

La identidad (sexual) de las subjetividades interseccionales como operación dialógica transcultural: análisis de *Carmen y Lola* desde una perspectiva postraductológica



M. Rosario Martín Ruano

mrmr@usal.es

<https://orcid.org/0000-0003-1383-6977>

GIR TRADIC (Traducción, Ideología, Cultura),
Universidad de Salamanca, Salamanca, España.

Resumen

Centrándonos en *Carmen y Lola*, y abordando la identidad sexual desde un ángulo traductológico, nos acercamos a esta película en clave de traducción y, en concreto, como una instancia inserta en complejos macroprocesos de traducción (inter)cultural en la que se plasma el descubrimiento y la experiencia de una orientación sexual *queer* en un contexto comunitario y geográfico particular, a saber, el de dos mujeres españolas de etnia gitana. Mediante el examen de reescrituras que (pos) traducen la cinta, defendemos que es en estas operaciones transculturales dialógicas donde germinan, proliferan y hasta chocan formas múltiples y contradictorias de (re)creación y (des/re)conocimiento de subjetividades interseccionales marcadas intermitentemente por rasgos como la sexualidad. Se argumenta que estas traducciones y postraducciones articulan momentáneamente, como episodios concretos de “ficciones identitarias” en rodaje permanente, esas posidentidades múltiples de los sujetos que se transfiguran hoy constantemente en un diálogo multilateral y transcultural productivo, multiforme e inevitablemente tensional.

Palabras clave: *Carmen y Lola* (película), identidad sexual, interseccionalidad, posidentidad, postraducción, traducción

(Sexual) Identity of Intersectional Subjectivities as a Transcultural Dialogic Operation: Analysing *Carmen y Lola* from a Post-Translational Approach

Abstract

This article focuses on the film *Carmen and Lola*. Drawing on approaches to sexual identity from a translational perspective, this film is examined in terms of translation, and more specifically as a case embedded within complex macro-processes of (inter)cultural translation in which the discovery and experience of queer sexual orientation in a specific community and geographical context—those of two Spanish Roma women—take on a particular form. By examining post-translation rewritings of the film, it will be argued that multiple and contradictory forms of (re)creation and (mis)recognition of



intersectional subjectivities, intermittently shaped by factors such as sexuality, germinate, proliferate and even collide in these dialogical transcultural operations. It will be suggested that these translations and (post)translations momentarily articulate, as particular episodes of “identity fictions” being filmed non-stop, those multiple post-identities of individuals who are in constant transfiguration within a productive, multifaceted and inevitably conflicting multilateral and transcultural dialogue.

Keywords: *Carmen y Lola* (film), sexual identity, translation, intersectionality, post-identity, post-translation

L'identité (sexuelle) des subjectivités intersectionnelles en tant qu'approche dialogique transculturelle : une analyse de *Carmen et Lola* sous une perspective post-traductologique

Résumé

En prenant comme point de départ le film *Carmen et Lola*, et en abordant l'identité sexuelle sous l'angle de la traductologie, il convient alors de considérer cette œuvre d'un point de vue traductologique. Autrement dit, ce film est analysé en tant qu'œuvre à part entière, intégrée dans des macro-processus complexes de traduction (inter)culturelle au sein desquels prennent forme la découverte et l'expérience d'une sexualité queer. Celle-ci se dessine dans un contexte communautaire et géographique particulier : celui de deux femmes roms espagnoles. En regardant de plus près les réécritures qui (post)traduisent le film, nous considérons que c'est au sein de ces procédés transculturels dialogiques que naissent, prolifèrent et vont même jusqu'à entrer en collision des formes multiples et contradictoires de (re)création et de (mé)connaissance de subjectivités intersectionnelles, marquées partiellement par certains comportements tels que la sexualité. Nous soutenons que ces traductions et post-traductions articulent momentanément ces multiples post-identités de sujets, comme s'il s'agissait d'épisodes concrets de « fictions identitaires » émis en continu et en constante transfiguration, au sein d'un dialogue multilatéral et transculturel productif, multiforme et inévitablement conflictuel.

Mots-clé : *Carmen et Lola* (film), identité sexuelle, traduction, intersectionnalité, post-identité, post-traduction

1. Introducción

En las últimas décadas, la homosexualidad y las identidades de género no normativas han ido ganando visibilidad en las producciones audiovisuales, donde ha ido ampliándose y diversificándose paulatinamente la paleta de las (pos) identidades reflejadas y, con ello, las posibilidades de su público para (re)conocerse, (re)descubrirse y soñarse. Las investigaciones de índole traductológica ayudan a explicar las complejas operaciones de selección y los intrincados procesos de conformación de las representaciones de las identidades sexuales minoritarias que adquieren visibilidad en la era global. Para autores como Larkosh (2011), Spurlin (2017), Martínez Pleguezuelos (2018), Baer y Kaindl (2018) o Baer (2020), la identidad sexual puede abordarse como un constructo en permanente negociación en procesos a menudo inadvertidos de traducción.

Adoptar la traducción como lupa de aumento permite arrojar luz sobre las “paradojas” que se producen en ese fenómeno esencialmente translatario que es la globalización (Bielsa, 2005; Bielsa y Hughes, 2009; Bielsa y Kapsaskis, 2021). En él, la circulación transnacional de ideas, debates y reivindicaciones que moldean las identidades se acompaña de procesos de localización e hibridación en los que, no obstante, ejercen notable influencia las conceptualizaciones y expectativas dominantes en el tráfico planetario de experiencias y voces. En concreto, como efecto colateral de la asunción irreflexiva de complejas dinámicas de hegemonía y subordinación, en ciertos contextos culturales se promocionan involuntariamente modelos esencialistas y estereotípicos de la identidad marcada por la orientación sexual, o de manera acrítica se importan patrones identitarios globalmente hegemónicos, pero incongruentes con las formas habituales de vivir la sexualidad en dichos contextos. En este sentido, las investigaciones traductológicas también contrarrestan estas dinámicas y revelan el potencial de las prácticas discursivas para (re)traducir las hormas

de sujeto conocidas y descubrir su intrínseca hibridez y pluralidad.

A fin de probar la productividad de conceptos traductológicos para la comprensión de los procesos multidireccionales de construcción de identidades en la era global, en este artículo nos centramos en *Carmen y Lola* (Echevarría *et al.*, 2018), la premiada cinta de 2018 de la española Arantxa Echevarría. Nos basamos en estudios que han llamado la atención sobre la ubicua intervención de la traducción en las operaciones y prácticas discursivas que hoy conforman las identidades (Cronin, 2006; House *et al.*, 2005), entre ellas las marcadas por la orientación sexual (Martínez Pleguezuelos, 2018).

Estos estudios permiten aproximarse a las identidades de la era global o reivindicarlas como entelequias (inter)culturalmente configuradas, tan necesitadas de representarse y descubrirse como difíciles de apresar y fijar, salvo en proyecciones peligrosamente esencialistas empeñadas en reducir a patrones fijos y reconocibles su pluralidad. Con ellos, *Carmen y Lola* puede definirse como una película que (re)presenta y (re)construye identidades en clave de traducción, y en concreto, como una instancia concreta inserta en complejos macroprocesos transnacionales en la que se plasma de determinada manera el descubrimiento y la experiencia de una orientación sexual no normativa en un contexto comunitario y geográfico particular, a saber, el de dos mujeres españolas de etnia gitana.

Apoyándonos en pensadores como Derrida (1997) o Spivak (2002), y en debates recientes en torno a la legitimidad o no que se pueda tener al hablar por otros, seguidamente analizamos los riesgos y retos inherentes a la representación de la alteridad y examinamos ciertas repercusiones de esta producción concreta, prestando atención a su potencial para desencadenar otros ejercicios de construcción cultural e identitaria. Mediante el examen de reescrituras que (pos)traducen la cinta (Gentzler, 2017) en diferentes formatos y medios, defendemos que es en estas operaciones

transculturales dialógicas, cargadas de *conflictiva ambivalencia*, donde germinan, proliferan y hasta chocan formas múltiples y contradictorias de (re)creación y (des/re)conocimiento de toda la pluralidad de matices que atesoran las subjetividades interseccionales.

2. *Carmen y Lola*: una propuesta legible en clave de traducción y reescritura

En 2017, tras una extensa trayectoria profesional como guionista y cortometrajista, la bilbaína Arantxa Echevarría Carcedo dirige *Carmen y Lola*, un largometraje cuya trama resume así la televisión pública española, al anunciar su proyección como adelanto al Día de la Visibilidad Lésbica:

Carmen es una adolescente gitana que vive en el extrarradio de Madrid. Como cualquier otra chica gitana, está destinada a tener una vida que se repite generación tras generación: casarse y criar a tantos niños como sea posible. Pero un día conoce a Lola, una gitana poco común, que sueña con ir a la universidad, dibuja graffitis de pájaros y es diferente. Carmen desarrolla rápidamente una complicidad con Lola y ambas tratarán de llevar hacia delante su romance, a pesar de los inconvenientes y discriminaciones sociales a las que tienen que verse sometidas por las familias (Radio y Televisión Española —RTVE—, 2022).

Esta cinta de Echevarría supone un paso más en una carrera profesional marcada por una voluntad reivindicativa y un compromiso con lo social. Si con el documental *Cuestión de pelotas* (Echevarría, 2010) esta cineasta había logrado producir cambios reales y combatir el sexismo en el ámbito del deporte, con su debut en el largometraje suma reconocimiento tras reconocimiento.¹ Curiosamente, numero-

sos espaldarazos al exitoso recorrido del filme provinieron del extranjero:² de hecho, tras su estreno en Cannes, la cinta fue atesorando galardones en numerosos festivales y muestras internacionales (Seattle, Buenos Aires, Londres, La Habana, Minneapolis, Miami, Sao Paulo, Tesalónica, Palm Springs, San Francisco, Vancouver, Quebec, Tokio, etc.), algunos de ellos específicamente centrados en temas de especial interés para la comunidad LGTBIQA+ (Lesbianas, Gays, Trans*, Bisexuales, Intersexuales, Queers, Asexuales y otras identidades fuera de la norma cis-heterosexual).

Estos datos sobre la travesía mundial de esta película, distribuida a través de plataformas como HBO, ya inducen a pensar en ese mecanismo omnipresente, pero con frecuencia olvidado, que es la traducción. En efecto, como lamentaba Bielsa (2005), la tiranía de las mentalidades monoculturales y monolingües a menudo invisibiliza, en nuestras sociedades globalizadas, la habitual permuta entre varios idiomas o su convivencia; resulta además innegable la prevalencia de una “ideología de la transparencia” (Cronin, 2012, p. 14), que alimenta la creencia de que la traducción no implica sino trasladar de manera tersa y cristalina significados y realidades que se creen incontrovertibles, diáfanos, universales, plenamente reproducibles.

a la Mejor Interpretación Femenina y al Mejor Largometraje en la sección de ópera prima del Festival Internacional de Cine de Almería, etc. Véanse, por ejemplo, IMDb (s. f. 1) e Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA) (s. f.).

