

---

# ELENA ERRICO TRADUCIR TEXTOS HÍBRIDOS: APUNTES SOBRE LA TRADUCCIÓN AL CASTELLANO DE *JOHNNY TENORIO* DE CARLOS MORTON

Università degli Studi di Sassari

## Resumen

En este trabajo analizo la traducción al español de una obra del dramaturgo chicano Carlos Morton, *Johnny Tenorio* (Morton 1988), llevada a cabo por Eduardo Rodríguez Solís (Morton 1999). El texto, además de plantear los retos típicos de los diálogos dramáticos, requiere de estrategias traductoras que aborden el tratamiento de la conducta discursiva de los personajes, caracterizada por una mezcla de inglés y español y por la copresencia de una variedad de registros. A partir de la teoría funcionalista (Reiss, Vermeer 1996; Vermeer 1989; Nord 1991, 1997), que intento combinar con algunos aportes del paradigma de la Traducción Cultural (Vidal Claramonte 2007; Sales Salvador 2003), investigo cómo en la traducción al español mexicano se ha conseguido mantener la hibridez de los textos sin sacrificar su recepción y su verosimilitud.

palabras clave: Carlos Morton, Johnny Tenorio, Eduardo Rodríguez Solís, teatro chicano, traducción de la variación lingüística

## Abstract

*In this article I analyze the Spanish version of Johnny Tenorio (Morton 1988), a one-act play written by Chicano playwright Carlos Morton and translated by Eduardo Rodríguez Solís (Morton 1999). This text, in addition to posing the challenges typical of theatrical dialogue, requires specific translation strategies in order to address the bilingual Anglo-Spanish discourse behaviour of its characters. According to the functionalist perspective (Reiss, Vermeer 1996; Vermeer 1989; Nord 1991, 1997), which I combine with reflections drawn on the Cultural Translation paradigm (Vidal Claramonte 2007, Sales Salvador 2003), I discuss how this intention was retained in the translation into Mexican Spanish without compromising audience receipt and realism.*

*keywords: Carlos Morton, Johnny Tenorio, Eduardo Rodríguez Solís, Chicano theatre, translation of language variation*

## I. Introducción

En este trabajo voy a comentar algunas estrategias empleadas en la traducción al castellano de una de las obras del dramaturgo chicano Carlos Morton (Chicago, 1947), *Johnny Tenorio* (Morton 1988). La pieza es una farsa histórica en un acto cuya traducción considero un ejemplo muy exitoso de adaptación, en la que se compagina la exigencia de patentizar la otredad<sup>1</sup> a través del empleo de variedades lingüísticas no normativas con la de divulgación a un público lo más amplio posible. La versión al castellano, realizada para la escenificación por el dramaturgo mexicano Eduardo Rodríguez Solís (Morton 1999), ha sido representada en los EE.UU., así como en México y Canadá<sup>2</sup>.

La reflexión que he emprendido se alimenta de los aportes del funcionalismo (Reiss, Vermeer 1996; Vermeer 1989; Nord 1991, 1997), cuyo planteamiento rebasa el plano textual, para abarcar la dimensión contextual de la finalidad de la traducción (*Skopos*) de cara a la recepción del texto. En el caso de los textos dramáticos, el traductor se encuentra ante varias posibilidades que se diferencian precisamente por la función que desempeñará el texto meta (TM) en la cultura receptora, y que no necesariamente debe coincidir con la función del texto origen (TO); por tanto, las estrategias traductorales variarán sensiblemente según se trate de un texto escrito para ser leído o escrito para ser dramatizado y, en ambos casos, de acuerdo al tipo de receptor. Tal como argumenta Nadiani (2006: 3):

In sostanza, nel caso di [un] testo senza fini scenici, la dominante si indirizzerà verso una soluzione eminentemente scritturale [...], cioè letteraria, che comunque farà i conti, se non con una visione “sacralizzante” del testo originale, almeno con un approccio rispettoso della sua letterarietà; mentre nel caso di una commissione a fini drammaturgici, la dominante propenderà quasi sicuramente per una resa scenica con tutte le conseguenze del caso, affidandosi a una visione traduttologica, se non proprio “etnocentrica”, in buona parte “addomesticante”, piegata se con altro sulle esigenze della produzione e della regia, con in mente il loro pubblico, dunque funzionalistica [...].

1 Sobre el concepto de otredad aplicado a la traducción, cf. por ejemplo Carbonell i Cortés (2003).

2 El texto de Eduardo Rodríguez Solís analizado aquí es la versión teatral que se realizó para la puesta en escena de *Johnny Tenorio* en el Festival Cervantino, Teatro y Danza, UNAM/Programa Cultural de Las Fronteras, en Ciudad de México (1989). La pieza fue también representada utilizando esta traducción por la Aguijón Theatre Company (Chicago, 2002), por la Compañía Ceiba Teatro en Chetumal (Quintana Roo, México, 2009) y por el DoubleDouble Performing Arts Group (Toronto & Montreal, Canadá, 2011-12) (Morton, comunicación personal de 27 de agosto de 2013).

