

# *The Savior* de Carlos Morton y sus adaptaciones al español\*

ISABEL CRISTINA FLORES HERNÁNDEZ  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
ELENA ERRICO  
Università di Genova

## Resumen

En el presente trabajo analizamos las dos versiones en español de la obra teatral *The Savior* (Morton, 1992), la más antigua a cargo del propio dramaturgo en colaboración con el teatro hondureño La Fragua (*Romero de las Américas*, 2010) y la más reciente a cargo de I. C. Flores Hernández y del grupo del Teatro Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (*Romero, el Salvador*, inédita).

La obra, ambientada en El Salvador a finales de los setenta, trata de la figura, de la obra y del asesinato de monseñor Óscar Arnulfo Romero. A la luz de las problemáticas teóricas puestas de manifiesto por la Escuela de la Manipulación y del concepto de reescritura (Lefevere, 1982; 1992), intentaremos mostrar cómo los dos productos textuales (la versión hondureña, relativamente más *target-oriented* y la poblana, más *source-oriented*) están moldeados conforme los vínculos extratextuales y genéricos de fondo que marcaron las circunstancias concretas de su elaboración, atendiendo también a su función primordial, la interpretación en las tablas.

## Abstract

In this article we analyze the two Spanish versions of the play *The Savior* (Morton, 1992), an earlier one adapted by Morton himself and Honduran Teatro La Fragua (*Romero de las Américas*, 2010) and a later one by I. C. Flores Hernández and Teatro Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (*Romero, el Salvador*, unpublished). The play, set in El Salvador in the Seventies, features the last years of life and the killing of archbishop Óscar Arnulfo Romero. Drawing on the theoretical framework of the School of Manipulation and Lefevere's construct of rewriting (Lefevere, 1982; 1992) we argue that the different approaches adopted for the two translations (the former relatively more target-oriented and the latter relatively more source-oriented) are largely motivated by the extra-textual constraints in which they were produced, namely the socio-historical setting and purpose of the translation (i.e., stage performance).



## 1. INTRODUCCIÓN Y MARCO TEÓRICO

El artículo aborda un caso de traducción teatral a partir de la obra *The Savior* (1992), de Carlos Morton (Chicago, 1947), uno de los dramaturgos chicanos más prolíficos y representados<sup>1</sup>. La obra trata de la figura, de la obra y del asesinato de monseñor Óscar Arnulfo Romero, el arzobispo de San Salvador muerto por un disparo certero en el pecho mientras oficiaba misa en la

---

\* El artículo es el resultado del trabajo conjunto de las dos autoras. Sin embargo, la redacción de los apartados 1, 2 y 3 corre a cargo de Elena Errico, mientras que 4 y 5 fueron escritos por Isabel Cristina Flores Hernández.

<sup>1</sup> Para una lista completa de las producciones de Carlos Morton dentro y fuera de los EEUU, remitimos a la página web del autor, <http://www.theaterdance.ucsb.edu/people/carlos-morton> (20/10/2018)

Capilla del Hospital la Divina Providencia el 24 de marzo de 1980, en San Salvador, por su denuncia de la injusticia y de la violencia política en vísperas del estallido de la guerra civil en su país. El arzobispo se elevó a los altares el 14 de octubre de 2018, tras un largo proceso de canonización no exento de polémicas y resistencias dentro y fuera de la curia romana<sup>2</sup>.

La obra, ambientada en El Salvador, cuenta con dos versiones en español, una del teatro rodante hondureño *La Fragua*, estrenada en 1999, *Romero de las Américas* (2010, en adelante RA) y otra del Teatro Universitario de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, llevada a las tablas en 2014 con el título *Romero, el Salvador* (en adelante RS). El propósito es intentar mostrar en qué difieren las estrategias de trasvase lingüístico, cultural y escénico de las dos adaptaciones y motivar esta diferencia. En el caso de RS (cf. par. 4) la perspectiva es la del testimonio directo, puesto que la directora de la puesta en escena es también una de las autoras de este trabajo.

El análisis se va a llevar a cabo reflexionando sobre el proceso que condujo al montaje más reciente y comparando las dos obras a partir del enfoque de la Escuela de la Manipulación, es decir, trayendo a colación su contexto extratextual y el propósito con el que se produjeron. Por manipulación entendemos una intervención activa y consciente en el proceso traductor, que ubica la traducción en un nuevo paradigma donde la ideología, el poder y el patronazgo asumen un papel primordial en la producción de textos (Lefevere, 1992). Para este análisis Lefevere identifica el término “reescritura”, que abarca también otros tipos de textos tales como crítica, comentario, historiografía, antologías, etc., además de la traducción (Lefevere, 1982; 1992), que es “potentially the most influential because it is able to project the image of an author and/or a (series of) work(s) in another culture, lifting that author and/or those works beyond the boundaries of their culture of origin” (Lefevere, 1992: 9). La reescritura como tal es el reflejo de una ideología y de una forma poética, siendo la primera un conjunto de costumbres, convenciones y formas de ver el mundo que guían nuestra actuación (1992: 16). La reescritura sería pues, el intento de perpetuar o trastocar la ideología dominante, a través de la elección o de la priorización de ciertos textos en lugar de otros. La forma poética, en cambio, viene a ser tanto un inventario de recursos literarios (géneros, determinados símbolos, personajes, situaciones prototípicas) como una idea de cómo deberían ser la literatura y su papel en el sistema social (Lefevere, 1982: 236).