- 2 Apenas unos meses tras su estreno en Cannes, fue preseleccionada para competir en los European Film Academy Awards, y se hizo con el premio Violeta de Oro a la Mejor Cinta, el premio del público y el premio a la Mejor Interpretación Masculina del Festival Cinespaña, de Toulouse; recibió, entre otros, el premio a la Mejor Ópera Prima en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara (México), dos nominaciones a los premios Platino de Cine Iberoamericano o el premio del Jurado Joven en el Festival Internacional de Cine de Seattle.

1 En España, destacan ocho nominaciones a los célebres Goya, de los cuales recogió los de Mejor Dirección Novel y Mejor Actriz de Reparto; el premio Dunia Ayaso, en la Seminci, de Valladolid; nominaciones a los premios Feroz y a los Forqué; la Mención del Jurado Joven en la Semana de Cine de Medina del Campo; los premios

Frente a esta mirada confiada, los trabajos que han abordado la globalización desde una óptica traductológica (Bielsa y Hughes, 2009; Bielsa y Kapsaskis, 2021; Blumczynski, 2016; Cronin, 2003; Martín Ruano, 2015; Stallaert, 2013) han destacado la ubicuidad de la traducción como instrumento resignificador y transfigurador, como proceso creador de realidades siempre nuevas, refractadas y refractarias, como elemento y proceso central que dinamiza culturas e identidades en perpetuo cruce y movimiento, construidas por constantes operaciones traslativas. Estos planteamientos, sumamente inspiradores en general para entender las dinámicas transnacionales de nuestros tiempos, también posibilitan redescubrir productos culturales concretos como operaciones de traducción en sí mismos o, en todo caso, expuestos a sus consecuencias.

Con las tesis anteriores, *Carmen y Lola* revela múltiples interconexiones con la traducción. Por supuesto, su periplo internacional requirió de la traslación lingüística del propio largometraje y de otros textos para garantizar su recepción y acogida fuera del ámbito hispanohablante. La crítica de Rivera (2018) en el boletín multilingüe *Cineuropa* —un texto en español publicado también en inglés, francés e italiano— es un ejemplo (inusual) en el que se acredita que la circulación y la canonización internacional de bienes culturales exigen y ponen en marcha complejos procesos de difusión y recontextualización: variadas operaciones interlingüísticas y de procesamiento textual, relocalización cultural o reescritura.

Por otro lado, el hecho de que la cinta se promocionara como un ejemplo de cine hecho en España o una muestra de la cultura e identidad españolas, y concretamente como un retrato de la comunidad gitana, muestra la capacidad de cualquier trasvase intercultural para fijar identidades. La traductología contemporánea alerta de que los productos culturales que viajan entre culturas proyectan imágenes de grupos o colectivos concretos, estableciendo de

manera *performativa*, en otros contextos o en el imaginario global, determinadas imágenes cristalizadas de identidades culturales, sociales o colectivas (Cronin, 2006; House *et al.*, 2005). En esta función, la representación no está libre de sesgos, y con frecuencia se seleccionan o resaltan ciertas características metonímicas que pasan a configurar de modo estereotípico esa imagen, como resalta la imagología respecto de las identidades nacionales (cfr. Van Doorslaer *et al.*, 2016). Numerosos estudios han denunciado que la representación de la comunidad gitana también tiende a reproducir visiones limitadoras y estigmatizantes (European Roma and Travellers Forum, 2016, p. 10). La diversidad sexual ha sido asimismo secularmente objeto de representaciones negativas, denigrantes o caricaturescas.

Con todo, la traducción tiene el poder de combatir esos sesgos, de subvertir y ensanchar el muestrario de representaciones. A la par que permite nuevas construcciones identitarias (Martínez Pleguezuelos, 2018), contribuye a la conformación y la transformación del tejido social y cultural (Baldo, 2018, p. 194; Martínez Pleguezuelos y González-Iglesias, 2019, p. 183). *Carmen y Lola* ejemplifica estas teorías, en tanto visibiliza una historia de mujeres españolas gitanas sexodiversas, e igualmente sugiere nuevas opciones de identificación para subjetividades que encuentran inspiración en esas representaciones divergentes posibilitadas, en múltiples sentidos, por la traducción.

Y es que, además, es posible leer, *à la* Derrida, incluso la gestación y el origen de esta película como traducción en otra acepción más. Echevarría respondía así a la pregunta “¿De dónde sale ‘Carmen y Lola’?”:

Vi en el periódico la noticia del matrimonio de dos chicas gitanas. Era desolador. La foto era de ellas dos de espaldas para no ser reconocidas, daban nombres falsos y, lo peor, es que nadie había ido a la boda. Y pensé, “¿cómo será la historia de estas dos chavalas cuando se conocieron a los 16 años?” (en M. Medina, 2019).

Con las categorías que emplean Kaindl (2013), Pérez González (2014), Campbell y Vidal (2019) o Boria *et al.* (2020), al reescribir intersemióticamente la noticia de esa boda de dos gitanas sin acompañamiento alguno, la película puede definirse como una traducción intersemiótica, multimodal y multimedial: un proceso de resemiotización de un mensaje, (re)configurado a través de una multiplicidad de lenguajes, códigos, formatos y medios que, a la par que posibilitan la reconstitución y la liberación de significaciones, las limitan, al imponer sobre la (re)creación sus restricciones y reglas. Como acto de traducción multimodal, la película es una práctica artística situada que transforma una oferta cargada de posibilidades semánticas en un proceso en el que se amalgaman y simultanean lo técnico y lo experiencial.

Según defiende Valdeón (2020) respecto de la traducción periodística, la traducción no comenzaría cuando se inicia la reelaboración intersemiótica del mensaje, sino en el momento en el que tiene lugar la decisión en sí misma de traducir: un acto no gratuito ni inocente que, descartando otras opciones y posibilidades, y mediante la aplicación de determinados criterios de adecuación, aceptabilidad o relevancia, apuesta por dar una oportunidad a determinado elemento o propuesta en la agenda cultural o pública. Las razones que motivan a (re)escribir son, en parte, azarosas e individuales, pero también colectivas, pues la elección de la base del relato propio solo puede hacerse sobre lo que está disponible en el “orden del discurso”: un tablero epistemológico de horizonte móvil que (de)limita lo que puede pensarse y decirse en unas coordenadas geográficas y sociohistóricas particulares.

En este caso, las fuentes de financiación de la película, rodada con un limitado “presupuesto [que] salía del bolsillo de Echevarría y Sánchez, más una cantidad de Orange España y una ayuda del ICAA [dependiente del Ministerio de Cultura y Deporte español]” (Piña, 2018b), confirman un consenso intersubjetivo sobre la pertinencia de la propuesta de la

cineasta vasca. La relevancia presupone criterios valorativos relacionales: calibrar el mérito y la potencial repercusión de una propuesta en competencia con otras y medirla con los raseros establecidos por tendencias previas, a las que se une como un eslabón en clave continuista, como elemento introductor de innovaciones o incluso como una ruptura. No solo por el tema tratado, sino también por la configuración del equipo técnico y de intérpretes, femenino en el 70 %, *Carmen y Lola* es una apuesta decidida y valiente por un cine sobre mujeres y hecho por mujeres (Redacción AV451, 2019), una tendencia creciente en España y en el ámbito internacional que últimamente cuenta con apoyo institucional explícito y espacios propios como festivales, muestras o premios temáticos.

Por otra parte, Echevarría ha confesado que la película de alguna manera traduce su experiencia: “me acordaba de mi primer amor, cómo me quedaba mirándole la boca al chico, los detalles... Ese primer amor que hay en la película es el mío y por eso es tan de verdad” (Robles, 2019).

Sin embargo, al elegir a dos adolescentes gitanas del extrarradio de Madrid como protagonistas de esta reescritura de sus vivencias, Echevarría colabora en otros procesos de traducción: unos que permiten la circulación planetaria de discursos, la cristalización y la canonización de géneros, tendencias y movimientos, la formación de “comunidades imaginadas” transculturales y heterogéneas: identidades que descubren intereses y preocupaciones compartidos a través de lenguas y culturas (Venuti, 2013, pp. 11-31).

De hecho, esta producción, que pone el foco sobre la atracción entre personas del mismo sexo en una comunidad particular de la sociedad española, agranda y a la vez localiza una tradición global cada vez más importante y diversa: un repertorio transnacional al que, desde una perspectiva diacrónica e intercultural, puede atribuirse cierto carácter unitario a pesar de su heterogeneidad. Ciertos trabajos que radiografían la evolución en la representación

de las formas alternativas de vivir los afectos perciben que las producciones cinematográficas y audiovisuales han ido superando el vacío, el ocultamiento o el tratamiento encasillado de orientaciones sexuales minoritarias.

Frente a una etapa inicial en la que lo mostrado se reducía a imágenes veladas y ambiguas de lo prohibido o a caracterizaciones monolíticas proyectadas desde miradas patologizadoras de la diversidad sexual o impregnadas de risible amaneramiento o comicidad, al compás del creciente activismo del colectivo LGTBQIA+, así como de una explosión en la producción teórica e investigadora preocupada por las identidades de género, se ha asistido a una proliferación en lo audiovisual de subjetividades divergentes en lo afectivo-sexual. En esta progresión hacia una “hipervisibilidad de las identidades gays” (Villanueva Jordán, 2019, p. 145), en la que siguen campando estampas que recaen en el cliché, también se percibe un interés por plasmar la complejidad y la variedad de la diferencia sexual, la heterogeneidad de “identidades poliédricas que nacen en la intersección de diversos ejes de poder que condicionan su realidad” (Martínez Pleguezuelos, 2020, p. 688).

Se detecta en los últimos tiempos, en efecto, una mayor resonancia de voces que, desde los márgenes, alertan contra los peligros de “identiticios” a los que puede conducir la aceptación acrítica de arriesgadas presuposiciones sobre qué es ser lesbiana, gay, transexual, bisexual, intersexual o *queer*, fomentadas desde los centros de producción de los discursos globales. Se avista, en consonancia, una preocupación por mostrar, especialmente desde zonas y posiciones periféricas y desde una perspectiva decolonial (Pierce *et al.*, 2021; Upadhyay y Bakshi, 2020), las aristas de estas realidades diversas que son las identidades marcadas, solo entre otros rasgos, por la diferencia sexual, así como una voluntad de combatir la homonormatividad (Martínez Pleguezuelos, 2021).

Lejos de homogéneas, en diferentes contextos geográficos y culturales, y aun en su interior,

por influencia de factores como la etnia, la raza, la religión, la educación o las tradiciones, etc., las identidades sexuales ponen de manifiesto grandes diferencias. Las notas identitarias que se combinan en esos pentagramas que son los cuerpos engendran, en distintos escenarios, composiciones únicas, donde las melodías reconocidas se (re)interpretan de manera sorprendente y mutan. La identidad como revelación, descubrimiento o hallazgo es, a la par, uniformidad y cambio, pertenencia y diferenciación, tradición y traducción.