El texto teatral, a diferencia de los diálogos de una novela, debe integrarse con otros canales de comunicación no verbales, también portadores de significado y expresividad, p.e. rasgos paralingüísticos, comunicación corporal, música y escenografía. La imbricación de esta variedad de códigos condiciona profundamente la labor traductora que, más que en otros campos, ha de tener en cuenta factores extralingüísticos y extratextuales y por eso puede llegar a configurarse como adaptación o hasta reescritura. Además, el carácter potencial del texto teatral y la contingencia de toda representación precisan una traducción que sea lo más dinámica posible para ir ajustándose a los contextos siempre diferentes de la puesta en escena (Ezpeleta Piorno 2007: 367).

Aunque, como hemos mencionado, la representación dramática se caracteriza por una gran complejidad semiótica, cabe subrayar que el diálogo es el canal primordial de comunicación para construir la fisonomía de los personajes, las relaciones entre ellos y el desenvolvimiento de la trama. El componente verbal está moldeado en la conversación espontánea, a veces de registro muy popular, como en el caso que nos ocupa. Sin embargo, lejos de coincidir con ella, sigue pautas precisas y se caracteriza, entre otros aspectos, por una notable densidad semántica (Nadiani 2006)<sup>3</sup>.

En las obras de Morton, un rasgo fundamental del texto es la presencia de múltiples manifestaciones de la variación lingüística, que se despliega en el texto con la mezcla de inglés y español, y de sus respectivas variedades normativas y no normativas. Para el análisis de esta peculiaridad del estilo mortoniano tomo prestada la definición de Rosa Agost Canós (1998: 84), según la cual el término *variación* reúne todo tipo de heterogeneidad que se puede dar dentro de una comunidad de habla. Para su clasificación, la autora se apoya en el planteamiento de Halliday y Hasan (1989), que distinguen entre variación lingüística relacionada con el usuario y variación relacionada con el uso. La primera está motivada por las características del hablante y de ella se distinguen la variación que sufren las lenguas a lo largo de su historia y las diferencias generacionales (variación diacrónica), las diferencias geolectales (variación diatópica) y la dimensión de la variación condicionada por la estructuración social (variación diastrática). La variación re-

<sup>3</sup> Para el teatro es pertinente lo que apunta Izard con respecto a la peculiaridad de los diálogos cinematográficos: “los diálogos ficticios [...] siguen unos patrones convencionales y establecidos; los diálogos no deberán ser repetitivos, ni inacabados, ni vagos; el pretendido hablante no rectifica, sino que da una versión final concisa y elaborada; los turnos de habla están pautados. [Se evitan] todas las características de la lengua espontánea que sean inefectivas” (2003: 252-53). Amén del diferente grado de planificación, puede incluso ocurrir que los diálogos ficticios se aparten deliberadamente del realismo, exagerando ciertos rasgos del habla con el objeto de dar un particular mensaje estético o ideológico.

lacionada con el uso, en cambio, tiene que ver con el contexto de la enunciación comunicativa, del que se derivan los distintos registros (variación diafásica).

La variación lingüística condensada en el idiolecto literario que Morton utiliza para sus personajes es multidimensional, puesto que en la pieza se puede apreciar la representación de estrategias del habla bilingüe, en las que se entrecruzan elementos procedentes del inglés coloquial, del inglés estándar, de una interlengua del inglés muy hispanizada, y de un español mexicano coloquial muy popular<sup>4</sup>. Se trata, pues, de un texto marcado tanto en el plano diatópico como en el diastrático y en el diafásico. Esta explotación expresiva de la heterogeneidad y del mestizaje lingüístico no tiene una finalidad meramente naturalista, sino que visibiliza y refuerza el mensaje de denuncia social que impregna las obras de Morton y del teatro chicano. Como subraya Azevedo (1998: 41), en los textos literarios “variation creates additional filters that perform the heuristic function of challenging the reader to go beyond cognitive meaning in order to uncover the metalinguistic significance of the discordant linguistic codes”. Es más, para la interpretación del mensaje es fundamental no solamente tener en cuenta la copresencia de múltiples variedades, sino también las relaciones funcionales y de poder que se establecen entre ellas. En el teatro de Morton el inglés estándar es el código dominante y el español en sus registros populares y las modalidades del habla bilingüe los códigos dominados, que dan voz a la minoría.

El reto de una traducción de este tipo se halla en buscar un camino intermedio entre la salvaguarda del idiolecto literario con el que se construye el texto y la necesidad de facilitar al público la comprensión y la experiencia estética, lo cual reclama una perspectiva que vaya más allá del texto y de su contexto inmediato (el encargo de traducción) y aboga por un enfoque más abarcador, interdisciplinario, que aborde la traducción en primer lugar como hecho cultural e ideológico. Es por ello que el análisis de la traducción que proponemos incorpora algunos de los aportes que el paradigma de la Traducción Cultural ha brindado a la traductología, poniendo de relieve el papel del traductor, cuya mediación es fundamental para visibilizar las culturas minorizadas como la chicana (cfr. Vidal Claramonte 2007; Godayol 2008 entre otros). Esta perspectiva hace hincapié en el hecho de que la

---

4 En lo que respecta a los idiolectos literarios y su traducción, conviene recordar las reflexiones de Cancellier (1995, 1996) y Meo Zilio (1993, 1993a, 1993b) sobre la versión francesa e italiana del poema gauchesco *Martín Fierro*. A pesar de que se trata de pares de lenguas distintos al que nos ocupa, estos trabajos pioneros contienen pistas de análisis crítico y de inspiración para la práctica traductora que siguen vigentes, puesto que ofrecen ejemplos tanto de una traducción acertada (la francesa), como de versiones no logradas (las italianas) debido fundamentalmente a la incapacidad del traductor de recrear en la lengua meta la variación de uso que marca el original.

traducción está sometida a los condicionantes sociales, culturales e ideológicos del contexto donde se encuentra inmersa y, no último, a la subjetividad del traductor y de su interpretación. Por ello, los textos traducidos nunca se pueden considerar neutros o inocentes (Vidal Claramonte 1996).