El patronazgo, según Lefevere, es “the powers (persons, institutions) that can further or hinder the reading, writing, and rewriting of literature” (Lefevere, 1992: 15). El poder en este sentido se entiende no solamente como factor represor, sino como fuerza que “produces and traverses things, [...] induces pleasure, forms of knowledge, produces discourses. It needs to be considered as a productive network” (Foucault, 1980: 119).

Además de los factores extratextuales identificados, cabe hacer referencia al propósito con el que se escribe una traducción. En este sentido 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: 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 supone adoptar estrategias de disfrute distintas (por ejemplo se puede 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 irrepitible. Conforme la función escogida para el texto teatral (lectura o

<sup>2</sup> [https://elpais.com/internacional/2015/05/23/actualidad/1432406059\\_971675.html](https://elpais.com/internacional/2015/05/23/actualidad/1432406059_971675.html) (18/10/2018)

escenificación) el traductor deberá elegir un planteamiento distinto. Aquí, como los dos textos en español se llevaron al escenario, nos ceñimos a la traducción teatral pensada para las tablas, 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 y, por ende, la reflexión metatraductora, 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: 358). El caso en cuestión es bastante singular porque en lugar de arrancar con una traducción literal realizada por un traductor que se somete a la adaptación por parte de un teatrero ocurre lo contrario, es decir que la directora y el reparto de RS deciden “volver” a una versión literal tras leer una primera adaptación que no les satisfacía (cf. par. 4). A este respecto, sin embargo, cabe subrayar que no vamos a hacer una valoración de las dos traducciones entronizando la categoría conceptual de la fidelidad al supuesto pensamiento original del autor. Si cabe, todo lo contrario, puesto que en especial manera la obra de Morton de que trata este caso no surge de un vacío, sino que a su vez se alimenta de un denso entramado intertextual en el que se combinan referencias bíblicas con citas encubiertas de homilías de Romero y otros sacerdotes así como de documentación histórica, aunque por supuesto combinadas y reinterpretadas de forma original. Además, como veremos, la adaptación poblana resulta más cercana a nivel textual porque procura devolverle al espectador una representación del Romero ser humano antes que mártir o héroe, un Arzobispo más cercano a cómo lo vieron los salvadoreños, y encuentra justamente esta aportación en el retrato original que dibuja Morton. Vamos a analizar las dos adaptaciones de cara a estas perspectivas e intentamos también ofrecer un testimonio desde dentro, puesto que una de las autoras fue la iniciadora del proyecto de traducción y la directora del montaje de RS, y participó activamente en el proceso de adaptación del texto para el montaje. Se trata de una perspectiva complementaria a la del lingüista, pero que contribuye a arrojar luz sobre la multiplicidad de factores que, sin ser estrictamente textuales, condicionan profundamente el proyecto traductor.

## 2. THE SAVIOR (1992)

*The Savior* parece apartarse de los temas centrales del teatro del dramaturgo mexicano-estadounidense Carlos Morton, centrado en la condición de los chicanos y de los marginados dentro de los Estados Unidos. Sin embargo, el autor en varias entrevistas reafirma repetidas veces sus lazos con Mesoamérica (Gibb, 2009: 152) y hace referencia a la “sensibilidad panamericana” (Gibb, 2009: 156) que marca su teatro. Es también 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 theaters struggling for liberation donde quiera, particularmente en Latinoamérica” (destacado nuestro). *The Savior* representa la continuidad que Morton encuentra entre la lamentable situación de los chicanos dentro de los EEUU y lo que ocurre más allá de la frontera, la injerencia de su país en la política interna de los países de Centroamérica (Cortés y Barrea Marlys, 2003: 87). Como le dice al presidente salvadoreño la reportera gringa en la obra, “They give the orders in El Salvador, but get the instructions from Washington” (Morton, 1992: 65). Argumenta Cipolloni (2018: 8):

portare in teatro questo clima e farlo sulle scene non di un paese qualsiasi, ma della superpotenza che, soprattutto negli anni della presidenza Reagan, aveva tollerato, protetto, finanziato e sostenuto la controguerriglia degli squadroni della morte, considerando ARENA uno scomodo ma utile alleato per la lotta anticomunista nella regione, ha comportato, come è ovvio, complessi problemi di prospettiva, sia sulla storia che sul futuro, affrontati e in parte risolti da Morton utilizzando le logiche e gli strumenti propri del teatro.