Tanto por su temática como por su interés en un colectivo infrarrepresentado que sufre múltiples ejes de discriminación, *Carmen y Lola* se alinea con todo un caudal de producciones que sacan a la luz experiencias de la disidencia sexual muy diferentes, pero emparentadas por un propósito visibilizador y empoderador común. Cabe verla, en este sentido, como un eslabón más de una tradición (o varias) en ciernes configurada(s) y ampliada(s) transnacionalmente con ejercicios esencialmente translatorios y *performativos*, en los que y con los que las identidades críticas con el patriarcado heterosexista innovan sus identificaciones individuales y colectivas, probando a (re)enunciarse a partir de inspiraciones que los medios traen de localizaciones culturales múltiples. Hablamos, por esta razón, de traducción en el sentido que sugieren Baer y Kaindl (2018): “la traducción se convierte, por tanto, en un espacio en el que se negocian las identidades, en el que lo local entabla una relación crítica con lo global” (p. 5).³

En concreto, como adelantábamos, esta transgresora historia de amor, enmarcada en la comunidad gitana de un barrio de Madrid y rodada con actores en su mayoría no profesionales, ensancha el panorama cinematográfico español general, añadiendo una mirada de

3 Texto original: “[t]ranslation thus becomes a space in which identities are negotiated, where the local critically engages with the global”. Las traducciones de citas en otras lenguas son nuestras.

mujer más que se alimenta de los planteamientos del feminismo.

Por otra parte, la película *localiza* y hace suyas estas propuestas de una manera particular y, a la inversa, en último extremo contribuye a matizarlas, imbricándose en las dinámicas traductoras del feminismo transnacional (Castro *et al.*, 2020). No en vano, Echevarría avanza por caminos diferentes a los transitados para hacer audibles unas experiencias femeninas distintivas y también unos retos infrecuentes y diferenciados. Carmen, Lola y las mujeres de su entorno difieren de los modelos femeninos habitualmente retratados en la actualidad: revelan la particular configuración del patriarcado en la comunidad gitana en España, fortalecida por dinámicas en el ámbito religioso, educativo y social. Como de modo ejemplar lo plasma la figura de la trabajadora social (por ejemplo, en una escena en la que aconseja a Carmen volver a casa, pues “tus padres tienen que estar preocupados”, y evitar “buscar la ruina” [Latido Films, 2018, p. 32]); asimismo, con sus comportamientos, estos personajes femeninos modulan los discursos de empoderamiento y liberación femenina articulados únicamente en clave individualista.

A la vez, *Carmen y Lola* supone un paso adelante en la tradición fílmica (trans)nacional comprometida con la representación de personajes LGTBQIA+, en la que comparativamente escasea la presencia de protagonistas femeninas. A pesar de las diferencias de su enfoque (por ejemplo, en el grado de explicitud sexual) frente a cintas como *La vida de Adèle* (Calero, 2018; B. Martínez, 2018; Tena, 2018), la recurrente comparación con esta y otras películas revela la integración de la de Echevarría en una corriente cinematográfica específica que visibiliza el deseo entre mujeres, un subrepertorio global rastreado⁴ frente al que se evalúan otras producciones posteriores. Así lo prueban las alusiones a *Carmen y Lola* en las críticas cinematográficas sobre el largometraje

Elisa y Marcela, de Isabel Coixet (Tena, 2021). A la par, la configuran como una innovación en el cine de temática LGTBQIA+ producido en España.

Como marcas distintivas de esta tradición nacional se han detectado el silencio impuesto por la dictadura y la censura, una menor visibilidad de la situación de la mujer y cierta recurrencia de representaciones naturalistas no excéntricas y de visiones que presentan al homosexual como “víctima de un papel trágico y dramático”, al menos hasta tiempos recientes, en los que se da un mayor grado de normalización y realismo en los personajes sexodiversos (González de Garay Domínguez y Alfeo Álvarez, 2017; Murillo Casasola, 2020).

Por otro lado, incluso dentro del panorama nacional español, lejos de ser un hecho aislado y coyuntural, este ejemplo de “cine social” se une a otra tendencia que parece cubrir un vacío expresamente identificado. Un reciente estudio sobre la representación de la diversidad constata un crecimiento importante de lo LGTBQIA+, pero también que “[p]ocas narrativas se centran en la integración social de personas racializadas en la sociedad española” (Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales —ODA—, 2020, p. 9). Aún más, dicho estudio destaca el papel positivo de protagonistas de ficciones audiovisuales españolas que no están marcados únicamente por su orientación sexual u otro rasgo identitario que los defina de manera integral: “[n]o son unidimensionales y su trama no gira únicamente en torno a ser gays de religión musulmana”.

Esta manifiesta preocupación por destapar las variopintas formas en las que personas y personajes, en distintos entornos sociales, gestionan diferentes rasgos identitarios, entre ellos la diversidad sexual, teje vínculos adicionales del largometraje de Echevarría con todo un acervo de “cine con mirada interseccional” (Drif y Guilbert, 2020) y con llamadas perceptibles, en el campo de los enfoques de género, los estudios LGTBQIA+, el activismo social o las industrias

4 Véase, por ejemplo, Parecidas.com (s. f.) o Fernández Llopis (2019).

culturales, a descentrar, problematizar y desnaturalizar —especialmente desde la periferia— las identidades, entre ellas las sexodiversas, que se han convertido en axiomas experienciales con fuerza normativa por mor de la repetición.

Como otras muchas producciones, la cinta proyecta el enamoramiento y el despertar del deseo no heterosexual. Las variables que activa (sexo, género, etnia, clase, nivel de alfabetización, estrato social, nacionalidad, tradición cultural, etc.) arrojan como resultado una representación que muestra la manera en que estos rasgos, que son ejes de desigualdad y discriminación, se combinan y retroalimentan. Traduce, en este sentido, la compleja experiencia de la “superdiversidad” (Vertovec, 2007). Con todo, huelga decir que, por rica y exhaustiva que aspire a ser, una traducción nunca es exacta, especular, neutral ni objetiva: siempre es metonímica, condicionada y sesgada por determinado(s) punto(s) de vista.

Con otras reescrituras que postraducen la cinta, a continuación buceamos en los desafíos a los que se enfrenta esa traducción particular de identidades interseccionales que es *Carmen y Lola* y, en general, la traducción de la alteridad.

3. Traducir la alteridad: procedimientos y estrategias, retos y riesgos, efectos y paradojas

En sus declaraciones, Arantxa Echevarría ha recalado ser consciente de su inmensa responsabilidad al acometer una producción que ha sido calificada de “icónica” por múltiples razones (Sigüenza, en Instituto Cervantes, 2022, minuto 3), entre ellas la de acercarse al tema tabú, más si cabe en la comunidad gitana, del amor entre mujeres:

[...] rodando, ensayando, escribiendo el guion, siempre tenía un miedo de rozar el cliché, llegar a hacer un estereotipo de la película. ¿Por qué? Pues porque es muy fácil, porque no conocemos su cultura y entonces llevarlo [un estereotipo] a su máximo color pues puede quedar en una ridiculez (en Bonmatí, 2018).

Echevarría también ha explicado cómo trató de evitar la representación desvirtuada o tópica, y las dificultades y ventajas experimentadas en el camino: numerosas fuentes recogen sus alusiones a un dilatado y laborioso proceso de documentación e investigación, durante el cual contactó con gitanas lesbianas que sacaban partido del anonimato de las redes; de cómo fue dando forma con ellas a una historia para cuyo rodaje contó, forzada por la escasez de actores y actrices gitanas, con intérpretes no profesionales seleccionados en *castings* que le permitieron familiarizarse con sus costumbres; y de cómo durante las grabaciones (por ejemplo, de escenas como la del “pedío”), la directora afirma haberse inhibido de intervenir y haber animado al reparto a comportarse con naturalidad (Buffeteau, 2021; Díaz, 2018; Instituto Cervantes, 2022). Con estrategias cuya descripción recuerda a los métodos de “traducción colaborativa” (Trzeciak Huss, 2018), Echevarría reivindica haber tejido una historia “‘de verdad’”. Porque además la película han contribuido a hacerla ellos, con sus interpretaciones, con sus sugerencias en el guión [sic]...” (Díaz, 2018). Explicaba: “Trabajábamos el texto y ellos acababan diciéndome ‘esto yo no lo diría jamás, esto es de payos’ o ‘esta reacción yo no la tendría’. Y les preguntaba: ¿Qué haríais? Así que el guion se transformó en su guion” (Robles, 2019).

Entre los criterios empleados para calificar la aproximación de la película al colectivo retratado, destaca el valor del “respeto”:

Carmen y Lola es una película que, pese a contar una historia ambientada en una etnia concreta, no cae en el tópico y es muy respetuosa.

[...] Para mí era muy importante ser respetuosa con una cultura a la que admiro y a la que quiero, después de lo que me ha dado y lo que hemos vivido juntos (Echevarría, en Robles, 2019).

La directora también invoca esta noción cuando explica cómo actuó para plasmar el deseo entre mujeres con una comunidad en la que

este a menudo genera rechazo, vinculándolo al reconocimiento de las dinámicas de poder que regulan las relaciones en el colectivo:

Siempre pedí que hablaran con la familia, siempre pedí el respeto de todos, conté desde el minuto uno de qué iba la peli, hablé con los padres, hablé con su marido [de una de las protagonistas] [...] yo no quería que nadie se llevara al engaño (Echevarría, en *esRadio*, 2018, minuto 13).

Con todo, una aproximación que se reivindica respetuosa y realista no convierte a *Carmen y Lola* en la traducción fiel y exacta del mundo gitano. A raíz del estreno de la película en Cannes, los medios se hicieron eco de las opiniones de la Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad (AGFD, s. f.). Únicamente a partir del tráiler y de las entrevistas concedidas por Echevarría, la AGFD criticaba a la película por alimentar tópicos, dando lugar a una polémica que terminaría postergando la *première* del largometraje en España (Engel, 2018; Piña, 2018a). En esta misma línea, Sáez (2018), extrapolando el concepto de *homonacionalismo* de la teórica *queer* y profesora Jasbir Puar, entiende que *Carmen y Lola* alienta un “payonacionalismo” que refuerza la discriminación y el rechazo a la comunidad gitana; según argumenta, facilita la conclusión de que “hemos visto, gracias a la película, que son muy homófobos/lesbófobos” (Sáez, 2018). Estas objeciones muestran los retos y riesgos a los que se enfrenta la traducción de la alteridad y, en general, toda iniciativa que toma la palabra para dar voz a colectivos minorizados.