## 2. *Johnny Tenorio*

La obra que nos ocupa, *Johnny Tenorio* (1988), se inspira en el *Don Juan Tenorio* de José de Zorrilla (1844). La figura del burlador de mujeres se traslada de Sevilla a un barrio sórdido y violento del San Antonio contemporáneo, para simbolizar temas muy recurrentes en la poética de Morton, tal como el machismo chicano, la vigencia del patriarcado en las relaciones familiares, la incomunicación entre generaciones y la marginación del colectivo chicano. La acción se desarrolla el Día de los Muertos en una cantina, donde a través de unos *flashback* se cuenta al espectador la historia trágica de Johnny. El protagonista está presente como fantasma, junto con otros difuntos que fueron víctimas de sus excesos, convocados por la camarera-curandera Big-Berta. A diferencia de su modelo, cuyo protagonista era un “bourgeois gentleman” (Antón Pacheco 2007: 109), la versión chicana de Don Juan representa al propio Johnny como “the offspring of a dysfunctional family, who, as far as responsibility is concerned behaves like an absolute maniac” (2007: 111), siendo él mismo víctima de algunos de los problemas sociales que más afligen a los chicanos, como la discriminación y la ridiculización a la que se ve sometido en la escuela.

A este respecto, la atenta dosificación de las opciones de *continuum* bilingüe en el texto refleja fielmente estos rasgos: de ahí que, por ejemplo, el protagonista se llame Johnny, que es el diminutivo de John, la traducción de Juan. El hijo ha heredado el nombre del padre, y esto puede leerse como símbolo de perpetuación del machismo, puesto que ambos son donjuanes. Sin embargo, el joven lleva un apodo muy informal, en la lengua dominante y no en la lengua ancestral, lo cual puede ser interpretado como símbolo de voluntad de asimilación (fracasada) y de distancia generacional: el nombre del padre, en cambio, no solamente está en español, sino que se acompaña por el tratamiento de respeto *don*. Es más, don Juan habla un español castizo totalmente falto de colorido dialectal o popular, y salpicado de arcaísmos. De hecho, en los intercambios con el hijo, sus palabras son una cita directa del *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, como se puede apreciar a continuación<sup>5</sup>:

<sup>5</sup> El propio Johnny utiliza versos de Zorrilla. La referencia intertextual se identifica fácilmente,

Don Juan: ¡Hijos como tú son hijos de Satanás!

Johnny: Fuck you!

Don Juan: Johnny, en brazos del vicio desolado te abandono. Me matas, mas te perdono. Que Dios (*sic*) es el Santo Juicio (Morton 1988: 21)<sup>6</sup>.

Por otra parte, el hijo Johnny habla un inglés muy interferido por el español, rico en coloquialismos y expresiones groseras<sup>7</sup>. Véase por ejemplo el siguiente fragmento, donde surge un malentendido debido al escaso conocimiento del inglés por parte de los personajes, parodiado a través de la transcripción de una pronunciación hispanizada:

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 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 1988: 20)

### 3. La traducción de *Johnny Tenorio* al español mexicano, o el traductor como coautor

En *Johnny Tenorio* el componente hispano, aun estando muy presente, forma parte de un espacio fronterizo en el que es solo uno de los elementos que entran en la formación de las complejas identidades multiculturales de los personajes representados. Es justamente la necesidad de mantener el gusto mestizo del texto

---

puesto que, a diferencia del registro habitual del habla del protagonista, la cita está en inglés neutro (Antón Pacheco 2007: 35). P. e., “one hour to fall in love with them. Another to make it with them. A third to abandon them and sixty seconds to forget them” (Morton 1988: 12) son un claro eco de: “uno para enamorarlas,/otro para conseguir las,/otro para abandonarlas,/dos para sustituirlas,/y una hora para olvidarlas”. (Zorrilla 1994 [1844]: vv. 685-689). De acuerdo a la clasificación de Agost Canós (1998) esta diferencia entre el habla de Johnny y la del padre identifica un cuarto eje de variación, el diacrónico.

6 “Don Diego: No, los hijos como/tú son hijos de Satanás./Comendador, nulo sea/lo hablado./ Don Gonzalo: Ya lo es por mí; vamos./Don Diego: Sí, vamos de aquí / donde tal monstruo no vea./ Don Juan, en brazos del vicio/desolado te abandono:/me matas... mas te perdono / de Dios en el santo juicio” (Zorrilla 1994 [1844]: vv. 781-790).