A partir de una reelaboración de material documental y datos reales sobre la situación de El Salvador, pasajes casi literales de las homilías del propio Romero y las del padre Grande, o las conclusiones de la Comisión para la verdad de Naciones Unidas para el Salvador (Betancur, Buergethal y Figueredo Planchar, 1993), Morton denuncia la política neocolonialista de EEUU en este país centroamericano. Sin embargo, los testimonios que aporta se alternan con citas del Evangelio, mientras que la vida y la muerte de Romero funcionan de alegoría de la pasión de Cristo: en la última escena el Embajador estadounidense se lava las manos y el Mayor, con una corona de espinas en la mano, dice: "The crown of thorns - the lashing and humiliation - the crucifixion! Isn't that what you all wanted?" (Morton, 1992: 103). La combinación entre datos y documentos históricos y las referencias a las sagradas escrituras quizás manifiestan la voluntad de rebasar la situación concreta, la historia sangrienta de El Salvador, y presentarla como la de cualquier país de la región. Esto se hace patente incluso en la composición del reparto, integrado en su mayoría por arquetipos con semblante de calaveras. El Presidente se puede asociar claramente al personaje histórico del mandatario de la junta militar de aquella época, pero el hecho de que carezca de nombre quizás sea porque pretende ser emblemático también de muchos presidentes títeres que han marcado la historia de toda Latinoamérica. Los únicos personajes que se reciben un nombre son Romero y sus amigos, cuya humanidad el autor explora a fondo y sin reticencias, sin ocultar sus fragilidades, dudas y asperezas. Romero era en efecto un conservador, muy fiel a la jerarquía y, como recuerda Morton en la obra, su elección a Arzobispo en 1977 había sido apoyada por la oligarquía al que él terminó enfrentándose (Morton, 1992: 71). Sin embargo, estaba animado por un espíritu evangélico igualmente férvido y fue desde allí y desde su consciencia de ser humano y de cristiano que surgió la indignación hacia la condición de los pobres. Su supuesta "conversión" en realidad se produjo en una continuidad de carácter, de vida interior, de afectos con su ministerio pastoral y sus ideas fundamentales sobre Dios y la vida cristiana (Morozzo della Rocca, 2015: 69 y 100). Se trató de "[...] un mutamento avvenuto per gradi, un adattamento alle nuove responsabilità in una situazione storica nuova" (Morozzo della Rocca, 2015: 95). Dice Romero en la homilía del 21 de octubre de 1979<sup>3</sup>: "[...] será calumnia si dicen que he bendecido tal o cual movimiento. La Iglesia no se identifica con ningún movimiento, ni con ningún partido, ni con ninguna organización. Ella es autónoma y está dispuesta hasta a quedarse sola con tal de defender al Señor". Su posición acerca de la Teología de la Liberación estaba clara: aunque la miraba con simpatía, como un fenómeno latinoamericano, subrayaba que la liberación no podía agotarse en cuestiones terrenas, políticas, y que era en primer lugar salvación del pecado, así que quedaba muy lejos de identificarse sin más con la causa de los curas guerrilleros (Morozzo della Rocca, 2015).

Como veremos, es este aspecto de la obra, y no una supuesta e ingenua idea de fidelidad al texto original o al autor lo que motivó la decisión de escribir la adaptación poblana.

<sup>3</sup> <http://servicioskoinonia.org/romero/homilias/B/791021.htm> (20/10/2018)

### 3. UN MÁRTIR JESUITA: ROMERO DE LAS AMÉRICAS

La primera reescritura que se llevó a cabo de *The Savior* fue *RA*, una versión pensada para las tablas del Teatro La Fragua en el Progreso (Honduras), un teatro fundado en 1979 por un jesuita (Muneroni, 2011). Según reza su portada de la web,

el Teatro la Fragua continúa una tradición comenzada con los experimentos apostólicos de los primeros jesuitas cuando en sus colegios acompañaban la catequesis cristiana con las humanidades, el arte, y el teatro clásico, para que sus alumnos se hicieran versados tanto en la fe como en la cultura europea. En Centroamérica el teatro ha iluminado la fe del pueblo ayudando a volverla más auténtica al mismo tiempo que revaloriza y transmite los valores culturales propios de Centroamérica<sup>4</sup>.

En el surco de la tradición jesuita, se trata, pues, de un teatro comunitario que apunta a crear un lazo estrecho entre educación, teología y política, a educar al público narrando historias radicadas en la historia y la cultura local con una mirada crítica hacia el estatus quo (Muneroni, 2011: 22). El teatro de Morton se ubica en esta línea como teatro comprometido y militante. Es, como dice el propio autor en una entrevista, “the theater with a message – entertain as well as educate” (Glass, 2008: 35). Más en concreto, en la obra la inspiración religiosa, muy patente por la presencia de la alegoría de la Pasión de Cristo, se fusiona con la reivindicación (que acaba siendo política) de los derechos de los pobres y la denuncia de las desigualdades.