Este es un desafío sobre cuyos peligros no ha faltado la reflexión, en especial en los últimos tiempos: Derrida (1997), por ejemplo, recapacita sobre la violencia que se ejerce al decidirse a hablar; Deleuze o Foucault alertaron sobre la “indignidad de hablar por otros” (véase Deleuze, s. f., p. 74); Spivak (2002) se pregunta si los sujetos (femeninos) de la subalternidad pueden hablar a través de la intelectualidad poscolonial que clama transmitir su voz. Estas preocupaciones y estos autores

en concreto han sido fundamentales para un caudal de investigación traductológica reciente que ha meditado sobre la (im)posibilidad, las potencialidades y las limitaciones de traducir la otredad (Carbonell, 1997; Hermans, 2006); también han resultado inspiradores en debates en otras disciplinas sobre la legitimidad de arrogarse la capacidad de hablar en nombre de otros (véase, por ejemplo, Conejo Abril [2020], en su acercamiento crítico a la obra de Paul B. Preciado).

Es, por otra parte, un reto que ha cobrado una inusitada actualidad en el entorno socioprofesional de la traducción y en la sociedad en general: el debate generado a raíz de la renuncia de una reputada traductora a encargarse de la versión al holandés del poema leído por Amanda Gorman en la toma de posesión de Joe Biden como presidente de Estados Unidos, tras cuestionarse su idoneidad para dar voz a la activista afroamericana, es solo una de las controversias recientes sobre quién puede representar legítimamente la singularidad de determinada identidad (Testa, 2021; *Vasos Comunicantes*, 2021a, 2021b). Así, la tormenta mediática sobre la elección del actor español Javier Bardem para encarnar un personaje cubano (Tremending, 2022); la división de opiniones acerca de la elección de una protagonista negra para la nueva versión de Disney de *La sirenita* (Sotta, 2022); las preguntas sobre si la diversidad funcional habría de ser representada por intérpretes con discapacidad (ODA, 2020, p. 18), o la polémica durante la cual Paco León cambió su opinión sobre si un actor cisgénero debería encarnar a una persona transexual femenina (Europa Press —EP—, 2018a), son variaciones en las que reverbera un tema de fondo: la capacidad para tomar la palabra en representación de un colectivo y articular legítimamente su punto de vista y reivindicaciones.

Carmen y Lola tampoco queda al margen de estas polémicas. Además de cuestionarse que representa a la comunidad gitana desde una mirada externa (“Siempre aparecemos como subordinadas de payas salvadoras, como locas

criminalizadas que discrepan, que son unas salvajes. Solo estamos de moda cuando son otras las que hablan por nosotras”, criticaba la presidenta de AGFD, en Prats, 2019), se ha criticado por alardear de la ascendencia gitana de sus protagonistas, si bien una de ellas es merchera.

La representatividad e idoneidad del enfoque y de los ingredientes seleccionados para articular los personajes y la trama también han despertado opiniones encontradas (Agüero Fernández, 2018). En *Translation and Conflict*, Baker (2006) identifica como características de las narrativas la apropiación selectiva de ciertos elementos aislados dentro de la potencial constelación de asociaciones y su conformación acumulativa por medio de su repetición conjunta en tramas que consiguen establecer relaciones de causa-efecto. *Carmen y Lola* conjuga muchos de los elementos recurrentes en las narrativas sobre el pueblo gitano: el pedimiento o “pedío”, con cuya escena comienza la cinta, y los matrimonios a edades tempranas; la venta ambulante; el culto; el flamenco; el analfabetismo y el absentismo escolar; la subordinación de la mujer a los varones y la violencia doméstica; la defensa de la comunidad y la resistencia a la mezcla y la integración.

En la siguiente escena (minuto 9 de la película), reproducida exactamente a partir de la lista de diálogos publicada, el padre de Lola rompe una comunicación en la que el instituto notifica la ausencia de su hija, pensando que se trata de una autorización para una excursión:

PACO: si no vas al colegio, te vienes conmigo y tu madre a vender que falta nos haces.

LOLA: Siempre estás igual.

FLOR: Pero qué quieres que la niña sea una analfabeta como tú y como yo.

PACO: La niña ya sabe leer, sabe escribir, sabe de cuentas... que no necesita más Flor.

FLOR: Siempre estamos igual. Tu sólo quieres que la niña vaya a vender Paco. Déjala que estudie, que tenga una vida mejor, que para pasar frío y vender ya tendrá tiempo.

PACO: No te das cuenta de que tu hija no “moecea” (*salir a conocer chicos*) ¿No te das cuenta? Mucho rollo de institutos, mucho rollo de libros, pero aquí planes de “pedío” y de boda ninguno. Tiene que bajar más al culto. Hay doscientos niños mocitos, gitanos, criados del barrio de toda la vida. Además, tú y yo a su edad ya estábamos “pedidos”

FLOR: Así me ha ido a mi, con el primer gitano que se me cruzó.

[...]

PACO: Además que no me da la gana, Flor. Que la niña ya tiene una edad y no puede ir sola. Que van a decir en el barrio. Que van a decir los gitanos. Y que una cosa lleva a la otra y que el roce hace el cariño. ¿Sabes lo que hay en los institutos? Drogas, porros, alcohol. ¡Violadores! Prefiero que se me vaya con un gitano canalla y que le de mala vida a que se me vaya con un buen payo.

FLOR: Pero con quien crees que se te va a ir la niña. [...]

PACO: Bueno, que se acabó y punto. Mañana todos a vender al mercado. Y tu Lola no vas a ningún lado ¿Te ha quedado claro?

LOLA: Siempre estás con lo mismo, nada más quieres que me case.

FLOR: Siempre estamos igual Paco, nunca le dejas ir a ningún sitio, hijo.

PACO: Flor por mi raza que te estallo, vuélvete muda. ¡Vuélvete muda! [sic] (Latido Films, 2018, pp. 5-6).

Cabe dudar de si esta condensación de narrativas habituales sobre la comunidad gitana es una cesión a representaciones estereotípicas o una recreación o retrato de la realidad con visos de autenticidad. Ciertamente, el largometraje también muestra, por ejemplo, a través de las alocuciones de Flor en esta escena, la voluntad de las mujeres de avanzar; saca a la luz la xenofobia y los microrracismos a los que se enfrenta el pueblo gitano, y presenta a unas adolescentes que navegan a contracorriente de las expectativas y los convencionalismos: a Lola, sus visitas al locutorio para chatear y sus grafitis; a Carmen, sus sueños y las notas que dirige a Lola; los cigarros compartidos a escondidas; las conversaciones en las que

intercambian aspiraciones y confidencias; las escapadas o los encuentros revestidos de normalidad donde dejan fluir el deseo recíproco, o el viaje que, a iniciativa de Carmen, una vez su entorno descubre una atracción que sataniza como una “conducta innatural” y “aberrante” [Latido Films, 2018, p. 35], emprenden las chicas desde la casa de Paqui al mar, un símbolo con el que se cierra la cinta y que se interpreta como metáfora de la libertad (“se van a la playa a ser libres. Como en el sueño de Lola”, comoacaba.com, 2022).

Toda propuesta (trans)cultural y, en general, todo ejercicio de visibilización son siempre polisémicos y ambivalentes, y se prestan a lecturas paradójicas. En relación con la metáfora final del mar, cabe señalar que este puede, en efecto, predisponer a leer la cinta con esperanza, como a ello invita la directora (Belinchón, 2018) en un artículo titulado “Orgullo de ser joven gitana y lesbiana”. A la inversa, igualmente puede ser interpretado como una momentánea antesala al previsible y desolador sentimiento de desgarrro que sentirán las protagonistas por el rechazo de su comunidad, como también lo perciben otras críticas: “*Carmen y Lola* no rehúye la desoladora realidad de sentir el rechazo de los más cercanos y de una comunidad de la que sientes orgullo de pertenecer” (Wilson, 2019).⁵

Asimismo, es paradójica la asociación del “orgullo” con el segundo adjetivo del titular del artículo de *El País*, “lesbiana”, a pesar de que su combinación esté ya institucionalizada en el repetido sintagma “orgullo LGTBQA+”. Leer en clave de “orgullo” de la diversidad sexual la historia de una atracción experimentada a hurtadillas que, una vez desenmascarada, reconvierte a las amantes furtivas en jóvenes fugitivas de una comunidad que proscribía su deseo (según la lectura de Medina Vizuete, 2019, p. 51), puede también analizarse como un acto translativo

que (re)encuadra la propuesta en las narrativas globalmente dominantes, donde suenan con fuerza los moldes discursivos del activismo en pro de normalización de la diversidad sexual fundamentalmente occidentales.

La caracterización de Lola como “una adolescente gitana que sabe que es diferente”, que es “consciente, además, de su sexualidad”, y como alguien “que sabe bien lo que quiere y *lucha* por conseguirlo[, a]unque eso implique *cuestionar* todas las normas de su comunidad y *enfrentarse* a los principios de sus amigos y su familia” (Alonso Cascallana, 2019; cursiva añadida), o la interpretación del filme como una historia protagonizada por chicas con “un carácter fuerte y determinado que les permite empoderarse”, como una trama en la que “una lucha contra lo que le ha impuesto la vida, la otra lucha para afirmar su verdadera naturaleza” (Junca, 2018), y del final como “una lucha por la liberación” (López Pérez, 2018), muestran el poder imantador de palabras recurrentemente invocadas en discursos de amplia resonancia que unen la homosexualidad con una militancia activa y combatiente (“lucha”, “enfrentamiento”, “empoderamiento”, “cuestionar”). Estos vocablos silencian otras emociones que la cinta también refleja, como la inocencia de los sentimientos, las dudas de Carmen en su relación con Lola o el regocijo de la pareja al verse a escondidas de otros.

Con autores como Leap (2018), quien, tras analizar vivencias sexodiversas de diferentes partes del globo, defiende la posibilidad y la legitimidad de vivir la diversidad sexual más allá del molde del activismo (por ejemplo, con “subjetividades tácitas” frecuentes en el ámbito hispano), o como Baer (2018, p. 52), quien problematiza la universalidad del paradigma reivindicativo típicamente occidental que exige como prerrequisito una autodefinición restrictiva y limitadora, la película puede tomarse como una propuesta a favor de la tolerancia hacia las diversas declinaciones del deseo, pero sin necesidad de que ello implique suscribir el vocabulario institucionalizado o las

5 Texto original: “*Carmen and Lola* does not shy away from the devastating reality of being rejected by the people closest to you, and a community you take pride in”.

exigencias del reconocimiento abierto y la reivindicación pública.

En el plano de la terminología, resulta además interesante que en el ámbito hispanohablante el largometraje de Echevarría se haya ligado de manera cuasiautomática a expresiones como “amor lésbico” u “homosexual”, a pesar de que los lemas etimológicamente relacionados con “lesbianismo” u “homosexualidad” en la lista de diálogos del largometraje se restrinjan a la aparición de “Lesbianas Madrid” en la pantalla del ordenador del locutorio al que acude Lola. Al poner nombre a lo que en la cinta solicita permanecer indefinido (Latido Films, 2018, p. 23), estas traducciones acotan y restringen los significados. Ciertamente, las etiquetas ayudan a poner el foco sobre fenómenos ocultos u ocultados, y a normalizarlos: la proyección de *Carmen y Lola* por RTVE con motivo del Día de la Visibilidad Lésbica evidencia claramente ese objetivo; por otro lado, corren el riesgo de encasillar y poner barreras a las infinitas conjugaciones de lo afectivo-sexual.