7 Sobre todo en el diálogo con el padre, cuando lamenta su condición de marginación en el colegio.

origen<sup>8</sup>, de no hispanizarlo por completo, que hace que en la traducción de este texto, como en otras obras de literatura chicana traducidas al español, se produzca una inversión en la carga ideológica y de identidad en los códigos utilizados. En palabras de Godayol (2008: 19):

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

La traducción del texto al castellano fue realizada por Eduardo Rodríguez Solís, cuya biografía reúne características únicas y, creo, muy propicias para llevar a cabo esta labor: es un mexicano que vive en el suroeste de EE.UU. y, además, al ser él mismo dramaturgo, conoce muy bien los mecanismos de construcción del diálogo dramático<sup>9</sup>. En una entrevista reciente, el traductor recuerda que llevó a cabo la traducción de *Johnny* por puro interés personal y en plena autonomía, procurando

[usar] un idioma llano, sin complicaciones. La idea era escribir o traducir en un idioma entendible en Buenos Aires, la Habana, Tegucigalpa, México, donde fuera. [...] Y como se trataba de una obra chicana, tuve que dosificar la entrada de algunas cosas en inglés. Y lo que entraba era para que lo entendieran todos (desde un albañil, desde un panadero, hasta un académico) (Rodríguez Solís, comunicación personal, 27 de agosto de 2013).

---

8 En ámbito postestructuralista y postcolonial (cfr. p. e. Bhabha 1994) el concepto de traducción se amplía desde la dimensión de dos productos lingüísticos terminados, escritos en lenguas diferentes, que se encuentran en alguna relación (de equivalencia, de función, etc.), a toda narrativa transcultural, una forma de “translation without translations” (Pym 2010: 148). Esta perspectiva corre el peligro de difuminar lo que entendemos por traducción y alejarse de la práctica traductora. Con todo, tiene la ventaja innegable de llamar la atención sobre los múltiples condicionantes socioculturales del proceso traductor entendido como transculturación, es decir “interacción dialógica” (Sales Salvador 2003: 48) entre tradiciones culturales.

9 Es significativo a este respecto el hecho de que en esta y en otras piezas del volumen que contiene la traducción de *Johnny Tenorio* (Morton 1999) los demás traductores sean también conocedores del mundo teatral (además de Rodríguez Solís, la directora teatral Iona Weissberg que tradujo *Rancho Hollywood*, o el dramaturgo Manuel Martín Jr., autor de la versión de *El Jardín* al castellano). Rodríguez Solís intervino también en la revisión lingüística de *Frontera sin Fin* (2011), una obra que Morton escribió utilizando como lengua matriz el español y publicó en España.

Rodríguez Solís resuelve intuitivamente<sup>10</sup> la disyuntiva naturalización-extranjerización salpicando el texto de elementos foráneos, tomados de la otra lengua del *continuum* bilingüe chicano. La lengua minorizada, el castellano, se convierte en la lengua matriz del texto, mientras que el bilingüismo de la pieza se mantiene gracias a la presencia de cambios de código, préstamos etc. precisamente a la lengua que la corriente principal (*mainstream*) pretende imponer para lograr la asimilación de la minoría hispano-estadounidense. En esto se halla la paradoja: en el texto traducido, el inglés, la lengua mayoritaria, se convierte en una marca de resistencia. Por otra parte, el traductor aprovecha el inglés con una finalidad que podría aparecer incluso opuesta, como recurso familiarizante, para acercar el espectador al texto. De esta manera, aun consciente de la necesidad de mantener la especificidad lingüístico-cultural de la pieza, el traductor desempeña también una función pedagógica, como mediador cuya misión es facilitar la digestión de un texto potencialmente distante de la audiencia, sin por ello someterlo por completo a las expectativas de los receptores.

La comparación entre el texto original y la traducción pone de manifiesto cómo se concreta este proyecto traductor a través de una serie de elecciones lingüístico-discursivas que se configuran como una manipulación del texto origen y donde afloran la interpretación y las creencias del propio traductor, cuya labor es todo menos que invisible. A continuación voy a proporcionar algunos ejemplos que, a mi entender, ilustran en el plano microtextual la autonomía de la traducción respecto al texto origen pero que, desde una perspectiva macrotextual, es decir, atendiendo al mensaje global de la obra y al conjunto de estrategias empleadas en el texto origen para expresarlas, están plenamente justificadas.

TO

Johnny: You are special to me, Ann, really. De verdad. (*Johnny goes down to his knees*)  
I adore you, I worship you.

*Lights begin to fade on them.*

Berta: (*to don Juan*) Does this look familiar, Don Juan?

Don Juan: Desgraciadamente.

Berta: (*calling out*) Bueno, Johnny, dime, did Ana change you?

Johnny: (*to Ana*)<sub>1</sub>Te idolatro! (Morton 1988: 16).

TM

Johnny: Eres muy especial para mí Ana. De verdad (*Johnny se arrodilla*). Te adoro.

10 Digo "intuitivamente" porque Rodríguez Solís es un escritor creativo prestado a la traducción, no es un traductor profesional, ni me consta que se haya formado específicamente para ello.

*Las luces empiezan a concentrarse en ellos.*

Berta: (*a Don Juan*) ¿Te parece familiar, Don Juan?

Don Juan: Desgraciadamente.

Berta: Al principio, la trató como la Virgen de Guadalupe.

Johnny: (*a Ana*) ¡Te idolatro! (Morton 1999: 106).

