

Sobre la internacionalización del teatro chicano: el caso de Carlos Morton

On the internationalization of Chicano theatre: the case of Carlos Morton

RESUMEN: En el artículo se aborda el tema de la diseminación del teatro chicano al extranjero a través de las traducciones/adaptaciones a varias lenguas de las obras de Carlos Morton. En concreto, se pretende mostrar cómo este autor compagina el carácter "étnico" de su obra con el afán de darse a conocer más allá del colectivo chicano. La dificultad traductora inherente en los textos de Morton radica, entre otras, en que están impregnados de elementos lingüístico-culturales específicos, lo que hace justamente que "viajen" con dificultad a otras culturas. A ello se añaden las peculiaridades del género teatral que, por su complejidad semiótica, puede complicar aún más la traducción. Otras veces, sin embargo, puede incluso facilitarla, puesto que cuenta con una multiplicidad de canales de comunicación en interacción con el diálogo que condicionan el componente verbal y que pueden aprovecharse para comunicar mensajes, connotaciones, etc. para los cuales las palabras "se quedarían cortas".

PALABRAS CLAVE: Carlos Morton, teatro chicano, elementos culturales, traducción.

ABSTRACT: This article tackles the dissemination of Chicano theatre abroad via the translations/adaptations of Carlos Morton's plays. More specifically, the paper discusses how the playwright reconciles the "ethnic" character of his oeuvre with the desire to reach a broader audience beyond the Chicano community.

Morton's texts contain plenty of culture-specific elements, which makes it difficult to export them to other cultural-linguistic systems. In addition, the semiotic complexity of drama, where multiple communication codes interact and as a result constrain dialogues, makes translation even more challenging. However, in some cases, non-verbal communication resources may help to get (textually) untranslatable passages through.

KEYWORDS: Carlos Morton, Chicano theater, culture-specific elements, translation.

Elena Errico

elena.errico@unige.it

Università di Genova, Italia

Recibido: 30/03/2020

Aceptado: 23/06/2020

VERBUM ET LINGUA

NÚM. 16

JULIO / DICIEMBRE 2020

ISSN 2007-7319

Introducción

El artículo versa sobre la diseminación del teatro chicano al extranjero centrándose en algunas obras de Carlos Morton, uno de los dramaturgos México-estadounidenses más destacados y prolíficos, con el objeto de mostrar cómo el autor consigue compaginar el carácter “étnico” de su teatro con el deseo de alcanzar una audiencia más amplia, incluso a través de traducciones y adaptaciones.

En concreto, me voy a centrar en obras como *El Jardín* (1991), *Johnny Tenorio* (1992), *The Savior* (1992) y *Frontera sin fin* (2010), en primer lugar para resaltar la marcada especificidad transcultural de este tipo de dramaturgia, lo que puede dificultar la recepción no solo dentro de entornos lingüísticos-culturales lejanos a través de la traducción, sino incluso en culturas anglo e hispanas no bilingües, puesto que el texto está salpicado de elementos no solamente típicos, sino únicos del entorno chicano en el que se desarrolla la acción. Es justamente la inequivalencia de dichos rasgos entre cultura fuente y culturas meta lo que hace tan arduo traducir las piezas de Morton y a veces obliga a sacrificar una parte del sentido original del texto. Sin embargo, a este respecto coincido con Tymoczko (1999) cuando observa que estas pérdidas no son prueba de la inutilidad de la traducción, sino más bien de la complejidad de las culturas y de las lenguas, y es precisamente dicha complejidad lo que hace de la traducción una tarea necesaria. Textos como los de Morton no solo se pueden, sino que se deben traducir para divulgar la voz de los chicanos, pero también para visibilizar la agencia de los traductores.

Además, intento mostrar que la obra de Morton contiene en sí el germen de la

“traducción” (en sentido etimológico de desplazamiento, en este caso metafórico, hacia otras culturas) puesto que pone a disposición del público todo el abanico expresivo que ofrece el repertorio comunicativo bilingüe y todo el potencial semiótico del teatro, en el que interaccionan códigos comunicacionales distintos (gestual, verbal, visual, etc.), para darse a conocer fuera de las fronteras del colectivo chicano tanto en sus obras originales como en las versiones traducidas¹. Dicho planteamiento está en consonancia con la idea de teatro pedagógico y comprometido por la que aboga Morton (Glass, 2008, p. 35) y que toma prestada, entre otros, del Teatro Campesino de Luis Valdez. El propio Valdez, por cierto, resaltaba la necesidad de que el Teatro Campesino adquiriera un alcance que hoy podríamos definir “glocal”, cuando afirmaba:

¹ Carlos Morton (Chicago, 1947), dramaturgo, intelectual y activista de ascendencia mexicana y cubana, es Catedrático de Teatro de la University of California en Santa Barbara. Sus obras se encuentran publicadas en las antologías *The Many Deaths of Danny Rosales and Other Plays* (1983), *Johnny Tenorio and Other Plays* (1992) y *Dreaming on a Sunday in the Alameda* (2004), entre otras, y han sido puestas en escena por compañías y en festivales como la San Francisco Mime Troupe, el New York Shakespeare Festival, el Denver Center Theatre, la Compañía Nacional de México, el Puerto Rican Traveling Theatre y la Arizona Theatre Company.

Para una lista completa de las producciones del autor dentro y fuera de los EEUU, remito a la página web de Carlos Morton, <http://www.theaterdance.ucsb.edu/people/carlos-morton>.

We realize that in order to be Chicanos, truly Chicanos as we have meant the word in its most glowing intent, we cannot speak of ourselves as just a minority group, a minority experience. To really open up the word Chicano, as we mean it, and to really include all of its human potentiality, we have to open up to the rest of the world. (. . .) We must, in fact, be internationalistic, at the same time that we're defending very regional and very specific human needs here today, the huelga, fighting against police brutality, fighting for education in the schools. All those things at the same time. The spirit that motivates all that action is an international spirit. A world spirit. A universal spirit. A cosmic spirit (1974, p. 41).

El teatro mestizo de Carlos Morton

El teatro de Carlos Morton, nacido en el seno del Movimiento Chicano, denuncia con las armas de la ironía y de la farsa los problemas sociales y políticos que afligen al colectivo chicano y latino. Su dramaturgia militante, sin embargo, pretende rebasar las fronteras de la comunidad de origen para difundir el conocimiento no solo de la discriminación que sufren los chicanos, sino también de su legado transcultural. Uno de los temas que más marcan muchas de las obras de Morton es, pues, la reafirmación de la herencia mestiza de sus personajes. Un ejemplo al respecto es *El jardín* (1991), donde la historia de la caída del Paraíso se reinterpreta con una Eva y un Adán chicanos y es pretexto para criticar la actuación de la Iglesia católica oficial y evocar la Conquista, pero también para mezclar la tradición católica con elementos

de la mitología mexicana. El intercambio a continuación, durante el cual la Serpiente tiente a Eva, resume lo esencial de la obra:

Serpiente: You don't understand, you don't appreciate me, do you Eva? That's because you are a white woman living under the European God and your mind is poisoned by their treacherous white ways!

Eva: That's not true! I'm a mestiza and I'm proud of it.

Serpiente: You live in Paradise, worshipping the Lord who will one day come with the conquistadores of España, the bearded ones, and you will be La Malinche, she who will interpret for the white man and betray your own tribe, tu raza. You will even mate with their leader, Hernán Cortés, and the first of a bastard race will be born in Tenochtitlán-México! (Morton, 1991, p. 9)

Por mestizaje, siguiendo a Anzaldúa (2007), entiendo la relación dialéctica entre dos conjuntos conflictivos de normas, la huella de los colonizados y la de los colonizadores, que no son opciones necesariamente excluyentes, sino que pueden coexistir (si bien de forma conflictiva) en la experiencia subjetiva del mestizo. Esta negociación de una identidad multicultural, que Anzaldúa (2007) califica de *New Mestizaje*, se hace especialmente patente en las elecciones lingüísticas de muchas de las obras de Morton sobre los chicanos, en las que el dramaturgo experimenta en su escritura creativa las posibilidades expresivas del bilingüismo inglés-español. En las comunidades bilingües la selección y la combinación de ciertas

variedades lingüísticas no se realiza al azar, o simplemente por escaso dominio de unas o de ambas lenguas, sino que surge de motivaciones tanto de orden comunicativo como emblemático: es un acto de identidad, un compromiso hacia el carácter transcultural de la comunidad de pertenencia (Blas Arroyo, 2008, p. 9) y puede interpretarse como la voluntad de cuestionar la idea de una supuesta identidad monolítica a través de una de las expresiones más penetrantes de la cultura: la lengua.