Por último, el compromiso cada vez mayor que fue mostrando Romero hacia los derechos de los últimos tras el asesinato del padre Rutilio Grande, representado como una conversión, lo cual como apunta Muneroni (2011), es reminiscencia de la dimensión trascendente que pretendía alcanzar el teatro jesuita con las comedias martiriológicas y hagiográficas del pasado. El montaje de *RA* escenifica una conducta ejemplar sin grietas, que llega hasta el sacrificio de la vida y que no por casualidad se produce durante la Eucaristía y asemeja la vida y la muerte de Romero a la de Cristo. El subtítulo (*El mártir de El Salvador*) alude justamente a esto. A modo de ejemplo, en la obra se enfatiza el cambio que sufrió Romero subrayando que hasta el Papa lo conocía como sacerdote “of humble origins, [...] working class parents, [member] of the ‘conservative’ Opus Dei” (Morton, 1992: 86). En un diálogo entre el Presidente y Madame Oligarquía dice esta al respecto: “He’s not following the script, Presidente: for Christ sake, you recommended him to Rome. I know [...] I didn’ t realize he had so much principle” (Morton, 1992: 71). Este diálogo, que proporciona una imagen más problemática y algo menos edificante (pero realista) de un Arzobispo apoyado –por lo menos en la primera etapa de su ministerio pastoral– por la oligarquía salvadoreña, no está presente en *Romero de las Américas*. Sin embargo, a nuestra manera de ver, es fundamental para cuestionar visiones simplistas del conflicto intestino salvadoreño y de los que como Romero se encontraron sumidos en él. Todo lo dicho pretende ser un esbozo del tipo de patronazgo del que surgió el texto de *RA*, para explorar hasta qué punto este fue un condicionante en las decisiones de adaptación, marcadas por cortes significativos. *The Savior* es una obra relativamente larga, de dos actos y en la cual en varias escenas aparecen más de dos personajes. Lo primero que sobresale es que en la adaptación hondureña la pieza se ha acertado a un acto, el reparto se ha reducido y en la mayoría de las escenas hay tan solo dos interlocutores en las tablas. Además, los únicos dos personajes aparte de Romero que aparecen con sus nombres verdaderos, el obispo Álvarez y el Mayor D’Abussion (paronimia del nombre del Mayor Roberto D’Aubuisson) están cambiados en Alvarenga y Mayor de Abusos. Podría ser un ejemplo de

<sup>4</sup> <http://www.fragua.org/INDICE.HTM> (20/10/2018)

autocensura: debido a la situación política parecida en Honduras, puede que no se considerara conveniente dar el nombre auténtico de un obispo que en la obra se representa como alguien que de hecho colaboró al asesinato proporcionando información sobre las andanzas de Romero, y del Mayor que fue responsable del asesinato de Romero (Betancur, Buergethal y Figueredo Planchar, 1993). Desaparecen además las calaveras, un elemento extranjerizante en la obra: además de simbolizar la atmósfera mortífera en que estaba sumido el país (Morton, 1992: 55), subrayan que el punto de vista de la narración es externo, puesto que son un elemento del folclore mexicano y México-estadounidense, pero no salvadoreño.

Llama también la atención el desplazamiento de muchos diálogos en favor de un desarrollo lineal de la acción. Se trata evidentemente de un recurso que apunta a facilitar el montaje y la recepción, aunque resta a la obra un elemento estilístico que caracteriza la escritura de Morton, es decir el uso del flashback. Ya el autor lo había experimentado con *Johnny Tenorio* (1992), pero en este caso empieza por un Romero que acaba de morir, con la vestimenta manchada de sangre y que a lo largo de la obra va cobrando cada vez más vida<sup>5</sup> (Morton, 1992: 61), una alegoría de la resurrección que aún más le acerca a Cristo, como dice Celestina, la monja que le cuida ("This is not the end but the beginning", Morton 1992: 57) y queda claro al final cuando los Escuadrones de la Muerte deciden su asesinato durante lo que resulta ser una parodia de la última cena (Morton, 1992: 101-102). La alegoría de la resurrección se menciona explícitamente en el original, durante el intento de violación por parte del Soldado a la Campesina<sup>6</sup>. En la prima escena de RA, en cambio, interviene el reparto entero recitando los siguientes versos: "Bienvenidos a esta obra/ muy centroamericana/ de un conflicto eterno/ en la tierra de las palmas" (RA, 111). De inmediato, pues, se centra la atención en los acontecimientos como ejemplares de la historia de Centroamérica. Es más, la ausencia del personaje de Celestina coincide con las partes de las escenas en que vemos a un Romero más frágil, más asaltado por las dudas, más cercano al hombre tal como lo describen los historiadores<sup>7</sup>. En la obra original hasta se sobreentiende que en algún momento padeció depresión o algún tipo de dificultad parecida (cf. p.e. Morton, 1992: 100).