En este diálogo, el traductor interpola en un parlamento de Berta una referencia a la Virgen de Guadalupe ausente en el texto origen, explicitando un arquetipo recurrente en la escritura de Morton<sup>11</sup> y en la literatura chicana. La Virgen de Guadalupe representa el modelo de la *good mother*, el único rol de género aceptado dentro de la cultura chicana (López Ponz 2010: 27), rígidamente patriarcal, en la cual “la mujer [...] permanece casta hasta el matrimonio, obedece y no cuestiona lo que el hombre le impone” (2010: 26). Desde la perspectiva funcional (la recepción del texto) nos parece una opción muy feliz: por una parte acompaña al lector en la comprensión, enriqueciendo el texto con pistas explícitas para la interpretación de las referencias culturales; por otra parte, asume la idea de la traducción no como mera puesta en relación de textos, sino como compleja operación de mediación cultural en la cual el traductor se sitúa casi en pie de igualdad con el autor para re-crear su mensaje. De esta manera, a través de pequeñas infidelidades textuales, el traductor se muestra fiel a su autor en un nivel más profundo, el del *querer decir*. En el diálogo siguiente aparecen más ejemplos que ilustran esta forma de abordar la traducción:

TO

Johnny: Hey man, you know I would never deny mi Raza. We used to make menudo sometimes and invite the gringos over for breakfast. Of course, we knew they wouldn't eat it if we told them it was pancita de res. So we served it as “American Indian Stew!”. They scarfed it up.

Louie: ¡Qué loco!

Johnny: Pinches Gringos. Hey, but the white girls – ¡mamasotas! They had never laid – I do mean LAID – eyes on such a handsome Chicano like me. I ate them up. Anglos, Jews. Czechs, Irish, Italians, Swedes.... It was like the United Nations. I took them away from their fathers, boyfriends, husbands. I would even go down to the Port Authority and pick up runaways. [...] (Morton 1988: 11).

---

11 En *Frontera sin Fin* (Morton 2011), por ejemplo, uno de los personajes se llama justamente Lupita, diminutivo de Guadalupe, y representa el arquetipo virginal (Morton, comunicación personal, 27 de agosto de 2013).

TM

Johnny: Hombre, tú sabes que nunca me niego de ser mexicano. A veces hacía menudo e invitaba a los gabachos a desayunar. Sabíamos que no se lo comerían si les decíamos que era tripa de vaca. ¡Se los servía como “guisado de indio americano”! Se lo tragaban como puercos.

Louie: Qué curada, Johnny.

Johnny: Pinches gringos. Hey, pero las güeritas: ¡mamasotas! Nunca le sacaban al parche –y cuanto menos si se topaban con un machote como yo. Me las comía a todas. Gringas, judías, checas, irlandesas, italianas, negritas... era como las Naciones Unidas. Me las robaba de las narices de sus padres, novios, esposos. Me iba a la central camionera para clavarme sobre los huesos de las chavalonas. [...] (Morton 1999: 98).

En el TO *pancita de res*, que ya aparece en español como cambio de código, es un término gastronómico, neutro, y trae a la memoria el plato. El traductor opta por sustituirlo con otro sintagma en español, “tripa de vaca”, que remite al animal y resulta más crudo, baja el registro y posiblemente esté incluso más a tono con el resto de la conversación que el original. El símil “como puercos” tampoco tiene equivalencia con el TO, puesto que *to scarf up* en inglés no tiene un matiz tan desdenoso. Sin embargo, no podemos negar que funciona perfectamente, pues contribuye a la expresividad y la verosimilitud del texto español.

En el mismo fragmento, la alusión en el TO a la esfera del sexo surge del doble sentido de *laid* (aparece en la forma del pasado con el modismo *to lay eyes on someone* y repetido en mayúsculas)<sup>12</sup>. La alusión se traslada al texto meta con “machote” por *handsome chicano*: esta opción no solamente compensa la pérdida de la referencia sexual en el verbo, sino que subraya el aspecto del machismo, que es uno de los temas dominantes de la obra. Es decir, una vez más el traductor manipula autónomamente el enunciado, pero resulta ser hasta más fiel a la intención declarada del autor que el propio autor. La connotación se refuerza con el modismo *clavarme sobre los huesos* y el aumentativo *chavalonas*, que subraya la condición de la mujer como objeto sexual. *To pick up runaways* en cambio, se equivaldría semántica y pragmáticamente a un más suave “ligar con las fugitivas”.

Llama la atención el hecho de que el traductor no mantiene la palabra *Raza* (*sic*), y la sustituye con *ser mexicano*, a pesar de que Johnny entiende claramente *raza* en sentido fenotípico, pues a continuación menciona a las *white girls*<sup>13</sup> como

12 La marcación tipográfica recuerda la forma homófona y homógrafa del participio pasado en el sintagma *to get laid*, que designa muy coloquialmente el acto sexual.

13 Esta idea se pierde por completo en la traducción cuando más adelante el traductor traduce *Swedese* con “negritas”.

víctimas favoritas de su machismo. A mi parecer, hubiese sido conveniente mantener *raza* no solamente para preservar la coherencia del diálogo, sino también como posible referencia al empleo de este concepto en la construcción del “otro” que se hace en el discurso dominante sobre las minorías y su derecho de ciudadanía en EE.UU. (Socolovsky 2013). Bajo esta perspectiva, más allá de la que puede sonar como una afirmación de orgullo del personaje, hablando de *su raza*, Johnny parece haber asumido o interiorizado lo que Socolovsky (2013: 16-17) denomina “racialization of citizenship and belonging in the United States”, un mecanismo de exclusión perpetrado por la cultura dominante a través del que “Mexican Americans, Puerto Ricans and sometimes Cuban Americans are [rendered] as non-white and certainly “other” to mainstream perceptions of U.S. national identity”.