Dice en una entrevista el dramaturgo con respecto a su obra *Johnny Tenorio* (1992), sobre la revisitación del personaje de don Juan Tenorio trasladado al barrio chicano de Westside San Antonio el Día de Muertos:

Johnny was an experiment in language. If you notice, certain characters like Johnny only speak English and others like Louie and don Juan speak more Spanish, while Berta speaks all the languages of the world and the Netherworld. So I consciously tried to use language as a point of conflict (Vetschera, 2008, p. 155).

La copresencia de más lenguas en los textos y su mezcla, además de añadir matices de verosimilitud, expresividad y humor al texto, cumple la función de marcador de solidaridad y orgullo étnico, al visibilizar justamente uno de los componentes que más distinguen al colectivo chicano de la sociedad mayoritaria, el bilingüismo. Continúa Morton:

The bilingual aspect was a direct result of the Chicano movement, authors begin to experiment in speaking Span-

ish as a reaction against the “English-only movement” and the colonization of the mother tongue. Although if you think about it, Spanish is also the language of Hernán Cortés and other Conquistadores, many Chicanos wanted to express themselves in Náhuatl or Zapotec, etc. (Vetschera, 2008, p. 155).

Como es previsible, la actitud hacia el español no deja de ser ambivalente, puesto que es la lengua de los colonizados, a la vez que lleva consigo el legado de la Conquista. Desde esta perspectiva, es un emblema del *New Mestizaje*, marcado justamente por el contacto y el conflicto entre la cultura de los antiguos y nuevos colonizadores y la de los antiguos y nuevos colonizados. Es quizás por ello que la heteroglosia de los textos no se ciñe a las dos formas normativas del español y del inglés, sino que incluye sus respectivas variedades no estándar (por ejemplo, el español básico e interferido que hablan los personajes que son chicanos de segunda generación o un inglés igualmente básico que hablan los inmigrantes de primera generación en las obras analizadas) (Errico, 2013; 2014; 2020).

Dicho todo esto, y volviendo al problema de la recepción, el uso de formas típicas de la comunicación grupal², como lo es el español chicano o el Spanglish, puede complicar la comprensión para una audiencia que no domine las dos lenguas o

² Me refiero no sólo a estrategias de comunicación bilingüe, sino también a elementos patrimoniales del español que sin embargo se caracterizan por un uso local. Es el caso de los mexicanismos *ruca* por “vieja”, *chido* por “bonito”, por citar tan solo algunos ejemplos tomados de *Frontera sin fin* (Morton, 2010).

menos aún las variedades coloquiales locales de español que emplean algunos de los personajes de las obras de Morton. Es por ello que el dramaturgo lleva a cabo algunas adaptaciones, a veces incluso reescribiendo partes de sus obras, como ocurrió con *El Jardín* (1991), que Morton “anglicanizó” (Martin, 1990) para acercarla a una audiencia tejana anglohablante.

Frontera sin fin (2010), centrada en la tragedia de la inmigración ilegal entre México y Estados Unidos, es hasta el momento la única obra de Morton escrita utilizando el español como lengua principal. El texto, como se puede apreciar a continuación, contiene una gran abundancia de elementos heteroglósicos:

Gerardo: Tu nombre, Cordy, ¿qué significa?

Cordy: Pues, me llamo Cordelia. Pero en la high school no podían pronunciarlo y me decían Cordy. Es un nickname.

Gerardo: Un apodo.

Cordy: Tengo que irme. **Bye!**

Gerardo: Espero verte de nuevo,

Cordy: Good bye! (Sale, Gerardo se va hacia la cafetería, se encuentra a Tanque comiendo un (sic) hamburguesa.)

Tanque, Tanque. I'm in the mood for love.

Tanque: ¿Guate? (Morton, 2010, p. 149, negrita en el original).

Dichas formas incluyen, entre otras, cambios de código entre inglés y español³ y formaciones híbridas como “guate” (la transcripción de la pronunciación hispanizada de *what*). Al principio de la obra, además, Morton advierte explícitamente que

“Palabras (sic) en inglés o ‘Spanglish’ están en negritas” (Morton, 2010, p. 143), entendiéndose por Spanglish todos estos recursos bilingües. La afirmación refleja la práctica frecuente entre los hablantes de atribuir un nombre a su habla o a ciertos rasgos de su habla. El propio hecho de que los hablantes latinos sientan la necesidad de denominar las modalidades bilingües que utilizan diariamente funciona de por sí como marcador de identidad bicultural, cuya expresión más patente es la copresencia y la mezcla de las dos lenguas en su repertorio. Morton subraya aún más esta presencia heteroglósica en *Frontera* (2010), al destacar en negritas los elementos en inglés o las formas mixtas (cf. el ejemplo arriba). Es interesante también el contenido del intercambio acerca del apodo anglo “Cordy” que se ha puesto una de los personajes, posiblemente para ocultar su nombre hispano, Cordelia. Cortés-Conde y Boxer (2002, p. 142) argumentan con respecto a los textos de Cisneros que los juegos con los nombres son frecuentes en las narraciones mestizas, al ser una forma de categorizar y por tanto de ver el mundo. En este caso el apodo podría simbolizar el conflicto entre el componente anglo y el hispano por parte del personaje y su introyección de la presión asimilacionista procedente de la sociedad mayoritaria.