La investigación en los estudios *queer* constata las variaciones, en diferentes contextos, de términos como *gay* o incluso *queer* (Badenes, 2017, p. 109; Bassi, 2014; Leap, 2018, p. 10), y aboga por ir más allá de las identificaciones con las características de comunidades con denominadores comunes muy claros y generalmente vinculados a valores occidentales. Así, reivindica una gama mucho más amplia de autoidentificaciones sexuales marginales desde una perspectiva cultural (Santaemilia, 2018, p. 18) y el reconocimiento de los fenómenos de apropiación o hibridación que se dan en la localización de etiquetas y prácticas aparentemente globalizadas (Villanueva Jordán, 2017).

En nuestro caso, resulta interesante que Medina Vizuete (2019) perciba que el lesbianismo de Lola no pasa por la “salida del armario”, un rito que, al igual que Bassi (2014, p. 307), cuestiona que sea esencial. Apoyándose en Monique Wittig, su trabajo identifica a Lola como “lesbiana” en la medida en que reniega de su condición femenina

(Medina Vizuete, 2019, p. 61). Constata, además, que el reconocimiento abierto de la sexualidad, que las narrativas dominantes construyen como una elección liberadora, puede ser, como en la cinta de Echevarría, una situación forzada, una acusación realizada por terceros que convierte una vivencia relativamente normalizada en una de sufrimiento y exclusión (p. 67). Por otro lado, adoptando una perspectiva historizante y transnacionalizadora (véase Savci, 2018, p. 80), es posible preguntarse si la cinta de Echevarría retrata únicamente un romance “lésbico” o “entre lesbianas”, o puede releerse con otros términos más amplios.

Con autores ya clásicos como Sedgwick, en esa línea proponen avanzar Tyulenev (2018, p. 113), Baldo (2018), Baer y Kaindl (2018, p. 3) y Baer (2018, p. 45). Al problematizar con una mirada transcultural los binarismos dominantes (hombre/mujer, homosexual/heterosexual) que, en su opinión, permean no solo los discursos heteronormativos, sino también las reivindicaciones de ciertos colectivos sexodiversos, especialmente en Occidente, estos abogan por una traducción *queer*, una que más que fijar las categorías, las erosione, las interroge y perturbe, dilatando sus posibilidades de significación. La traducción, en este sentido, se descubre “no como simple acto de préstamo o apropiación de una lengua dominante por una dominada, sino como un acto complejo de negociación cultural, resistencia y construcción del mundo” (Baer, 2018, p. 54).⁶

Nuestras reflexiones pretenden contribuir a este objetivo. Aspiran a sumarse a una conversación sobre su significado que, más que fijarlo, solo podrá ampliar su significación (trans) cultural, social y política; continuar un diálogo lleno de paradojas que trasciende fronteras geográficas y lingüísticas, y que, no solo en sus

6 Texto original: “not as a simple act of borrowing or appropriation from a dominating language by a dominated one but rather as a complex act of cultural negotiation, resistance, and world-making”.

consensos, sino también en sus disensos, quizá pueda aportar claves a las (pos)identidades interseccionales que hoy buscan entenderse.

4. La (pos)identidad como operación dialógica transcultural: traducir(se) a partir de traducciones

Según hemos visto, el espacio público está poblado hoy de debates en torno a la capacidad o la legitimidad para representar con autenticidad determinada(s) identidad(es). Estas polémicas parecerían partir de la presuposición, o avivarla, de que es posible determinar con certidumbre su naturaleza. Sin embargo, la sociología y otras disciplinas han ido avanzando hacia concepciones de la identidad no esencialistas ni monolíticas o estáticas.

Como explica Bielsa (2018), en las últimas décadas la identidad ha ido teorizándose como un constructo huidizo y dinámico, configurado por prácticas discursivas, o reivindicado como posicionamiento estratégico y posicional, o como categoría que permite a los individuos reconocerse en una colectividad y con la que enarbolar una lucha por el reconocimiento social. A partir de ahí, esta autora da un paso más: en los tiempos de la globalización, “una era de poligamia en cuanto a las localizaciones y de pertenencias múltiples”,⁷ la transnacionalización creciente, posibilitada, entre otros factores, por los medios de comunicación de masas, da lugar a identidades híbridas y ambivalentes (“hybrid” y “both/and identities”), caracterizadas no tanto por rasgos y particularidades duraderas, sino por contradicciones y conflictos internos; en el espacio vivencial de los individuos y las sociedades cohabitan y coexisten formas de vida enfrentadas y certezas contradictorias (Bielsa, 2018, p. 55).

Carmen y Lola y sus postraducciones revelan, de nuevo, lo esclarecedores que resultan estos planteamientos. Aunque con estrategias

de cine documental, desde la ficción, la cinta retrata a la comunidad gitana. Lejos de una identidad pétrea, muestra su pluralidad, su riqueza y también su conflictiva heterogeneidad: a personajes que honran las tradiciones heredadas (el flamenco, el respeto a los mayores, el pedido) y, con ello, impulsan su continuidad o alimentan comportamientos anacrónicos; a personajes que, al menos momentáneamente, apuestan por avanzar (como Flor, cuando argumenta que “los niños tienen que tener un futuro” [Latido Films, 2018, p. 5]) y a otros, como Paco, que combaten esa evolución; a personajes que sueñan y materializan sus sueños, como Lola y sus grafitis, que tienen aspiraciones (“estoy estudiando para ser profesora” [p. 8]), aun cuando en ocasiones flaqueen (“ESCRITO EN EL PAPEL: FALTA POR AUSENCIA” [p. 7]) y que dan voz a las contradicciones (“Así [sic] que en casa no te dejan fumar pero te dejan pedirte” [p. 7]); a personajes que se sienten del grupo y a la vez perciben y apoyan las diferencias, como Paqui cuando dice a Lola que “puedes contar conmigo” y seguidamente argumenta: “ya sabes que los gitanos, los nuestros, no entienden a los que son como tu” [sic] (p. 19); a personajes con rasgos propios (género, edad, mentalidad, ideología, orientación sexual, etc.) combinados de manera única. Echevarría nos muestra, quizá poniendo en marcha “prácticas de oposición y resistencia” (Beaney, 2020), la pluralidad intrínseca que convive dentro de una sola etiqueta.

Al mostrar esta(s) realidad(es) compleja(s), la cineasta emprende un ejercicio de traducción cultural. Para ello ha contado con la ayuda de “traductores nativos” que le ayudan a escribir una historia, la de Echevarría, una que expresamente define como ajena(s) y que a la vez se tomará por la de esa comunidad a la que representa. Esta traducción no es neutral, no solo porque toda traducción es selectiva y atiende a determinado punto de vista, sino también porque cuando define su producción como “cine social”, Echevarría decididamente se declara activista.

⁷ Texto original: “an age of place polygamy and multiple belonging”.

Gould y Tahmasebian (2020) proponen una taxonomía de los distintos modelos de activismo que pueden adoptar los traductores: “el que es portador de testimonios, el que da voz, el que media hacia un idioma vernáculo y el de revolucionario” (p. 2).⁸ Cabe argüir que todos ellos pueden coincidir y superponerse, aun de maneras contradictorias. En este caso, al transmitir de forma ficcionalizada testimonios (como las anécdotas de hechos reales que Echevarría afirma haber integrado en la trama) o crónicas testimoniales (como la representación visual de las gitanas fotografiadas de espaldas durante su boda), Echevarría presenta una historia que media entre mundos y da voz a una colectividad, ya sea en la película o a partir de ella, en tanto la comunidad gitana tiene la oportunidad de ejercer su réplica. La(s) identidad(es) no se agota(n) en la(s) descrita(s) en la cinta, sino que, con sus bondades y sus defectos, el largometraje presta una ocasión para que propios y extraños sigan moldeando *performativamente* con otros discursos esta(s) supuesta(s) identidad(es) idiosincrásica(s).

Frente a los posicionamientos que en los debates sobre la identidad reivindican el monopolio de los miembros de la comunidad, cabe defender, como hace Maite Fernández en el debate sobre quién puede traducir a quién, el valor de la empatía: “¿qué pasa con la capacidad de ponernos en la piel de otra persona? ¿Y la compasión? Si no fuéramos capaces de eso, no podríamos traducir nada” (Fernández, en *Vasos Comunicantes*, 2021a). La empatía, un valor también clave para Koskinen (2015) en la didáctica de la traducción en la era de la superdiversidad, tiende puentes que a veces están dinamitados dentro de las lindes de lo Mismo por factores como la diferencia de edad, la mentalidad o la posición en relaciones jerárquicas. El carácter interseccional de las identidades está, en efecto, en la base de disputas, diferencias y disensos intracomunitarios, como típicamente se manifiesta en los conflictos

intergeneracionales. Por otro lado, permite conexiones entre identidades que no están enfrentadas en insalvables oposiciones binarias.

Algunas (pos)traducciones de la película de Echevarría, de hecho, ponen de relieve identificaciones que superan los particularismos identitarios. La propia directora ha señalado los paralelismos entre las mujeres retratadas en el largometraje y su propia madre:

La madre de Lola en la película puede ser mi madre. Una mujer que no acabó los estudios y que sabe mucho de números, por manejar la economía familiar, pero poco de ortografía. Esa mujer soñaba con que yo tuviera estudios y no dependiera de un marido o de un hombre. La madre de Lola quiere lo mismo para sus hijos (Echevarría, 2018).

Las identificaciones traspasan también barreras lingüísticas y culturales:

Una cosa que me gusta de la película y que buscaba conseguir ha sido la universalización. La pusimos en Munich y una chica con una pinta muy alternativa se echó a llorar y me dijo: “es que esa madre es mi madre” (en Bravo, 2018).

Aparte de la capacidad de emocionar, con su tratamiento de ciertos temas, la película interpela a un público amplio: “Echevarría parece más interesada en hablarnos de los peligros de los fanatismos religiosos que de contarnos la realidad de cualquier adolescente gitana. Y de esos fantasmas los payos somos igual de prisioneros, sin importar cuestiones de clase” (F. López, 2018).