Por último, me parece acertada la adaptación cultural que supone la sustitución de Port Authority, la terminal de autobuses de Nueva York, con “central camionera”. En este caso el traductor ha decidido explicitar la referencia cultural, facilitando la comprensión al lector no bilingüe. La misma estrategia se adopta en la descripción del escenario al principio de la pieza, donde, después del inciso, se agrega una información ausente en el TO:

TO

*The bar has the feeling of an arena, with saw dust on the floor –the better to soak up up the blood and spittle (Morton 1988: 5).*

TM

*El establecimiento tiene el ambiente de una cantina<sup>14</sup>, con aserrín en el suelo –lo mejor para absorber los escupitajos y la sangre– ya que este vecindario es conocido como “El Barrio de las Tripas” por las muchas riñas que ocurren allí (Morton 1999: 89).*

Los ejemplos siguientes, en cambio, ilustran cómo el traductor consigue mantener el bilingüismo en el texto meta:

TO

Johnny: (*Passionately, he snatches up ANA into his arms*). ¡Véngase conmigo, Mamasota!  
 Ana: (*Barely protesting*) ¡Ay Señor! ¡Déjeme! ¡Soy señorita y estoy prometida! (Morton 1988: 5).

14 No me parece igual de motivado traducir “arena” con “cantina”: la descripción anterior ya ha dejado patente que se trata de una taberna de mala fama; si se mantuviera *arena* en el texto meta, en cambio, se subrayaría el entorno social violento y marginal donde se desarrolla la acción.

TM

Johnny: (*Passionately, atrapando a ANA*). ¡Véngase conmigo, mamasota!

Ana: (*Protestando con descaro*); Ay señor! *Leave me alone!* ¡Soy señorita y estoy comprometida! (Morton 1999: 90).

En la traducción se introduce el cambio de código al inglés con la exclamación *Leave me alone!* marcada en cursiva<sup>15</sup>, cuyo sentido aparecerá claro en el escenario durante la interpretación actoral. Es este un caso concreto de reajuste funcional entre las lenguas del repertorio bilingüe: la incorporación de un elemento ajeno, la subversión, se produce utilizando el inglés.

Como se desprende del ejemplo, las intervenciones del traductor no se ciñen a esto, sino que también normalizan el uso de las mayúsculas (p. e., señorita por Señorita), ajustan la puntuación y en los parlamentos ya en castellano introducen pequeñas modificaciones que contribuyen a hacer el texto más fluido, más verosímil o ágil<sup>16</sup>. Puede ser esta la razón de la sustitución de *prometida* por “comprometida”.

El siguiente fragmento es una muestra de la función pedagógica que desempeña el traductor:

TO

Don Juan: (*entering bar*) Berta! Are you open?

Berta: Claro que sí, pásale, pásale, Don Juan. I was playing one of my favourite rancheritas (Morton 1988: 6).

TM

Don Juan: (*entrando*) Berta! ¿Está abierto?

Berta: Claro que sí, pásale. Pásale, Don Juan. *I was just* tocando *one of my favourite* rancheritas (Morton 1999: 90).

Una oración entera se mantiene en inglés, con la introducción de un cambio de

15 En la pieza original los distintos códigos no están diferenciados tipográficamente. Sin embargo, en la ya mencionada *Frontera sin fin* (2011), Morton al principio advierte explícitamente al lector que se marcarán en negrita las palabras “en Spanglish y en inglés” (algunas de ellas explicadas en un glosario al final de la obra). En este caso, la hibridez del texto se subraya visualmente y dándole un nombre concreto (Spanglish). Para un tratamiento del fenómeno del Spanglish desde un punto de vista sociocultural, véase Betti (2008, 2013).

16 Cfr., en el ejemplo anterior, “gabachas” en el TM en lugar de *gringas*, supongo como *variatio* estilística.

código al español en una de las palabras clave de la oración. Se trata de una opción que, sin perjudicar la comprensión, contribuye a sacar al público de la burbuja tranquilizadora de los sonidos familiares. Unas líneas más abajo, el traductor llega a modificar el referente extralingüístico:

TO

Berta: Wonderful. There will be velorios and speeches expressing el amor and esteem que sentimos por ellos. ¡Esta noche, don Juan, celebramos a La Muerte (*pouring him a tequila*).

Don Juan: Pues, como dicen los gringos, “I’ll drink to that” (Morton 1988: 6).

TM

Berta: *Wonderful*. Va a haber velorios y plegarias expresando el amor que sentimos por ellos. Esta noche, don Juan, celebramos a la Muerte.

*Sirviéndole una cerveza “Budweiser”.*

Don Juan: Pues, como dicen los gringos, pa’ dentro (Morton 1999: 90).

Como se puede ver, un elemento muy mexicano, el tequila, se sustituye con una marca de cerveza norteamericana: de esta manera, un objeto que es típico de la cultura “otra” desde la perspectiva del público angloparlante se sustituye con su homólogo desde el ángulo del público hispanohablante. El truco no hace sino recordarle al espectador que la dimensión sociocultural en la que se mueven los personajes es la de un *entre*.

TO

Johnny: You’re my home girl. Hey, you wanna go party? I got some marihuana. You look like you’re hungry. You wanna go get a hamburger?

Runaway: No, thanks.

[...]

Runaway<sup>17</sup>: Wait a minute...

Johnny: This is your first time in the city? (*She nods her head “yes”*). What are you doing here?