En el fragmento más abajo, en cambio, el autor destaca ortográficamente la pronunciación hispanizada del inglés (*tee-cher, Inglich*) y juega con la asonancia *spic/speak*.

³ El cambio de código (*code-switching*) consiste en el uso alternado de dos o más lenguas en un mismo discurso entre oraciones (interoracional), dentro de una misma oración (intraoracional) o de coletilla (*tag-switching*) (Poplack, 1980).

La pronunciación interferida de la palabra *speak*, con la vocal acortada, suena igual que la palabra chicana *spic*, sinónimo coloquial despectivo de latino:

Johnny: Un día la tee-cher me llamó un bad nombre- me llamó “spic”.

Don Juan: ¡No me digas! ¡Conque te llamó “spic”!

Johnny: Sí, dijo, “Johnny, you no how to spick good English!”

Don Juan: ¡Ay, mi hijo! Por eso tienes que ir a la escuela. (. . .) ¿No ves cómo tienes problemas con el Inglich? (Morton, 1992, p. 20)

Estos juegos lingüísticos los permite solo el repertorio bilingüe, el código grupal y de la solidaridad, y por otra parte lo pueden disfrutar únicamente los latinos, al ser “spic” una palabra propia de esta comunidad. Sin embargo, Morton no olvida al público monolingüe, hispano y anglo y, plenamente consciente de la dificultad que este tipo de textos entraña en la recepción para los no chicanos, en todo momento intenta mediar entre las exigencias de comprensión y las de salvaguarda de la especificidad del texto. En muchos casos añade paráfrasis, sinónimos o explicaciones en la otra lengua (Errico, 2013). O bien, más en general, alterna parlamentos en inglés y en español para que la réplica (en inglés en el ejemplo a continuación, puesto que la obra es mayoritariamente en inglés) sirva para contextualizar el intercambio y se pueda inferir el significado de la oración en español:

Berta: Tu padre te crió - he raised you after your mother died, ¿verdad?

Johnny: I didn't need him, I didn't need nobody.

Berta: Nunca lo conociste, just like you never knew your mother.

Johnny: You know my mother died when I was born.

Berta: Era una mujer muy hermosa.

Johnny: That's probably where I get my good looks (Morton, 1992, p. 22).

A veces Morton busca equivalencias de tipo pragmático-funcional para glosar elementos anclados a la especificidad de cierto lugar y que no existen en otros entornos físicos, sociales y culturales, aunque pueden contar con realidades comparables. El siguiente fragmento es elocuente al respecto:

Louie: (...) Me metí con una de esas niñas popis, las que viven en Lomas de Chapultepec y van de compras en la Zona Rosa.

Johnny: You mean, like, she was a Valley Girl (Morton, 1992, p. 10).

Un enunciado en español que describe a unas niñas mimadas y con dinero se explicita en el parlamento siguiente con la imagen estereotipada correspondiente trasladada al entorno californiano, la de la *Valley Girl*⁴.

La labor de Morton es lo que en ámbito postestructuralista y postcolonial se

⁴ En una puesta en escena actual quizás habría que adaptar la imagen actualizándola, puesto que el estereotipo de las chicas de las Lomas de Chapultepec ya no es vigente: en la Ciudad de México de hoy las zonas “a la moda” son otras y quizás habría que recurrir a ellas para que encajaran con la imagen de “niñas popis”.

ha definido “traducción cultural” (cf. p.e. Bhabha, 1994). Según este planteamiento, el concepto de traducción se amplía desde la dimensión de dos productos lingüísticos terminados, escritos en lenguas diferentes, que se encuentran en alguna relación entre sí (de equivalencia, de función, etc.) a toda narración transcultural, una forma de “translation without translations” (Pym, 2010, p. 148). Dice Sales Salvador que “los textos de este tipo son (...) textos originales que ya en sí llevan la carga de la traducción, han surgido como resultado de un proceso traductor en el ámbito de la creación y motivan un replanteamiento de las nociones elementales del proceso traductor, disolviendo las oposiciones binarias, las dicotomías entre texto original y traducido” (2004, p. 466-467).