Se recalca asimismo la capacidad de la cinta de unir, a través de sus personajes o en su denuncia, a identidades que no comparten rasgos étnicos, lengua o cultura, pero sí la experiencia de la discriminación:

Quienes lanzan acusaciones contra la película por incurrir en el racismo y en visiones estereotipadas deberían oír lo que cuentan jóvenes lesbianas que no son gitanas, quienes también han oído a sus madres llorar y pedirles que les

8 Texto original: “that of witness-bearer, of voice-giver, as vernacular mediator, and as revolutionary”.

prometan que no es verdad (dratodaiglesia y KSF-2, en IMDB, s. f. 2).⁹

Nos interesa resaltar que la película no solo logra trazar conexiones entre identidades cristalizadas (gitanos/payos; LGTBQIA+/heterosexual), sino también desestabilizarlas, hacerlas avanzar, inspirar procesos de evolución identitaria que igualmente transgreden lo normalizado como natural, los binarismos y hasta las marcas identitarias supuestamente esenciales e irrenunciables. Las entrevistas en las que participan las protagonistas del filme, por ejemplo, descubren evoluciones personales: vivencias nuevas posibilitadas por la fama y una entrada en esferas y espacios desconocidos,¹⁰ una autoafirmación más allá de los límites de lo consentido y un cambio en los puntos de vista,¹¹ así como un aprendizaje o crecimiento, sin ir más lejos en su tolerancia hacia la diversidad sexual.¹² Asimismo, otras postraduccionen ponen de manifiesto cambios sociales. Dentro de la comunidad gitana, la película parece haber permitido nuevas identificaciones de gitanos y

gitanas con narrativas no acostumbradas: la normalización de comportamientos que hasta entonces consideraban proscritos o tabú,¹³ nuevas sensaciones de orgullo, incluso en razón de conductas transgresoras,¹⁴ y el ensanchamiento del horizonte de posibilidades y expectativas de vida.¹⁵

No obstante, y de manera fundamental, estas postraduccionen demuestran, además, que esta evolución o transfiguración identitaria es capaz de traspasar los límites y las limitaciones de las identidades supuestamente “esenciales” o “dadas”.¹⁶ Aún más, ponen de manifiesto la capacidad de la cinta de enriquecer las autoidentificaciones, por ejemplo, la identidad sexual declarada, con experiencias en las que lo visto, percibido e interpretado (incluso en carne propia) como una otredad pasa a no ser

9 Texto original: “Those who accuse the film of racism and stereotypical visions should listen to the stories of non-gypsy young lesbians who have also heard their mothers cry and beg them to say it’s not true”.

10 En *esRadio* (2018, minuto 9), Zaira Romero relata que, “como nunca teníamos nada que hacer, era invierno”, acudió al *casting* con una prima, donde entró con la condición de hacerlo acompañada. Frente a esta narración, habla del hotel en Santander en el que estuvieron “la primera vez que estábamos fuera, sin nuestras familias” (*Fotogramas*, 2019, minuto 10).

11 Mientras que, en la mesa redonda con los protagonistas de la película, organizada por la Facultad de Educación y Trabajo Social (FEYTS) de la Universidad de Valladolid (2019, minuto 66), Rosy Rodríguez confiesa que, a pesar de que fuma, lo oculta a algunos varones de su familia, en la entrevista concedida a *Fotogramas* (2019) las protagonistas admiten sin complejos que fuman.

12 Rosy Rodríguez afirma que “[i]bamos por la calle y veíamos a un homosexual y lo mirábamos mal. Ahora tenemos amigos gays, amigas lesbianas...” (Guerra Sevilla, 2019).

13 Zaira Romero habla del cambio de actitud de una familiar desde el rechazo por el tema de la película hasta el orgullo por los logros conseguidos por la protagonista (*Fotogramas*, 2019, minuto 19). Borja Moreno valora la evolución que ha fomentado el filme dentro y fuera de la comunidad gitana hacia las sexualidades no normativas (EP, 2018b).

14 Rosy Rodríguez afirma que nunca había imaginado que haría una película, “y menos como protagonista” (*Fotogramas*, 2019, minuto 2); cuenta cómo su entorno se enorgulleció públicamente de su éxito en el *casting* (“mi hija, actriz; mi hermana actriz”) (minuto 16); en FEYTS (2019, minuto 68), una asistente recalca que “ver a una mujer gitana ahí sentada [en la mesa de una institución académica] es un orgullo impresionante para la comunidad”.

15 M. Medina (2019) se refiere a la nueva vida de todo un “reparto de actores no profesionales, que han pasado de la rutina de estudiante, ama de casa o vigilante de seguridad a trabajar en el cine e ir de gala en gala, de festival en festival”.

16 Echevarría comenta con satisfacción que, en otras producciones, Borja Moreno “ha hecho de payo [...] ya no sólo es que pueda ser actor, es que no está encasillado” (en M. Medina, 2019). A Carolina Yuste, la única actriz profesional de la cinta, le resulta curioso que a partir de la película la gente pensara que era gitana (Estrada, 2021).

tal. Las experiencias en la vida real de las protagonistas de esta ficción y sus parejas ejemplifican la potencialidad de lo *queer* que encarnan para descubrir “otro horizonte discursivo, otra forma de pensar sobre lo sexual”, tal y como sugería Teresa de Lauretis en una cita que retoman Baer y Kaindl (2018, p. 1) para apuntar a un cambio desde “la reificación de identidades esencialistas para centrarse en el deseo y la performatividad”,¹⁷ explorando los espacios intersticiales de los binarismos. En estos ejemplos, la sexualidad se descubre, tal y como la define Tran (2020), como traducción, como una práctica que, espoleada por otros discursos en los que (no) se reconoce y de los que se apropia de forma selectiva, negocia contingentemente la diferencia cultural (p. 374). La de lo sexual es solo una de las dimensiones que las (pos)identidades (re)descubren hoy de esta manera.

5. Conclusión

Como hemos visto con múltiples ejemplos en estas páginas, las identidades de hoy no son solo múltiples, poliédricas. Son, así mismo, (pos)identidades evolutivas, en permanente metamorfosis, en un universo poblado por traducciones, como la película estudiada, y (pos) traducciones, que desatan y entablan diálogos transculturales a escala planetaria.

17 Texto original: “the reification of essentialist identities to focus on desire and performance”. Rosy Rodríguez y Zaira Romero narran con ironía cómo, al visionar ciertas escenas, ellas apreciaban que “los besos eran falsos” (*Fotogramas*, 2019, minuto 4). Rosy Rodríguez da voz a sus temores iniciales por la reacción de su marido ante el hecho de que “él va a ver que yo me voy a casar con otro hombre, que voy a hacer una boda con otro hombre y que luego me tengo que besar con una mujer” (*Fotogramas*, 2019, minuto 17); posteriormente comenta que la evolución en el comportamiento de él en parte se vio fomentada por la confianza con Romero, quien explicaba: “me acuerdo yo la broma que teníamos, que decíamos: ‘cuando tú la traes aquí, es mi mujer; cuando te la llevas, es la tuya’, y de hecho la seguimos teniendo” (minuto 21).

El análisis de *Carmen y Lola* en clave de traducción y de algunas de sus (pos)traducciones nos ha posibilitado ver cómo conversan, no siempre de manera tersa, múltiples voces sobre una propuesta cultural que representa y construye identidades, y que está cargada, como cualquier enunciado, de conflictiva ambivalencia.

Con todo, lejos de aclarar en qué medida la representación se corresponde con una supuesta verdad o quién tiene legitimidad para determinar las características genuinas de dichas identidades, el análisis muestra la imposibilidad de apresarlas. A su vez, permite defender que es precisamente en estas operaciones transculturales dialógicas en las que se (re)crean de manera incesante las subjetividades llenas de matices de nuestros días, conformadas de una manera determinada, pero no determinante, por múltiples rasgos entrecruzados como la sexualidad: en procesos transnacionales y multidireccionales no exentos de contradicciones, en las que lo propio se configura a partir del (re) o (des)conocimiento de la alteridad.

Tanto en esta traducción como en sus pos-traducciones, en efecto, hemos descubierto múltiples (pos)identidades (entre ellas, las desencadenadas por experiencias en el plano de la sexualidad), pero únicamente como viñetas de un continuo fluir y tránsito, como instantáneas tomadas en procesos inconclusos de evolución personal y colectiva.

Cabe argumentar que es gracias a (pos)traducciones como las observadas, donde se articulan momentáneamente —como episodios concretos de “ficciones identitarias” en rodaje permanente— las posidentidades múltiples de los sujetos de nuestros días, que se transfiguran hoy sin cesar en un diálogo multilateral y transcultural productivo, pero siempre inacabado, multiforme e inevitablemente tensional.

Esa reivindicación del carácter traslativo de las (pos)identidades está en línea con la apuesta de Bielsa (2018) por la “política de la traducción”

como alternativa plausible a las “políticas de la identidad” en las sociedades cosmopolitas:

[...] la clave para convivir en las sociedades heterogéneas y a escala planetaria no radica en el reconocimiento de la identidad y de la diferencia cultural, sino en las prácticas de traducción cultural, en las que la apertura hacia los otros lleva hasta una problematización de lo propio y hasta el cambio, hasta la percepción de los límites propios y no hasta el refuerzo de una presunta identidad originaria que emana de presuposiciones caducas de lo que son las culturas y los individuos (p. 57).¹⁸

Entender las (pos)identidades interseccionales como constructos en clave de traducción — pero una que es consciente de la necesidad de renegociar constantemente el carácter volátil y huidizo de toda diferencia— descubre nuevas vías y posibilidades de comprensión y convivencia en la era de la superdiversidad.

Referencias

- Agüero Fernández, S. (2018). El concepto epistémico de paya retestiná: o de cómo “Carmen y Lola” pisotea a las mujeres gitanas e invisibiliza nuestras luchas. *Afrofeminas*. <https://afrofeminas.com/2018/05/09/el-concepto-epistemico-de-paya-retestina-o-de-como-carmen-y-lola-pisotea-a-las-mujeres-gitanas-e-invisibiliza-nuestras-luchas/>
- Alonso Cascallana, T. (2019). Amor, fuerza y mucho realismo en ‘Carmen y Lola’. *Pop TV*. <https://poptv.orange.es/estrenos-orange-tv/carmen-y-lola/>
- Asociación Gitanas Feministas por la Diversidad (AGFD). (s. f.). Comunicados. <https://www.gitanasfeministas.org/archivo-comunicados/>
- Badenes, G. (2017). How queer is queer? Burroughs’ Novella through rose-tinted glasses. *CLINA*, 3(1), 97-115. <https://doi.org/10.14201/clina20173197115>
- Baer, B. J. (2018). Beyond either/or. Confronting the fact of translation in global sexuality studies. En B. J. Baer y K. Kaindl (Eds.), *Queering translation, translating the queer. Theory, practice, activism* (pp. 37-57). Routledge.
- Baer, B. J. (2020). *Queer theory and translation studies: Language, politics, desire*. Routledge.
- Baer, B. J. y Kaindl, K. (2018). Introduction: Queer(ing) translation. En B. J. Baer y K. Kaindl (Eds.), *Queering translation, translating the queer. Theory, practice, activism* (pp. 1-10). Routledge.
- Baker, M. (2006). *Translation and conflict. A Narrative account*. Routledge.
- Baldo, M. (2018). Queer translation as performative and affective un-doing: Translating Butler’s *Undoing gender* into Italian. En B. J. Baer y K. Kaindl (Eds.), *Queering Translation, translating the queer. Theory, practice, activism* (pp. 188-205). Routledge.
- Bassi, S. (2014). Tick as appropriate: (A) gay, (b) queer, or (c) none of the above: Translation and sexual politics in Lawrence Venuti’s *A hundred strokes of the brush before bed*. *Comparative Literature Studies*, 51(2), 298-320. <https://doi.org/10.5325/complitstudies.51.2.0298>
- Beaney, R. (2020). Considering oppositional practices in Arantxa Echevarría’s “Carmen y Lola” (2018). [Blog] Instituto of Languages, Cultures, and Societies, University of London. <https://ilcs.sas.ac.uk/blog/considering-oppositional-practices-arantxa-echevarrias-carmen-y-lola-2018>
- Belinchón, G. (2018, mayo 16). Orgullo de ser joven gitana y lesbiana. *El País*. https://elpais.com/cultura/2018/05/15/actualidad/1526389854_900096.html
- Bielsa, E. (2005). Globalisation and translation: A theoretical approach. *Language and Intercultural Communication*, 5(2), 131-144. <https://doi.org/10.1080/14708470508668889>

18 Texto original: “[...] the key for living together in heterogeneous societies and on a planetary scale does not lie in the recognition of identity and of cultural difference, but in the practices of cultural translation, where openness to others leads to self-problematisation and change, to the perception of one’s own limits and not to the reinforcement of an assumed originary identity that emanates from old presuppositions about what cultures and individuals are”.

