiplano, sureste...)–, las relativas a los sociolectos (ej. caló o caliche⁹), por citar solo algunas. Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de variantes, hay una en particular, capaz de atravesar las fronteras socio-espacio temporales para garantizar su presencia en todo México, nos referimos al *albur*, que “nació entre los hombres de las clases más bajas en la Ciudad de México [y] fue creado para que los hombres pudieran hablar de cosas prohibidas y tacos [groserías] sin que nadie los comprendiera y entonces reclamarlos o reprimirlos.” (González Freire, Flores, Mayoral, 2011, p. 47). El albur suscita un floreteo verbal entre los ‘contrincantes’ cuya connotación casi siempre es de orden sexual, historia de dominadores y dominados, en donde se da un doble sentido a metáforas que, en ocasiones, solo son comprensibles para un selecto grupo de iniciados¹⁰. Nos parece pertinente remarcar que en el texto original de *Rancho Hollywood* este marcador se encuentra ausente y esto origina que en el diálogo del director se focalice la atención hacia la opinión –por demás negativa– que tiene de los ‘californios’, en tanto que individuos que viven a crédito, carentes de buen gusto e incluso rateros:

JED: Fine. Now, here’s a very important phrase: “Bajas intereses de crédito”.

RUFUS: Bajas intereses de crédito!

JED: Good. That means “low interest rates”. Californios love buying on credit. They are all show. So put the bright colors up front and hide the drab ones in the back. And never take your eyes off of them! They’ll steal you blind.

RUFUS: Just like you, en Massa Jed?

Jed: (*Holding up a shoe*) Lookee here, do you know what this is? (Morton, 1991, p. 13).

⁹ “Caliche: II. (De caló). Mx, Gu, Ho, ES. Lengua popular utilizada por personas poco cultas o semicultas en situaciones de mucha confianza”, *Diccionario de Americanismos*. En línea.

¹⁰ Como referencia baste citar los libros de Armando Jiménez Farías: *Picardía mexicana* (1960), *Nueva picardía mexicana* (1971), *Vocabulario prohibido de la picardía mexicana* (1974), *Grafitos de la picardía mexicana* (1975), *Tumbaburros de la picardía mexicana* (1979), *Dichos y refranes de la picardía mexicana* (1981).

En la traducción –recordemos que tanto el autor como la traductora trabajaron juntos–, resulta atrayente no solo la inclusión del albur como marcador que definitivamente suscitará una reacción por parte del lector/espectador, sino que además se invierte totalmente la focalización sobre la opinión negativa hacia los ‘californios’ y se privilegia la exaltación de lo salvaje de las técnicas capitalistas, opinión que, además, proviene del director mismo y que reluce mientras intenta explicárselas a su asistente:

JED: *Very good. That’s important, Rufus*, es la clave de nuestro éxito en la Conquista de estos territorios: TLC.

RUFUS: ¿Y qué es TLC, *mihter*?

JED: TLC es como la industria cinematográfica: cuando a los yanquis se nos Paramount y se la Metro Goldwyn Mayer a los mexicanos por el Columbia Pictures. (*Se quita un zapato*) ¿Te lo sabes qué es esto? (Morton, 1999, p. 39).

La inclusión del albur en la traducción reitera la función ejercida por la lengua en tanto que instrumento ideológico y político, es decir, a pesar de que habitualmente cuando se traduce del idioma de la cultura dominante al idioma de la cultura minoritaria no se explican las referencias culturales puesto que se da por hecho que son de todos conocidas (Tymoczko, 1999, p. 28), en este caso ocurre el fenómeno contrario, algo semejante a las “pequeñas venganzas” (Vidal Claramonte, 2007, en López Pons, 2009, p. 75) que pueden darse al traducir un texto y que originan que la riqueza de las variedades del español no traducibles (como lo es el albur) si bien se pierden en el original, se ganen en la traducción. Conscientes de que no siempre se comparte el código para comprender el albur y a modo de ‘guía’ para seguir el juego propuesto en este diálogo, incluimos entre corchetes y en mayúscula los verbos con los que habrá que sustituir los nombres de las compañías cinematográficas que, recordémoslo, son norteamericanas, e ilustran el acto de penetración simbólico hacia los mexicanos, esto ilustraría el papel de instrumento ideológico al que nos referíamos en líneas anteriores:

Jed: TLC es como la industria cinematográfica: cuando a los yanquis se nos Paramount [PARA] y se la Metro Goldwyn Mayer [METEMOS] a los mexicanos por el Columbia Pictures [CUL... –confiamos en que el lector añadirá la última vocal del sustantivo–]. (*Se quita un zapato*)

De acuerdo con Rascón Banda, el teatro chicano “da cohesión y sentido a las comunidades mexico-norteamericanas que, asimiladas en la vasta y plural sociedad norteamericana, no desaparecen, sino que se aferran a su identidad en un afán ancestral de supervivencia” (1999, p. 8). Dicho afán de supervivencia se ve simbolizado en la literatura chicana por el indefinido espacio de enunciación/representación. Para referirse a él, los chicanos utilizan el aztequismo de origen náhuatl: “Nepantla” cuyo significado, “en medio de”, ilustra este espacio híbrido de indeterminación. Al codificar la experiencia del mestizaje lingüístico, identitario y cultural, los distintos niveles discursivos ‘público-colectivo’ y ‘privado-íntimo’ de *Rancho Hollywood* reconstruyen una identidad anfibia, resultado de la fusión de dos culturas.