El componente mestizo de la obra de Morton está presente incluso cuando el autor desarrolla otros temas, no relacionados directamente con la situación de los chicanos. *The Savior* (1992) trata de la actuación, del asesinato y de la resurrección simbólica de Monseñor Óscar Romero, el arzobispo de El Salvador matado mientras oficiaba misa en 1980, por su valiente denuncia de la violencia del gobierno en vísperas del estallido de la guerra civil en su país. La obra, ambientada en El Salvador, cuenta con dos adaptaciones, una del teatro rodante hondureño La Fragua y otra del Teatro Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, dirigida por Isabel Cristina Flores Hernández⁵, que coordi-

⁵ Agradezco a la Dra. Flores Hernández la información y el apoyo que me ha brindado en mi investigación sobre *The Savior* (1992) y sus adaptaciones. Mis reflexiones al respecto son en gran medida el resulta-

do del tiempo que me ha dedicado y de los materiales que me ha facilitado.

nó también la traducción del texto al español⁶. Aparentemente, el trasvase de una obra sobre temas salvadoreños no debería plantear cuestiones traductológicas mayores, porque por lo menos a nivel lingüístico el texto “vuelve a casa”. Aun así, las dos adaptaciones existentes han tomado rumbos diferentes. La adaptación hondureña elimina la primera escena, la de Romero muerto, y uno de los rasgos más peculiares de la obra, los personajes con aspecto de calaveras y el coro de calaveras. La adaptación poblana, en cambio, no solo las mantiene, sino que subraya la presencia de la muerte a lo largo de toda la pieza dejando todo el tiempo a la Catrina en el escenario (Flores Hernández y Errico, 2018). Como señala el mismo Morton (Morton, 1992, p. 55), la Catrina forma parte de la tradición folclórica mexicana y mexicoamericana del Día de Muertos y está vinculada a la concepción de la muerte de esta parte

do del tiempo que me ha dedicado y de los materiales que me ha facilitado.

⁶ Relata Flores Hernández acerca del porqué su grupo decidió volver a traducir la obra: “El ritmo de la obra [adaptada por el Teatro la Fragua] nos parecía extraño; las canciones, la secuencia de escenas no coincidían con nuestra visión de todo lo investigado sobre la historia de la guerra en El Salvador y el papel de Monseñor Romero. (...) [Morton] nos hizo llegar por correo el original. Recibimos el texto, lo leímos y encontramos en sus páginas un contexto metafórico-fáscico que nos acercaba a nuestra percepción del tema y de la historia. No queríamos un retrato realista. No queríamos acentuar el drama, ni tampoco circunscribir la historia solo en lo religioso; nos interesaba más la dimensión humana de un líder religioso, la trascendencia de sus ideas, sus dudas, sus conflictos, su transformación” (Flores Hernández, 2016, p. 193).

de América. El muralista Diego Rivera la representó en su obra titulada el “Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central” (1947), donde la personificación de la muerte aparece en primer plano cogida del brazo de su esposa Frida Kahlo y de José Guadalupe Posada, estampador e ilustrador mexicano célebre por sus ilustraciones de calaveras. Una de las obras de Morton, *Dreaming on a Sunday in the Alameda* (2004) es justamente una éfrasis de este mural y uno de sus personajes la Catrina. Este elemento cultural típico del folclore mexicano y mexicanoamericano, pues, entra también en una obra que habla de la situación interna de El Salvador. Quizás en este contexto la Catrina tiene una doble función: además de la más obvia, simbolizar la atmósfera mortífera en que estaba sumido el país (Morton, 1992, p. 55), señala también que lo que se está representando es la interpretación de la historia de Romero por parte de un chicano (Errico, 2019; Flores Hernández y Errico, 2018). La presencia de la Catrina parece decir que *The Savior* es sí una obra sobre el muerte por asesinato brutal de un salvadoreño y la muerte de su pueblo, pero que no es solo salvadoreña: es también la denuncia por parte de un norteamericano de la política de su país sobre El Salvador y la reafirmación de lo que Morton califica de sensibilidad panamericana (Gibbs, 2009, p. 156). El mismo autor afirma: “Mesoamérica has always been part of my history” (Gibbs, 2009, p. 152) y encuentra un lazo entre la lamentable situación de los chicanos dentro de los EEUU y la injerencia de los EEUU en la política interna de los países de Centroamérica (Cortés y Barrea Marlys, 2003, p. 87). Es una idea que impregna el teatro

que se desarrolló en el seno del Movimiento Chicano, tal como reza el Manifiesto del Teatro Nacional de Aztlán (TENAZ) de 1973 (publicado en 1974):

La organización de TENAZ, which will work with all oppressed peoples, must develop a humane revolutionary alternative to commercial theater and mass media. *It is also necessary that we work and unite with all theatres struggling for liberation donde quiera, particularmente en Latinoamérica*” (cursiva mía).