- Bielsa, E. (2018). *Identity*. En O. Carbonell y S. A. Harding (Eds.), *The Routledge handbook of translation and culture* (pp. 48-60). Routledge.
- Bielsa, E. y Hughes, C. (Eds.) (2009). *Globalization, political violence and translation*. Palgrave Macmillan.
- Bielsa, E. y Kapsaskis, D. (Eds.) (2021). *The Routledge handbook of translation and globalization*. Routledge.
- Blumczynski, P. (2016). *Ubiquitous translation*. Routledge.
- Bonmatí, A. (2018). “Carmen y Lola”; el primer amor. *Cadena Ser*. https://cadenaser.com/emisora/2018/08/29/radio_alicante/1535561771_217691.html
- Boria, M., Carreres, A., Noriega-Sánchez, M. y Tomalin, M. (Eds.) (2020). *Translation and multimodality. Beyond words*. Routledge.
- Bravo, A. (2018). Arantxa Echevarría: “Dame 4 millones y te demuestro que las mujeres no sólo hacemos películas sensibles”. *e.cartelera*. <https://www.ecartelera.com/noticias/entrevista-arantxa-echevarria-directora-carmen-y-lola-49035/>
- Buffeteau, P. (2021). Dossier pédagogique. Carmen y Lola. *Festival Cinéma Espagnol Nantes*. <https://www.cinespagnol-nantes.com/wp-content/uploads/2021/01/dped-carmen-y-lola-2020.pdf>
- Calero, I. (2018). Carmen y Lola, amor prohibido y honra gitana. *El Hype*. <https://elhype.com/carmen-y-lola-amor-prohibido-y-honra-gitana/>
- Campbell, M. y Vidal, R. (Eds.) (2019). *Translating across sensory and linguistic borders: Intersemiotic journeys between media*. Palgrave Macmillan.
- Carbonell, O. (1997). *Traducir al otro*. Ediciones Universidad Castilla-La Mancha.
- Castro, O., Ergun, E., Flotow, L. von, Spoturno, M. L., Guimarães Barboza, B. R. y Pulido, M. (2020). Hacia una traductología feminista transnacional. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción* 13(1), 2-10. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v13n1a01>
- Comoacaba.com (2022). El final de Carmen y Lola. *Comoacaba.com*. <https://comoacaba.com/peliculas/final-carmen-y-lola/>
- Conejo Abril, V. (2020). Paul B. Preciado, “Un apartamento en Urano”. *Crónicas del cruce*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2019, 320 pp. [Reseña]. *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, 53, 377-379. <https://doi.org/10.5209/asem.70854>
- Cronin, M. (2003). *Translation and globalization*. Routledge.
- Cronin, M. (2006). *Translation and identity*. Routledge.
- Cronin, M. (2012). *Translation in the digital age*. Routledge.
- Deleuze, G. (s. f.). *Conversaciones 1972-1990* (José Luis Pardo, Trad.). arcis. <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/Deleuze%20-%20Conversaciones.pdf>
- Derrida, J. (1997). *Cómo no hablar y otros textos* (Patricio Peñalver, Trad.). Proyecto A.
- Díaz, P. (2018, enero 29). Premios Goya, Arantxa Echevarría, directora de “Carmen y Lola”: “No cambiaría absolutamente nada de la película”. *Woman Madame Figaro. El periódico*. <https://woman.elperiodico.com/lifestyle/ocio/carmen-lola-pelicula-directora-entrevista-arantxa-etxevarria-premios-goya-nominados>
- Drif, K. y Guilbert, G. C. (2020). Foreword. En K. Drif y G. C. Guilbert (Eds.), *Intersectionality in Anglophone television series and cinema* (pp. viii-xii). Cambridge Scholars Publishing.
- Echevarría, A. (2010). *Cuestión de pelotas*. España, RTVE.
- Echevarría, A. (2018). Comunicado de la directora Arantxa Echevarría sobre su película, “Carmen y Lola”. *Público*. <https://www.publico.es/pages/comunicado-directora-arantxa-echevarria-pelicula-carmen-lola.html>
- Echevarría, A. y Sánchez Díaz, P. (productoras) y A. Echevarría (directora). (2018). *Carmen y Lola* [cinta cinematográfica]. España, tvtec Servicios Audiovisuales/icaa.
- Engel, P. (2018). “Carmen y Lola”, la película que rompe con el tabú del amor entre mujeres en el mundo gitano, causa polémica. *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a19468385/carmen-y-lola-arantxa-echevarria-polemica/>

- esRadio. (2018). "Carmen y Lola". esRadio [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=xqW67D6RWm8>
- Estrada, J. (2021, septiembre 16). Carolina Yuste, la actriz que ama bailar y brilla en la comedia "Sevillanas de Brooklyn". *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/metropoli/cine/2021/09/15/6140b19d21efa06a548b4583.html>
- Europa Press (ep). (2018a, julio 23). Paco León manda un contundente mensaje: "No volvería a aceptar un papel trans". *Europa Press*. <https://www.europapress.es/chance/gente/noticia-paco-leon-manda-contundente-mensaje-no-volveria-aceptar-papel-trans-20180723183809.html>
- Europa Press (ep). (2018b, noviembre 19). 'Carmen y Lola' "alza la voz" sobre los derechos de las mujeres y la libertad sexual en Fical. *Europa Press*. <https://www.europapress.es/andalucia/diputacion-almeria-01014/noticia-carmen-lola-alza-voz-derechos-mujeres-libertad-sexual-fical-20181119150451.html>
- European Roma and Travellers Forum. (2016). *Ficha informativa sobre la situación de los romá/gitanos en España. Traducción no oficial al español*. http://www.presenciagitana.org/160131_SituacionRoma_ERTF_ES.pdf
- Facultad de Educación y Trabajo Social (feyts), Universidad de Valladolid. (2019). El cine como recurso para el conocimiento de la identidad. Mesa redonda acerca de la cultura gitana y la homosexualidad, con los protagonistas de la película "Carmen y Lola" [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=KKKUHrcvHLg>
- Fernández Llopis, R. (2019). *Pel·lícules de l'armari: la representació lèsbica en el cinema contemporani*. [Trabajo de grado]. Universitat de Girona. <http://hdl.handle.net/10256/16877>
- Fotogramas (2019). Charlas entre los nominados a los Goya 2019: "Carmen y Lola" [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=gJGfsjRjfUM>
- Gentzler, E. (2017). *Translation and rewriting in the age of post-translation studies*. Routledge.
- González de Garay Domínguez, B. y Alfeo Álvarez, J. C. (2017). Formas de representación de la homosexualidad en el cine y la televisión españoles durante el Franquismo. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (23), 63-80.
- Gould, R. R. y Tahmasebian, K. (2020). Translation and activism in the time of the now. En R. R. Gould y K. Tahmasebian (Eds.), *The Routledge handbook of translation and activism* (pp. 1-9). Routledge.
- Guerra Sevilla, A. (2019, febrero 3). "Antes mirábamos mal a un homosexual por la calle. Pero esta película nos ha cambiado". *La Vanguardia*. <https://www.lavanguardia.com/cine/20190203/46176962122/premios-goya-2019-carmen-y-lola-zaira-romero-rosy-rodri-guez.html>
- Hermans, T. (2006). *Translating others* (Vols. 1 y 2). Routledge.
- House, J., Martín Ruano, M. R. y Baumgarten, N. (Eds.) (2005). *Translation and the construction of identity*. iatis.
- imdb (s. f. 1). *Carmen y Lola* (2018). Awards. <https://www.imdb.com/title/tt7485508/awards>
- imdb (s. f. 1). *Carmen y Lola* (2108). User reviews. <https://www.imdb.com/title/tt7485508/reviews>
- Instituto Cervantes. (2022). Arte y oficio en el cine español. Módulo 11: Dirección [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WZnsv9QyNY>
- Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (icaa). (s. f.). *Carmen y Lola*. <https://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Peliculas/Detalle?Pelicula=62316>
- Junca, M. (2018). Carmen y Lola: el amor que infringe la ley gitana. *CultureXchange*. <https://culturexchange.fr/2018/12/06/carmen-y-lola-el-amor-que-infringe-la-ley-gitana/>
- Kaindl, K. (2013). Multimodality and translation. En C. Millán y F. Bartrina (Eds.), *The Routledge handbook of translation studies* (pp. 257-269). Routledge.
- Koskinen, K. (2015). Training translators for a superdiverse world. Translators' intercultural