En la escena donde Grande, Barrera y Revelo están criticando la actuación de Romero, que no apoya a los sacerdotes más radicales, se muestra la dificultad de las relaciones con su clero y el hecho de que el Arzobispo estaba lejos de las posiciones de sus curas más radicales. En la misma escena, se hace también mención a su supuesta delicadeza de salud psicológica:

Revelo: You know, Romero, even in the short period that he worked as an auxiliary bishop, showed signs of having very delicate health. He's nervous. Notice how his hands shake. It's only a matter of time -he won't be able to handle the enormous amount of work. (Morton, 1992: 58)

Todos estos intercambios quedan excluidos de RA. En algunos diálogos, además de acortar los parlamentos y eliminar aquellos en los que afloran las fragilidades y las dudas del

<sup>5</sup> En una acotación, cuando Romero se encuentra con Grande, cuya muerte desencadenó en él la supuesta conversión, se dice "Romero's face is not as pale and deathly. As the play progresses, he becomes more and more 'alive'" (Morton, 1992: 61), hasta que al final, después de que le disparan, todos dicen en español: "¡Óscar Romero, presente! ¡Romero! ¡Presente! ¡Presente! ¡Presente!" (Morton, 1992: 103)

<sup>6</sup> "Soldado: What comes after death?

Campesina: Resurrection!

Soldado: (Trying to disrobe her.) Aren't you afraid of this, eh, eh?

Campesina: The only thing I am afraid of is being far from God! (This stops him)". (Morton, 1992: 72)

<sup>7</sup> Dice a este respecto Paglia, el postulador de la causa de canonización de Romero: "Romero non era l'indomito combattente descritto da qualche biografia o rappresentato in qualche film. Vi sono nella sua biografia atteggiamenti non sempre lineari, soprattutto quanto era posto sotto pressione dalle situazioni e dalle persone. Era, oltretutto, di carattere incerto, insicuro, introverso". (2002: 162)

Arzobispo, se mitiga el sarcasmo que Grande le dirigía. Véase el siguiente diálogo al respecto, en el que RS es la traducción literal del original:

Grande: ¿Qué te trae por estos calores de Aguilares?

Romero: Visito las parroquias de mi diócesis. Estoy tratando de conocer los problemas y ver qué se puede hacer para resolverlos. ¿Qué dirección debemos tomar?

Grande: Vivimos en las cuevas de los montes, Óscar. La gente quiere saber cuándo pueden bajar al valle. (RA, 120)

Grande: ¿Qué haces aquí, solo? ¿Dónde está tu séquito? Eres el Arzobispo. *Mereces viajar con estilo.*

Romero: Estoy haciendo una visita de todas las diócesis. ¿Cuáles son los mayores problemas? ¿Qué es lo que se puede hacer para resolverlos? ¿Qué dirección debemos tomar?

Grande: Eso me gusta. *¿Quieres saber si nosotros que estamos en las cuevas podemos bajar al valle?* (RS, destacado nuestro)

La acogida fría, o incluso la falta de apoyo, que Romero percibió en Roma cuando fue a entrevistarse con el papa Juan Pablo II, se mantiene en RS pero no en RA, donde en cambio el obispo hace referencia a la recomendación que le hizo el papa de mantenerse apartado de toda ideología:

Alvarenga: Monseñor, estaba orando por vos aquí en la tumba de San Pedro. ¿Cómo te recibió el Papa?

Romero: Me dijo que continuara defendiendo la justicia social y amando a los pobres, pero teniendo cuidado con las ideologías que sólo cambian una opresión por otra. (RA, 140)

Revelo: (Entrando con Romero) ¿Cómo te recibió el papa?

Romero: Muy fríamente.

Revelo: Yo estaba orando por ti aquí, en la Tumba de San Pedro.

Romero: Él no entiende nuestro trabajo pastoral. Está incluso considerando el nombramiento de un administrador apostólico para la arquidiócesis.

Revelo: ¿Cómo? ¿Quieres decir que mantendrás el título de arzobispo, mientras que otro decide en realidad? (Romero asiente.) Pero, ¿a quién nombraría?

Romero: No lo sé. Me preguntó acerca de mi "conversión apostólica". (RS)

De esta manera, desaparece una de las dificultades principales del ministerio de Romero, su soledad dentro de la propia iglesia: el Arzobispo se encontró afrontando no solo las amenazas de la ultraderecha, sino también por una parte la postura crítica de sus sacerdotes más radicales y por otra parte la suspicacia de la curia romana y hasta las reticencias del propio papa recién elegido, Juan Pablo II.

Pasando al plano de las elecciones lingüísticas que marcan RA, resalta un rasgo que puede estar motivado por el planteamiento general de este proyecto traductor, es decir la bajada de registro con respecto al original, que se aprecia tanto a nivel de elecciones léxicas como en el uso de la alocución, con un empleo extendido del voseo. A diferencia del texto fuente, donde la variedad utilizada es el inglés estándar, incluso en las escenas donde aparecen personajes del pueblo, en RA estos emplean palabras locales salvadoreñas de uso diario, como en el siguiente parlamento, cuando el campesino (en el texto fuente Celestina) describe los saqueos de las fuerzas de seguridad:

Los guardias catearon y registraron cada una de nuestras casas. Tan encachimbados estaban que mataban a los cuches, los perros y las gallinas, tirotearon los silos y nos botaron el maíz y el frijol. Cualquiera de nosotros que tuviera una Biblia o un libro de canciones de la parroquia era maniatado y se lo llevaban. (RA, 132)

En el fragmento aparecen dos localismos, “encachimbado” por furioso (RAE, sub voce) y “cuche” por cochino<sup>8</sup>. También con referencia a la vida del campo aparece otra palabra centroamericana de origen náhuatl, “tapiscar”, es decir recolectar el maíz (RAE, sub voce), en una línea interpolada en RA:

Campeño: Pero vos recordá que también dice: “Lo que yo te diga al oído, gritalo por todos lados”. Ahora, si me dejás debo irme, tengo que aporrear unos frijoles y después tapiscar un poco de maíz. (RA, 125)

En todos los ejemplos se aprecia el uso del voseo en lugar del tuteo, un elemento diferenciador entre esta versión y la traducción poblana. En el castellano salvadoreño el sistema pronominal es tripartito (vos/tú/Usted), y se prefiere el empleo del pronombre vos y de sus formas verbales correspondientes en lugar del tú (Lipski, 2001). Se recurre al tuteo para indicar una relación de “amistad pero sin el grado de confianza que requiere el voseo” (Lipski, 2001: 66), sobre todo entre interlocutores con estudios. Además, “vos” puede también subrayar una relación asimétrica en la cual el interlocutor de más poder pretende insultar o menospreciar al otro (Lipski, 2001: 66). Este uso de dialectalismos léxicos y de una forma deíctica típicamente salvadoreña se puede considerar un recurso domesticador (Venuti, 1995) en el sentido de que acerca el texto al público meta<sup>9</sup>, y a la vez posiblemente pueda tener una razón mimética (se pretende reproducir el habla local). Sin embargo los diálogos teatrales no tienen por qué ser siempre una imitación fiel de cómo se habla. Además, en los diálogos originales el inglés que se emplea es relativamente más neutro, contiene menos coloquialismos. Esta inequivalencia de registro y la sobrecarga dialectal que se ha añadido al texto podrían ser un indicio lingüístico del doble propósito de RA: por una parte contar la historia de un hombre anclada a un entorno histórico concreto y hablarle a la comunidad, pero a la vez referirse a ella como caso ejemplar de toda Latinoamérica y que rebasa este continente y habla de la condición de mucha parte de la humanidad, como testimonia la presencia de las citas bíblicas.

#### 4. EL PORQUÉ DE UNA NUEVA ADAPTACIÓN: LA GÉNESIS DE ROMERO, EL SALVADOR (RS)

Para poder hacer realidad la puesta en escena mexicana de la obra *The Savior* (1992), traducida como *Romero, el Salvador*, se entrelazaron algunas felices coincidencias, tales como el interés del grupo, la Compañía Universitaria de Teatro (CUT) de Puebla, por el tema de la guerra en El Salvador, por la figura de monseñor Romero en el conflicto y por los fenómenos socio-políticos en América Latina; en segundo lugar, la integración del grupo, actores universitarios y la dirección de una de las autoras del presente trabajo, salvadoreño-mexicana; en tercer lugar, el apoyo del dramaturgo Carlos Morton y finalmente el interés y la invitación de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas de El Salvador, a través de Dinora Cañénguez, directora del taller de teatro. La concordancia de estas condiciones en un mismo momento, cercano a la beatificación de Monseñor Romero, sumadas al apoyo de un proyecto

<sup>8</sup> En la traducción poblana no aparece el concepto de “encachimbados” y en lugar de “cuches”, una palabra dialectal salvadoreña, se prefiere la palabra “chanchos”, del español hispanoamericano general. (RAE, sub voce)

<sup>9</sup> Recordemos que los montajes del Teatro la Fragua están dirigidos primeramente a la comunidad y que por obvias razones de contigüidad geográfica el dialecto hundureño es afín al salvadoreño.



del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México, hizo posible que en el espacio de la poética teatral se construyera un puente cultural que rebasó fronteras y muros entre tres países vecinos, México, EEUU y El Salvador. El acercamiento a la figura del monseñor Romero de Morton se había producido en 2005 a través de otra obra del dramaturgo, "Las muchas muertes de Danny Rosales" (Morton, 1995), sobre el encubrimiento del asesinato de un chicano en Texas a mano de la policía. Con los ojos en esa historia, el grupo comenzó a acercarse y a identificarse con la dramaturgia de Morton por los temas tratados, el lenguaje, los personajes, el Teatro Chicano, y sobre todo por la superposición de planos individuales y sociales al proyectar el mundo de inmigrantes latinos en EEUU, así como los recursos para dibujar el contexto, el lenguaje coloquial, el profundo sentido humano de sus "pequeños héroes" y su peculiar sentido del humor.