Runaway: I ran away from home.

Johnny: You ran away from home? (Morton 1988: 11).

---

17 Posiblemente se trate de una errata y efectivamente el parlamento debería ser pronunciado por Johnny, como aparece en la traducción.

TM

Johnny: Somos paisanos. Hey, you wanna go party? (*Saca un cigarro de marihuana*). Tengo algo de mota pa' ponerse bien pacheco. Me parece que tienes hambre. You wanna hamburger?

Girl: No, thanks.

[...]

Johnny: Wait a minute... This is your first time in the city? (*Girl mueve su cabeza afirmativamente*). ¿Qué haces aquí?

Girl: I ran away from home, mi papá ya no me aguantaba.

Johnny: ¿Te largaste de tu casa? (Morton 1999: 99).

En este fragmento también se aprecia la intercalación de la oración “mi papá ya no me aguantaba”, que se puede explicar como refuerzo para una mejor comprensión, aunque no es imprescindible, ya que en el parlamento siguiente Johnny repite en castellano lo que la chica le acaba de confesar. Podría ser entonces un añadido que apunta a recalcar la idea de incomunicación generacional y de inadecuación de la familia patriarcal simbolizada por la figura del padre, un motivo dominante de la obra. Como hemos visto, las estrategias traductoras que escoge Eduardo Rodríguez Solís son muy intervencionistas y atrevidas, pues, según mi experiencia, se toman libertades que muy rara vez están permitidas al traductor. En este caso, el resultado ha sido una combinación lograda entre la salvaguarda de la subversión del texto original, que se expresa primeramente a través del uso de variedades lingüísticas no normativas, y la preocupación del traductor por ser comprendido más allá de la comunidad chicana bilingüe y más allá de los hablantes de español mexicano. Es evidente que si la recepción se hace demasiado complicada, esto afecta el disfrute de la obra y la pieza deja de funcionar. Esta idea de Rodríguez Solís está en consonancia con el planteamiento de Morton, que afirma:

[Audience receipt] has always been a problem with teatro chicano. Where do you balance the use of English and Spanish? Because in some areas like San Antonio it would work perfectly well because the people are for the most part bilingual. Or if they don't understand all the Spanish *sentido*, *entienden el sentido en inglés*, ¿no? And I try to balance it so if someone asks a question in Spanish it is answered in English or at least I try to have the action signify what the actors are saying (Daniel 1989: 145, destacado en el original).

El afán divulgador<sup>18</sup> de Morton hace que el autor tenga presente en todo momento

<sup>18</sup> Esta preocupación se hace especialmente patente pensando en la labor de traductor del propio

la necesidad de facilitar la experiencia de la recepción sin sacrificar la especificidad lingüística del texto, para plantearse como “novedad y no como experiencia contraria” (Carbonell i Cortés 2003: 382). La labor de Eduardo Rodríguez Solís se sitúa en esta línea y por ello permanece muy deferente hacia su original e igual de verosímil, aunque lo hace en total autonomía y manipulando profundamente el texto. Esto es posible gracias a la capacidad de Rodríguez Solís de modular las herramientas de la traducción —y por supuesto de la(s) lenguas(s)— partiendo de un diseño abarcador en el cual el texto es solamente uno de los elementos.

De esta manera, Morton y Rodríguez Solís, desde las dos orillas opuestas del Río Grande/Río Bravo, buscan —y creo que encuentran— una respuesta creativa para representar la que Cronin (2006: 3) identifica como “the dual nature of cultural experience: both specific and connected”.

## Bibliografía citada

- AGOST CANÓS, ROSA (1998), “La importancia de la variació lingüística en la traducció”, *Quaderns: revista de traducció*, 2: 83-95.
- ANTÓN PACHECO, ANA (2007), “Adapting old cuentos que todos conocen: *Don Juan Tenorio* in the borderland”, *Estudios Ingleses de la Universidad Complutense*, 15: 105-17.
- AZEVEDO, MILTON M. (1998), “Orality in Translation: Literary Dialect from English into Spanish and Catalan”, *Sintagma: revista de lingüística*, 10: 27-42.
- BETTI, SILVIA (2008), *El Spanglish. ¿medio eficaz de comunicación?*, Bologna, Pitagora.
- , (2013), “La ilusión de una lengua: el spanglish, entre realidad y utopía”, *El español en los Estados Unidos: E Pluribus Unum? Enfoques multidisciplinares*, eds. Domnita Dumitrescu; Gerardo Piña Rosales. New York, Ediciones ANLE: 189-216.
- BHABHA, HOMI K. (1994), *The Location of Culture*, London, Routledge.
- CANCELLIER, ANTONELLA (1995), “Analisi di alcuni plaggi nelle traduzioni italiane del ‘Martín Fierro’ (Appunti di critica semantica)”, *Scrittura e riscrittura. Traduzioni, refundiciones, parodie e plaggi*, Associazione Ispanisti Italiani, *Atti del convegno di Roma, 12-13 novembre 1993*, Roma, Bulzoni: 23-35.
- , (1996), “*Martín Fierro* en francés (la traducción de Verdevoye): modismos y refra-

---

Morton, que en 1996 publicó una miscelánea de obras del teatro mexicano traducidas al inglés, *The Fickle Finger of Lady Death and Other Plays*. La pieza que da el nombre al libro, cuyo título original es “Ondas de la Catrina”, fue escrita por el propio Rodríguez Solís.