- competence and translation as affective. *Russian Journal of Linguistics* 19(4), 175-183. <https://journals.rudn.ru/linguistics/article/view/9266>
- Larkosh, Ch. (2011). Introduction: Re-engendering translation. En Ch. Larkosh (Ed.), *Re-engendering translation: Transcultural practice, gender/sexuality and the politics of alterity* (pp. 1-10). St. Jerome.
- Latido Films. (2018). Lista de diálogos *Carmen y Lola*. <https://www.latidofilms.com/wp-content/uploads/2018/04/LISTA-DE-DIALOGOS-CARMEN-Y-LOLA.doc>
- Leap, W. L. (2018). Linguistique queer, sexualité et analyse du discours. *glad!* (5, número especial *Raconter les sexualités depuis la marge*) (Sara Martínez, Trad.). <https://doi.org/10.4000/glad.1244>
- López, F. (2018). Carmen y Lola. *El Palomitrón*. <https://elpalomitron.com/carmen-y-lola/>
- López Pérez, J. (2018). Crítica de la película “Carmen y Lola” (2018): cine libre. *NoSoloCine.Net*. <https://www.nosolocine.net/critica-de-la-pelicula-carmen-y-lola-2018-cine-libre/>
- Martín Ruano, M. R. (2013). La transmodernidad translatoria, la traducción transmoderna. *Revista Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento* (número especial *La condición transmoderna*), 59-68.
- Martínez, B. (2018). ‘Carmen y Lola’: diversidad, amor y libertad. *Valencia Plaza*. <https://valenciaplaza.com/carmen-y-lola-diversidad-amor-y-libertad>
- Martínez Pleguezuelos, A. J. (2018). *Traducción e identidad sexual. Reescrituras audiovisuales desde la teoría queer*. Comares.
- Martínez Pleguezuelos, A. J. (2020). Reescrituras interseccionales del cuerpo no normativo: el caso de *Special. Meta*, 65(3), 687-706. <https://doi.org/10.7202/1077409ar>
- Martínez Pleguezuelos, A. J. (2021). *Traducción y medios de comunicación al trasluz de la homonormatividad. Hikma*, 20(2), 255-277. <https://doi.org/10.21071/hikma.v20i2.13387>
- Martínez Pleguezuelos, A. J. y González-Iglesias, J. D. (2019). Identidades presas: representación, estereotipo e interseccionalidad en la traducción de la mujer latina en *Orange Is The New Black*” *MonTI*, (4, número monográfico *Multilingüismo y representación de las identidades en textos audiovisuales*), 173-198. <https://doi.org/10.6035/MonTI.2019.ne4.6>
- Medina, M. (2019, enero 1). Arantxa Echevarría: “Al cásting de ‘Carmen y Lola’ venían a decirme que yo era el demonio”. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/premios-goya/2019-01-27/premios-goya-arantxa-echevarria-carmen-lola-mejor-pelicula_1780818/
- Medina Vizueté, L. (2019). *Desmontando el armario. La representación de la identidad lesbiana en el cine*. (Trabajo Fin de Máster). Universidad de Granada. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/57175>
- Murillo Casasola, M. (2020). Camino a la visibilidad lgtbi en el cine. *Biblioteca Nacional de España [blog]*. <https://www.bne.es/es/blog/blog-bne/camino-a-la-visibilidad-lgtbi-en-el-cine>
- Observatorio de la Diversidad en los Medios Audiovisuales (oda). (2020). *Análisis sobre la representación de la diversidad en la ficción española del 2020 en cine y televisión*. <https://plenainclusionmadrid.org/wp-content/uploads/2021/11/Informe-ODA-2020.pdf>
- Parecidas.com. (s. f.). *Películas similares a Carmen y Lola*. <https://parecidas.com/peliculas/35426-carmen-y-lola>
- Pérez González, L. (2014). Multimodality in translation and interpreting studies: Theoretical and methodological perspectives. En S. Berman y C. Porter (Eds.), *A companion to translation studies* (pp. 119-131). Wiley-Blackwell.
- Pierce, Viteri, M. A., Trávez, D. F., Vidal-Ortiz, S. y Martínez-Echazábal, L. (2021). Introduction: *Cuir/Queer Américas: Translation, decoloniality, and the incommensurable. glq*, 27(3), 321-327. <https://doi.org/10.1215/10642684-8994028>
- Piña, B. (2018a, junio 5). Gitanas Feministas por la Diversidad arremete contra ‘Carmen y Lola’ sin verla. *Público*. <https://www.publico.es/culturas/gitanas-feministas-diversidad-arremete-carmen-lola-verla.html>
- Piña, B. (2018a, septiembre 7). “Carmen y Lola”, la feliz anomalía del cine español. *Público*.

- <https://www.publico.es/culturas/carmen-lola-feliz-anomalia-cine-espanol.html>
- Prats, M. (2019). Las dos miradas de la polémica “Carmen y Lola”, la cinta de amor entre dos gitanas. *El HuffPost*. https://www.huffingtonpost.es/2018/09/05/las-dos-miradas-de-la-polemica-carmen-y-lola-la-cinta-de-amor-entre-dos-gitanas_a_23518100/
- Radio y Televisión Española (rtve). (2022). “Carmen y Lola”, la premiada película de Arantxa Etxebarria, en Versión Española. <https://www.rtve.es/television/20220411/carmen-lola-arantxa-etxebarria-version-espanola/2330223.shtml>
- Redacción AV451. (2019). Pilar Sánchez: “‘Carmen y Lola’ es un ejemplo de que las mujeres no somos ni mejores ni peores, que solo necesitamos más oportunidades”. *Audiovisual 451*. <https://www.audiovisual451.com/pilar-sanchez-carmen-y-lola-es-un-ejemplo-de-que-las-mujeres-no-somos-ni-mejores-ni-peores-que-solo-necesitamos-mas-oportunidades/>
- Rivera, A. (2018). Review: *Carmen & Lola*. *Cine Europa*. <https://cineuropa.org/en/newsdetail/354576/>
- Robles, M. A. (2019). Arantxa Echevarría, Goya por el largo “Carmen y Lola”: “Soy cortometrajista y espero no dejar de serlo nunca”. *Filmland*. <https://filmland.es/arantxa-echevarria-carmen-y-lola/>
- Sáez, J. (2018, septiembre 20). “Carmen y Lola”, o el cine antropológico. *Pikara Magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2018/09/carmen-y-lola/>
- Santaemilia, J. (2018). Sexuality and translation as intimate partners? Toward a queer turn in rewriting identities and desires. En B. J. Baer y K. Kaindl (Eds.), *Queering translation, translating the queer. Theory, practice, activism* (pp. 11-25). Routledge.
- Savci, E. (2018). Ethnography and queer translation. En B. J. Baer y K. Kaindl (Eds.), *Queering translation, translating the queer. Theory, practice, activism* (pp. 72-83). Routledge.
- Sotta, V. (2022, septiembre 13). La nueva Sirenita negra de Disney divide a los fans. *El Mundo*. <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2022/09/13/6320b586fc6c8328048b45d1.html>
- Spivak, G. Ch. (2002). ¿Puede hablar la subalterna? *Asparkia. Investigación Feminista 13 (número especial Mujeres y [pos]colonialismos)* (M. Rosario Martín Ruano, Trad.) 209-214 (Publicación original de 1999).
- Spurlin, W. (2017). Queering translation. Rethinking gender and sexual politics in the spaces between languages and culture. En B. J. Epstein y R. Gillet (Eds.), *Queer in translation* (pp. 172-183). Routledge.
- Stallaert, C. (2013). Traducción y transmodernidad, herramientas de análisis de procesos de transculturación en un mundo globalizado. En L. C. Ruiz Miyares, M. R. Álvarez Silva y A. Muñoz Alvarado (Eds.), *Actualizaciones en comunicación social* (pp. 525-528). Ediciones Centro de Lingüística Aplicada.
- Tena, A. (2018). Carmen y Lola: Aire fresco para una mirada realista. *Cine con ñ*. <https://cineconn.es/carmen-y-lola-2018/>
- Tena, A. (2021). Elisa y Marcela: mal precio por no decidirse. *Cine con ñ*. <https://cineconn.es/elisa-y-marcela-critica-precio-decidirse/>
- Testa, M. (2021). ¿Quién puede traducir a Amanda Gorman? Cuando la literatura se confunde con el marketing. *Vasos Comunicantes*, (57). <https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2021/04/13/quien-puede-traducir-a-amanda-gorman-cuando-la-literatura-se-confunde-con-el-marketing-martina-testa/>
- Tran, R. Q. A. (2020). Sexuality as translation. Locating the “Queer” in Vietnamese debates on sexuality. *Annali di Ca’ Foscari: Rivista della Facoltà di lingue e letterature straniere dell’Università di Venezia*, 56, 353-378. <https://doi.org/10.30687/AnnOr/2385-3042/2020/56/014>
- Tremending. (2022, febrero 10). Polémica por las declaraciones de Bardem sobre las “minorías españolas” en Hollywood. *Público*. <https://www.publico.es/tremending/2022/02/10/polemica-por-las-declaraciones-de-bardem-sobre-las-minorias-espanolas-en-hollywood/>
- Trzeciak Huss, J. (2018). Collaborative translation. En K. Washbourne y B. van Wyke (Eds.),

- The Routledge handbook of literary translation* (pp. 389-406). Routledge.
- Tyulenev, S. (2018). Speaking silence and silencing speech: The translations of grand duke Konstantin Romanov as queer writing. En B. J. Baer y K. Kaindl (Eds.), *Queering translation, translating the queer. Theory, practice, activism* (pp. 112-129). Routledge.
- Upadhyay, N. y Bakshi, S. (2020). Translating queer: Reading caste, decolonizing praxis. En L. von Flotow y H. Kamal (Eds.), *The Routledge handbook of translation, feminism and gender* (pp. 336-344). Routledge.
- Valdeón, R. (2020). Translation: From mediation to gatekeeping and agenda-setting. *Language and Intercultural Communication*, 21(1), 24-36. <https://doi.org/10.1080/14708477.2020.1833903>
- Van Doorslaer, L., Flynn, P. y Leerssen, J. (Eds.) (2016). *Interconnecting translation studies and imagology*. John Benjamins.
- Vasos Comunicantes. (2021a). Debate sobre la traducción de la obra de Amanda Gorman, I. *Vasos Comunicantes*, (56). <https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2021/03/12/opiniones-sobre-la-traducion-de-amanda-gorman/>
- Vasos Comunicantes. (2021b). Debate sobre la traducción de la obra de Amanda Gorman, II. *Vasos Comunicantes*, (56). <https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2021/03/12/10589/>
- Venuti, L. (2013). *Translation changes everything*. Routledge.
- Vertovec, S. (2007). Super-diversity and its implications, *Ethnic and Racial Studies*, 30(6), 1024-1054. <https://doi.org/10.1080/01419870701599465>
- Villanueva Jordán, I. (2017). “Yo soy una drag queen, no soy cualquier loco”. Representaciones del dragqueenismo en Lima, Perú. *Península*, 12(2), 95-118. <http://dx.doi.org/10.1016/j.pnsla.2017.06.005>
- Villanueva Jordán, I. (2019). Abrir paso a las masculinidades gais en la traductología. *Asparkia*, (35), 129-150. <https://doi.org/10.6035/Asparkia.2019.35.7>
- Wilson, M. (2019). Fragments Festival – “Carmen and Lola” is an honest, intimate reflection on lesbian identity in Madrid’s Romani community. *Screen queens*. <https://screen-queens.com/2019/06/19/fragments-festival-review-carmen-and-lola/>

Cómo citar este artículo: Martín Ruano, M. R. (2023). La identidad (sexual) de las subjetividades interseccionales como operación dialógica transcultural: análisis de *Carmen y Lola* desde una perspectiva postraductológica. *Mutatis Mutandis, Revista Latinoamericana de Traducción*, 16(1), 229-251. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.v16n1a13>