Tres años después, en el año 2008, con motivo del VII Congreso Internacional de Teatro Universitario de la AITU/IUTA, en Puebla, Morton habló de *The Savior*, aunque no fue sino hasta 2013-2014 que se hizo posible conjuntar sueños, talentos, esfuerzos y voluntades, para la realización del montaje. El propio Morton se refirió a la existencia de la adaptación a cargo del grupo La Fragua en Honduras y envió el texto de la adaptación en español. Es una tradición en el grupo sostener una comunicación estrecha con el dramaturgo en turno y en esta ocasión también les favoreció la fortuna, pues Morton visitaría México en breve y participó en la primera lectura de la obra<sup>10</sup>. Siempre es difícil con el dramaturgo enfrente leer su obra, intentar indagar su pensamiento, sus ideas, conseguir su aprobación. Sin embargo, la comunicación con Morton se dio fácil, la conversación fluida, su palabra amable, su disposición al diálogo le otorgaron al grupo la fortaleza que necesitaba. De esta manera, se dio inicio al proceso en una fusión multinacional, celebrando un encuentro entre el dramaturgo y el equipo de actores.

Con el trabajo iniciado, la adaptación de la obra no le acomodaba al grupo: la estructura brechtiana y la apoteosis del héroe de RA no terminaban de convencerles. Faltaba algo propio del grupo, si bien la lectura de la adaptación les había conectado con el personaje, el llamado a la paz y su reclamo al cese de la represión al gobierno, el rechazo a la violencia, sus acciones en contra de una guerra fratricida, pero la estructura dramática de la adaptación seguía siendo extraña. Esta dificultad dio la pauta al grupo para revisar el original en inglés. Se le solicitó el texto a Morton y allí se encontró una mayor afinidad con el planteamiento del autor y la secuencia histórica de los hechos, que acercaban el grupo al tema, a la humanidad del héroe, a los diálogos con la curia, a su identificación con la causa del pueblo y a su amistad con el padre Rutilio Grande, a la posición de la burguesía, a la dualidad del presidente, a la intromisión y presencia norteamericana, hechos que ampliaron la visión para dibujar la perspectiva propia del grupo hacia un monseñor Romero como hombre de fe inquebrantable, defensor de su pueblo, sin apoteosis, con dudas, contradicciones, debilidades y fortalezas. En ese momento se tomó la decisión de traducir la obra y reiniciar el trabajo a partir del planteamiento original de la obra, lo cual supuso avanzar con mayor claridad en la exploración del material dramático desde la fuente. Por esta razón el texto poblano vuelve al original y se aparta de él lo mínimo posible: para el grupo era muy relevante la figura del autor como parte de la riqueza creativa, su idea, su estilo, su lenguaje, la secuencia de hechos, los acontecimientos, una nueva lectura de la historia.

La historia de monseñor Oscar Arnulfo Romero por supuesto es salvadoreña, pero la trascendencia de su vida y obra rebasa fronteras y adquiere un carácter universal. En sus acciones queda de manifiesto la encarnizada lucha entre el bien y el mal en la vida real, no en cuentos fantásticos, sino en el contexto de la dimensión humana del héroe. Hablar desde la

---

<sup>10</sup> La lectura se celebró el 1 de Octubre de 2013, en el Salón de Usos Múltiples del Colegio de Arte Dramático, Escuela de Artes de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

escena sobre sus acciones, su verdad, sus homilías, de la peligrosa lucha en la que se encontraba, fue para el grupo una lección de vida.

En la lectura poblana sobresale la idea del autor de enaltecer la transformación que se da en monseñor Romero, del sacerdote de alto rango a defensor de los desamparados, quién prefirió la cercanía con su pueblo a los oropeles del Vaticano. Su amistad con Rutilio Grande es clave para el desarrollo de los acontecimientos. El grupo quiso impregnar de este espíritu transformador cada momento, cada acontecimiento, cada encuentro. En este seguimiento del proceso, surgió la analogía con el ritual de muertos en México, cuando Morton muestra sus raíces *mexicas* y hace aparecer un coro de calaveras, como el umbral de la muerte a la vida de las ideas de Romero, el Salvador (Flores Hernández 2016):

Fragmento del Acto I

Domingo de Ramos, 30 de Marzo de 1980, Catedral de San Salvador, Centro América.

Romero: ¿Por qué tuvo que terminar de esta manera?

Celestina: Este no es el final, sino el principio.

Romero: ¿Qué día es hoy?

Celestina: Es el día de tu funeral. (Se escucha sonido de voces discutiendo.)

Romero: ¿Qué son estas voces?

Celestina: Voces en tu cabeza, voces de tu pasado.

Romero: ¿Qué me está pasando?

Celestina: Piensa, piensa en todas las decisiones que tuviste que tomar en esos tres años de tu ministerio. (Entran Grande, Revelo y Barrera, discutiendo.)

Romero: ¡Mi cabeza! Siento que me va a explotar la cabeza. ¿Por qué están discutiendo? ¿Por qué están gritando?

Celestina: Las voces se hacen más fuertes, los sonidos y los sentimientos salen a la luz.

Romero: (De repente se da cuenta de que son calaveras.). ¡Barrera, Grande, Revelo se ven como si estuvieran muertos!