Esta conexión se da no solamente a nivel de contenido de los diálogos, sino también a través del lenguaje no verbal, con un elemento cultural chicano representado visualmente en el escenario, lo cual nos introduce hacia el potencial traductor que brinda la complejidad semiótica del medio teatral.

El condicionante genérico en la traducibilidad del teatro de Morton
La cuestión de la traducibilidad de las obras de Carlos Morton no puede prescindir de tocar el tema del condicionante genérico. El texto teatral tiene una particularidad respecto a otros procesos de comunicación literaria, puesto que se escribe primeramente para ser interpretado por los actores y para ser escuchado por el público (Ezpeleta Piorno, 2007, p. 254-256). Aunque se pueden producir textos (y por supuesto traducciones) destinados a la lectura individual, en este caso el texto se aleja de su función primaria y va a ocupar una posición periférica dentro del género. Lo que sí es cierto es que el tipo de recepción del diálogo teatral desvinculado de la escenificación permite al

lector digerir el texto según su propio ritmo y adoptar estrategias de disfrute distintas, como por ejemplo volver atrás y releer los pasajes más oscuros. La puesta en escena, en cambio, añade un elemento de contingencia y la necesidad de que la comprensión sea inmediata, porque cada función es por su naturaleza irrepetible. Conforme la función escogida para el texto teatral (lectura o escenificación), el traductor deberá elegir un planteamiento distinto. Aquí me voy a ceñir a la traducción teatral pensada para el escenario, que entra en el conjunto de modalidades que se han denominado *constrained translation* o traducción vinculada (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1988). Se trata de un tipo de traducción que se da en los textos que coexisten con otros códigos de comunicación (por ejemplo, los diálogos de las películas, las letras de las canciones, los cómics, etc.). En el teatro el componente verbal interactúa con el lenguaje corporal de los actores, el visual de la escenografía y la música, entre otros. Es por ello que para la traducción debe adoptarse un planteamiento semiológico, considerando el mensaje como integrado también por aspectos extratextuales que, sin ser propiamente objeto de traducción, influyen en ella (Mayoral, Kelly y Gallardo, 1988, p. 358). En el caso del teatro de Morton, cabe preguntarse cómo facilitar la experiencia de la recepción sin sacrificar la especificidad lingüística del texto, hasta qué punto el condicionante genérico, por el carácter efímero de la escenificación, complica la labor del traductor y si esto puede paliarse con el apoyo de los códigos no verbales de la puesta en escena. Las piezas mencionadas en el apartado anterior brindan ejemplos al respecto. En algunas obras de

Morton, por ejemplo, recurre al arquetipo de la curandera: en *Johnny Tenorio* (1992) la acción se desarrolla en la cantina de Big Berta, una camarera-curandera que, como ella misma dice, tiene “el poder de hacer las almas aparecer (sic)” (Morton, 1992, p. 9) y cuya función es la de tragarse los pecados de la humanidad (Morton, 1992, p. 27). En *Frontera sin fin* Mamá Paulina, la abuela del protagonista, es también curandera y una de las acotaciones señala que en un momento de la obra le hace una limpia a la novia del nieto (2010, p. 149). La palabra y el concepto de “curandera” y “limpia” tienen equivalentes en otras lenguas y culturas, y efectivamente la traductora al inglés de *Frontera* decide utilizar las palabras patrimoniales *healer* y *cleansing ritual* (Morton, inédita, s.p.). Sin embargo, un camino alternativo podría ser utilizar el préstamo, puesto que se trata de prácticas que tienen un significado relacionado con el respectivo contexto sociohistórico y cultural en el que se llevan a cabo. El uso de las palabras en español surge de una postura descentralizadora que pretende hacer sobresalir la especificidad cultural de dichas prácticas, lo que es parte del mensaje de las obras de Morton. Los recursos comunicativos del teatro, por otra parte, le permitirán al director “traducir” el concepto para facilitar la recepción, representando la limpia y a la curandera a través de la vestimenta y de la acción actuarial.