- nes”, *Actas del cuarto Congreso Internacional del CELCIRP “Encuentros y desencuentros”*, Canarias 1992, *Río de la Plata*, 15-16: 437-43 [21/10/2013] <<http://www.cervantes-virtual.com/obra/martin-fierro-en-frances-la-traduccion-de-verdevoye-modismos-y-refranes/>>
- CARBONELL I CORTÉS, OVIDI (2003), “La novedad entre dos mundos. Hacia una nueva teoría de la otredad en traducción”, *Actas del I Congreso AIETI. Granada 12-14 de Febrero de 2003*, ed. Ricardo Muñoz Martín, Granada, AIETI, Vol. 1: 379-98 [10/04/2013] <[http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI\\_1\\_OCC\\_Novedad.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_OCC_Novedad.pdf)>
- CRONIN, MICHAEL (2006), *Translation and Identity*, Oxford/New York, Routledge.
- DANIEL, LEE A. (1989), “An interview with Carlos Morton”, *Latin American Theatre Review*, 23/1 (Fall): 143-50.
- EZPELETA PIORNO, PILAR (2007), *Teatro y traducción: aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*, Madrid, Cátedra.
- GODAYOL I NOGUÉ, MARÍA DEL PILAR (2008), “We’re Mericans: apuntes sobre la traducción de literatura chicana al catalán”, *Transfer*, 3/1: 18-26 [10/04/2013] <<http://www.raco.cat/index.php/Transfer/article/view/203818>>
- HALLIDAY, MICHAEL A. K.; HASAN, RUQAIYA (1989), *Language, Context and Text: Aspects of Language in a Social-Semiotic Perspective*, Oxford, Oxford University Press.
- IZARD, NATÀLIA (2003), “La verosimilitud en la traducción para el doblaje: una reflexión didáctica”, *Actas del I Congreso AIETI. Granada 12-14 de febrero de 2003*, ed. Ricardo Muñoz Martín. Granada, AIETI, Vol. 2: 249-62 [10/04/2013] <[http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI\\_1\\_NI\\_Verosimilitud.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_NI_Verosimilitud.pdf)>
- LÓPEZ PONZ, MARÍA (2010), *Traducción y literatura chicana: nuevas perspectivas desde la hibridación*, Granada, Comares.
- MEO ZILIO, GIOVANNI (1993), “Metodología y técnica de una traducción literaria: los juegos de palabras en el *Martín Fierro*”, *Estudios Hispanoamericanos. Temas lingüísticos y de crítica semántica*, ed. Antonella Cancellier. Vol. 2, Roma, Bulzoni: 321-39.
- , (1993a), “Modismos, adagios y refranes en el *Martín Fierro* y su posible versión al italiano”, *Estudios Hispanoamericanos. Temas lingüísticos y de crítica semántica*, ed. Antonella Cancellier. Vol. 2, Roma, Bulzoni: 339-49.
- , (1993b), “*Martín Fierro* en francés (la traducción de Verdevoye): los juegos de palabras”, *Estudios Hispanoamericanos. Temas lingüísticos y de crítica semántica*, ed. Antonella Cancellier, Vol. 2, Roma, Bulzoni: 467-72.
- MORTON, CARLOS (1988), *Johnny Tenorio*, Houston, Players Press.
- , (1996) (trad.), *The Fickle Finger of Lady Death and Other Plays*, Bern, Peter Lang.
- , (1999), *Rancho Hollywood y otras obras del teatro chicano*, trads. Manuel Martín Jr; Eduardo Rodríguez Solís; Iona Weissberg, Houston, Arte Público Press.
- , (2011), “Frontera sin fin”, *Camino Real. Estudios de las Hispanidades Norteamericanas*,

2/3: 143-62.

- NADIANI, GIOVANNI (2006), “Spostare la scena”, in *TRAlinea*, 8: 1-19 [10/04/2013] <<http://www.intralinea.org/archive/article/1635>>
- NORD, CHRISTIANE (1991), “Scopos, Loyalty and Translational Conventions”, *Target*, 3/1: 67-109.
- , (1997), *Translating as a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome.
- PYM, ANTHONY D. (2010), *Exploring Translation Theories*, London & New York, Routledge.
- REISS, KATHARINA; VERMEER, HANS J. (1996), *Fundamentos para una teoría funcional de la traducción*, Madrid, Akal.
- SALES SALVADOR, DORA (2003), “‘I translate, therefore I am’: la ficción transcultural entendida como literatura traducida en el polisistema poscolonial”, *Linguistica Antverpensia*, 2: 47-60.
- SOCOLOVSKY, MAYA (2013), *Troubling Nationhood in U.S. Latina Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press.
- VERMEER, HANS J. (1989), “Skopos and Commission in Translational Action”, trad. Andrew Chesterman, *Readings in Translation Theory*, ed. Andrew Chesterman. Helsinki, Oy Finn Lectura: 173-87.
- VIDAL CLARAMONTE, M. DEL CARMEN ÁFRICA (1996), “Palabras y flores, habitantes de la ciudad secundaria (o sobre las semejanzas de la traducción)”, *Trans*, 1: 125-32.
- , (2007), *Traducir entre culturas: diferencias, poderes, identidades*, Bern, Peter Lang.
- ZORRILLA, JOSÉ (1994) [1844], *Don Juan Tenorio*, Madrid, Castalia.