Referencias

- Arrieta, O. (1993). Language and culture among Hispanics in the United States. En N. Kanellos, C. Esteva-Fabregat (eds.), *Handbook of Hispanic cultures in the United States*. Vol. 4: Anthropology, 168-190. Houston: Arte Público Press.
- Barros, C. (2011). Breve historia del teatro chicano. *Caligrama: Revista de Estudios Románicos*, (11), 111-131. doi.org/10.17851/2238-3824.11.0.111-131
- Brokaw, J. (1977). Teatro Chicano: Some Reflections. *Educational Theatre Journal*, 29 (4), 535-544.
- Copelin, D. (1973). Chicano Theatre: El Festival de los Teatros Chicanos. *The Drama Review: TDR*, 17 (4), 73-89.
- Corominas, J. y Pascual, J. (colab.) (1985). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico ME-RE*. Madrid: Gredos.
- Diccionario de Americanismos*. Asociación de Academias de Lengua Española. <https://www.asale.org/damer/>
- Diccionario del Español de México (DEM)*. El Colegio de México A. C., <https://dem.colmex.mx/>
- Errico, E. (2013). Traducir textos híbridos: apuntes sobre la traducción al castellano de *Johnny Tenorio*. *Cuadernos ASPI* (2), 239-256.
- Gibb, A. (2009). A Pan-American Perspective: An Interview with Carlos Morton. *Latin American Theatre Review*, 43 (1) 151-158.
- Godayol i Nogué, M. del P. (2008). We're Mericans: apuntes sobre la traducción de literatura chicana al catalán. *Transfer*, 3 (1), 18-26.
- González Freire, J. M., Flores, E. y Mayoral P. J. (2011). Lenguaje e identidad: un glosario usual de mexicanismos multilingüe. *Memorias de las Jornadas Lenguas en Contacto*. UAN. Nayarit: Universidad Autónoma de Nayarit. Recuperado de http://www.cucsh.uan.edu.mx/jornadas/modulos/memoria/freire_etalt_glosario_mexicanismos.pdf
- Gurza, A. (2016, noviembre 1). “Allá en el Rancho Grande”: La canción, la película y el comienzo de la edad de oro del cine mexicano. [Entrada blog] Strachwitz Frontera Collection. Recuperado de: <https://frontera.library.ucla.edu/es/blog/2016/11/>
- Huerta, J. A. (1973). Concerning Teatro chicano. *Latin American Theatre Review*, 6 (2) 13-20.
- Lee, D. (1989). An interview with Carlos Morton. *Latin American Theatre Review*, 23 (1) 143-150.
- Lefevere, A. (1999) En S. Bassnett, H. Trivedi (eds.), *Postcolonial Translation. Theory and Practice*, 75-94. Londres: Routledge.
- López Pons, M. (2009). *Traducción y literatura chicana: Nuevas perspectivas desde la hibridación*. Granada: Editorial Comares.
- Malena, A. (2003). Presentation. *TTR*, 16 (2), 9-13. doi.org/10.7202/010713ar

Publicado en: Castilleja, Diana “No tan ‘Lost in translation’: *Rancho Hollywood* de Carlos Morton”. *Variedades del español: Aproximaciones desde la sociolingüística, la pragmática, la traducción y la interpretación*, Gonzalo Francisco Sánchez et al. (eds.), Foro Hispánico 74, BRILL, 2024, pp. 142-155. <https://brill.com/display/title/64764>

- Mohler, C. (2014). “A Little History Here, a Little Hollywood There”: (Counter-) Identifying with the Spanish Fantasy in Carlos Morton’s *Rancho Hollywood* and Theresa Chavez’s *L.A. Real. Modern Drama*, 57 (2), 207-228.
- Morton, C. (1982) An interview with Luis Valdez. *Latin American Theatre Review*, 15 (2) 73-76.
- Morton, C. (1991). *Rancho Hollywood*. California: Players Press.
- Morton, C. (1999) *Rancho Hollywood* (I. Weissberg, Trad.). Houston: Arte Público Press.
- Morton, C. (2020, marzo 19). Entrevista: Teatro chicano, poderosa herramienta de crítica social: Carlos Morton, *Universo*. Universidad Veracruzana. Recuperado de: <https://www.uv.mx/prensa/cultura/teatro-chicano-poderosa-herramienta-de-critica-social-carlos-morton/>
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités / Intermediality*, (6), 43-64. doi:10.7202/1005505ar
- Rascón Banda, V. (1999). Un dramaturgo chicano. (Introducción). En C., Morton. *Rancho Hollywood* (I. Weissberg, Trad.). (p. 7-19), Houston: Arte Público Press.
- Salas, E. (1990). *Soldaderas in the Mexican Military Myth and History*. Texas: University of Texas Press.