De todos modos, me parece conveniente matizar que la figura de la curandera no debería entenderse como representación de una supuesta tradición mesoamericana auténtica, sino más bien como “transcultural healing practice” (Hendrickson, 2014, p. 201), una manifestación de la cultura que, a pesar de ahondar sus raíces en los

rituales tradicionales de los pueblos originarios, es sincrética, pues asume también elementos del catolicismo de los antiguos colonizadores y, en los Estados Unidos, de las prácticas de curación alternativas de la sociedad norteamericana de hoy (Hendrickson, 2014). Es decir, una vez más, dicho elemento cultural se configura como emblema del *New Mestizaje*. Morton, en su labor de traductor cultural, resalta esta especificidad y en las acotaciones en inglés de Johnny Tenorio describe a Big Berta como “*curandera of indeterminate age*” (Morton, 1992, p. 4, cursiva mía), empleando un préstamo del español.

A modo de conclusión

El esfuerzo divulgador que supone la traducción encaja perfectamente con la idea de teatro pedagógico y comprometido por la que aboga Morton, que afirma al respecto:

Traditionally, my audience has been the Mexican-American audience, the Chicanos. Also my plays attract those who are interested in Latin American studies or who are interested in Mexican and Chicano issues. Other Spanish speaking peoples come also. Playwrights are like politicians in that they have constituencies. The base, the nucleus of my constituency, is Mexican American, Chicano. I will never deviate from this central theme in my drama; however, I write for everybody. You don't do Chekhov with a Russian accent and you don't need Russian actors doing Chekhov in English to understand his work. So now I'm trying to build my audience so that it will include

anyone who wants to listen. That's why I write (Glass, 2008, p. 146).

Esta proyección más allá de la comunidad chicana, que como ya hemos dicho, remonta al Teatro Campesino, se concreta en la presencia de arquetipos en el escenario. En *The Savior*, por ejemplo el reparto incluye a personajes sin nombre, tal como la Calavera Campesina, la Calavera Soldado, la Calavera Oligarquía, etc. El hecho de que estos personajes no tengan nombre de pila ni una caracterización psicológica hace que “la situación particular y específica se pueda tomar como una verdad general” (Bruce-Novoa, 1978, p. 70). En el caso de *The Savior* la situación escenificada era común no solo al país entero, sino que se podía extender a muchos otros países del continente.

Además, este tipo de textos que nacen para dar voz al “otro”, invita a reflexionar sobre la propia idea de traducción, puesto que al ser el producto de una experiencia transcultural, ya encierran en sí la semilla de la traducción entendida como contacto entre culturas. En este encuentro/desencuentro desempeña un papel fundamental el teatro, que puede contribuir a facilitar la traducción desde una perspectiva no solo interlingüística sino intersemiótica, es decir a través de canales no verbales, de elementos que son intraducibles con palabras. Obras como las de Morton, que han conseguido proyección internacional a pesar de su riqueza de elementos “intraducibles”, animan a adoptar una concepción más amplia de lo que es una traducción, superando los límites textuales para concebirla como labor interdisciplinaria, tal como son, al fin y al cabo, las artes escénicas.

Referencias

- Anzaldúa, G. (2007). *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books (ed. or. 1987).
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*. New York: Routledge.
- Blas Arroyo, J. L. (2008). Variación lingüística e identidad en la España plurilingüe: una aproximación multidisciplinar. En M. Westmoreland y J. A. Thomas (Eds.), *Selected Proceedings of the 4th Workshop on Spanish Sociolinguistics* (pp. 1–16). Somerville (MA): Cascadilla Proceedings Project.
- Bruce-Novoa, J. (1974). El teatro campesino de Luis Valdez. *Texto crítico*, 10 (May-August): 65-75.
- Cortés, E. y Barrea-Marlys, M. (2003). *Encyclopedia of Latin American Theater*, Westport/London: Greenwood Press.
- Cortés Conde, F. y Boxer, D. (2002). Bilingual word-play in literary discourse: the creation of relational identity. *Language and Literature*, 11(2): 137–151.
- Daniel, Lee A. (1989). An interview with Carlos Morton. *Latin American Theatre Review*, 23(1): 143-50.
- Errico, E. (2013). Traducir textos híbridos: apuntes sobre la traducción al castellano de *Johnny Tenorio* de Carlos Morton. *Cuadernos de AISPI*, 2: 239–256. Recuperado de <http://www.aispi.it/magazine/issues/2-slash-2013-nuevas-tendencias-en-la-linguistica-del-discurso>.
- Errico, E. (2014). *Frontera sin fin* de Carlos Morton en italiano: sobre la traducción como mediación. *Ventana Abierta*, 35/38: 81–87.
- Errico, E. (2018). Lengua, cultura e identidad mestizas en el teatro de Carlos Morton y en sus traducciones. *Aztlán, a Journal of Chicano Studies*, 43(1): 89-120.
- Errico, E. (2019), Introducción. En C. Morton, *Romero, el Salvador* (pp. 19-28). Genova: Il Nuovo Melangolo.
- Errico, E. (2020), Introducción. Carlos Morton: un dramaturgo meticcio. En C. Morton, *Johnny Tenorio* (pp. 13-27). Roma: Aracne.
- Ezpeleta Piorno, P. (2007). *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*. Madrid: Cátedra.
- Flores Hernández, I. C. (2016). Primera obra teatral sobre la vida de Monseñor Romero presentada en El Salvador. *Latin American Theatre Review*, 49(2): 191-202.
- Flores Hernández, I. C. y Errico, E. (2018). *The Savior* de Carlos Morton y sus adaptaciones al español. *Artífara*, 18: 41-55.
- Gibbs, A. (2009). A Pan-American Perspective: An Interview with Carlos Morton. *Latin American Theatre Review*, 43(1): 151-158. Recuperado de <https://journals.ku.edu/latr/article/view/3887/3717>.
- Glass, William R. (2008). Crossing borders. An Interview with Carlos Morton. *The Americanist. The Warsaw Journal for the Study of the United States*, 24: 33–46.
- Hendrickson, B. (2014). *Border Medicine: A Transcultural History of Mexican American Curanderismo*. New York: New York University Press.
- Martin, William B. (Ed.) (1990). *Texas Plays*. Dallas: Southern Methodist University Press.
- Manifiesto del Teatro Nacional de Aztlán [TENAZ]. 1974. En *Tulane Drama Review*, 17(4): 89.
- Mayoral Asensio, R., Kelly, D. y Gallardo, N. (1988). Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation. *Meta*, 33(3): 356–367.

- Morton, C. (1983). *The Many Deaths of Danny Rosales and Other Plays*. Houston: Arte Publico Press.
- Morton, C. (1991). *El Jardín*. Houston: Players Press.
- Morton, C. (1992). Johnny Tenorio. In C. Morton, *Johnny Tenorio and other Plays* (pp. 25-52). Houston: Players Press.
- Morton, C. (1992). The Savior. In C. Morton, *Johnny Tenorio and other Plays* (pp. 53-104). Houston: Players Press.
- Morton, C. (2004). Dreaming on a Sunday in the Alameda. In C. Morton, *Dreaming on a Sunday in the Alameda and Other Plays* (pp. 57-124). Norman: University of Oklahoma Press.
- Morton, C. (2010). Frontera sin fin. *Camino Real. Estudios de las Hispanidades Norteamericanas*, 2(3): 143-62.
- Morton, C. (2019). *Romero, el salvador*. Genova: Il Nuovo Melangolo. Tr. al italiano E. Errico.
- Morton, C. (2020). *Johnny Tenorio*. Roma: Aracne. Tr. al italiano E. Errico.
- Morton, C. (inédita). *Endless border*, tr. al inglés S. Gaviria Buck.
- Morton, C. (inédita). *Romero de las Américas (El mártir de El Salvador)*, tr. al español y adaptación C. Morton y Teatro la Fragua.
- Morton, C. (inédita). *Romero, el salvador*, tr. al español A. Ballesteros y T. Álvarez, adaptación I. C. Flores Hernández.
- Poplack, S. (1980). Sometimes I'll start a sentence in Spanish y termino y español: toward a typology of code-switching. *Linguistics*, 18: 581-618.
- Pym, A. (2010). *Exploring Translation Theories*. New York: Routledge.
- Sales Salvador, D. (2004). *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria en las narrativas de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*. Bern: Peter Lang.
- Tymoczko, M. (1999). *Translation in a Postcolonial Context*. Manchester: St. Jerome.
- Valdez, L. (1974). Pájaros y Serpientes, a Conversation with Peter Brook. *Chicano Theatre*, 3: 36-44.
- Vetschera, U. (2008). *Formen der Mehrsprachigkeit in der Literatur. Carlos Morton, Dramatiker des Chicano-Theaters*. Diplomarbeit, Universidad de Viena. Recuperado de <http://othes.univie.ac.at/3161>.