Celestina: (Saliendo de las sombras, en su cara se dibuja una máscara de muerte.) Sí, monseñor. Todos estamos muertos o muriendo... de una manera u otra.

Romero: ¡Por el amor de Dios, detente!

Celestina: Usted debe ver, Usted debe sentir! ¿Acaso no lo recuerda? Estábamos discutiendo sus compromisos como el nuevo Arzobispo de San Salvador. Yo estaba ahí. (Celestina se va. Romero se une a los otros). (RS)

Lo extraordinario de esta escena es la interpretación de la historia identificándola con las tradiciones mexicanas y chicanas del Día de Muertos. La tarea escénica, en cambio, era descubrir de manera creativa la historia a la manera del grupo, no a la manera salvadoreña, ni tampoco al estilo chicano. Desde el primer momento de la investigación sobre la guerra en El Salvador y el papel de monseñor Romero en el conflicto, impactaron la razón y los sentidos del grupo la magnitud de su pensamiento, su fortaleza y su sencillez, la fuerza de sus ideas, su ideal de justicia social, el seguimiento en la acción de la idea cristiana y sus homilías. Estas últimas desentrañan la decisión de monseñor Romero como jefe de la iglesia y su lucha en el contexto de la guerra que envolvió a El Salvador y a toda su población en 10 años de violencia imparable y marcan el desarrollo de los acontecimientos hacia su muerte anunciada. Seguidamente incluimos sus palabras:

Hermanos, yo quiero sentirme orgulloso de ser salvadoreño esta noche, y decirles a todos mis compatriotas que nos sentimos profundamente elogiados por esta palabra del Papa que hace ver nuestras inquietudes sociales a partir de una visión cristiana,

que hace ver en las luchas por nuestra liberación la trascendencia de una fe, que hace ver al revés de todos aquellos que nos han calumniado en nuestras luchas de Iglesia, que los salvadoreños no pueden romper esa relación entre sus preocupaciones sociales y sus referencias de fe; y que por eso la Iglesia, cumpliendo su deber, tiene que iluminar desde esa fe también estas realidades de la tierra, también esas preocupaciones de no tener pan, de estar marginados, de estar hambrientos, de ser pobre. La Iglesia se siente respaldada por todo el Evangelio y todo el mensaje de la Iglesia cuando el Papa ha hecho referencia a esa realidad salvadoreña. Por eso, hermanos, el NO A LA VIOLENCIA tiene que estar cimentado sobre fundamentos de justicia. En Medellín, los Obispos de América Latina - aprobados por este mismo Papa - dijeron que la paz en el continente no será posible mientras no se construya un orden más justo, que la paz no es ausencia de guerra, la paz no es miedo de represión, la paz no es equilibrio de dos poderes que se tienen pavor. La paz es el fruto de la justicia, la paz será flor de un amor y de una justicia en el ambiente. Sí a la Paz, dice el Papa, sí a Dios, sí -diríamos nosotros- a la justicia, sí al amor, sí a la comprensión de todos los salvadoreños. Sólo así tendremos esa afirmación neta de la Paz<sup>11</sup>.



Cada domingo, monseñor Romero hablaba con su pueblo, exponía en sus homilías nuevos argumentos en defensa de la paz de un pueblo oprimido, humillado y azotado por la violencia. Su resistencia se da en un ambiente complejo, su vida peligraba cada día pero, aun sabiendo este riesgo, él se convirtió en vocero de este sufrido pueblo, clamando por el cese de la represión, el perdón y la reconciliación. Otro aspecto interesante del personaje fue su personalidad, su comportamiento, el estudio de sus acciones, que mostraban al grupo por un lado la figura de un cura de alto rango en búsqueda del diálogo con el gobierno y por el otro la sencillez de su persona identificada con la causa de los pobres. Su caminar entre la gente humilde, las visitas a los barrios en miseria, la ofensiva situación de extrema pobreza en que vive gran parte de la población, la resistencia, valentía y fortaleza de la gente en medio de esta terrible situación de violencia y desamparo. En cada testimonio de vida encontramos coherencia entre el pensar, el discurso y el hacer. Serenidad, decisión y verdad, en la secuencia de sus pensamientos y acciones, en retribución manifiesta a la fe que la gente le profesaba.

El Salvador resuena en nuestros oídos como su grito de ¡justicia!, repetido cada domingo en sus *Homilías*. Estos documentos marcan su transformación, la secuencia de hechos y los acontecimientos hacia su muerte. Decía monseñor Romero:

Nadie como una madre puede comprender lo que vale un hombre, cuando ese hombre, sobre todo, es su propio hijo: “¿Por qué me lo torturan? ¿Por qué me lo desaparecen?”. Y la presencia de una madre que llora a un desaparecido, es una presencia-denuncia; es una presencia que clama al cielo; es una presencia que reclama a gritos la presencia de su hijo desaparecido<sup>12</sup>.

El grupo poblano había realizado una exhaustiva investigación sobre la historia, la problemática, los sucesos, la guerra en El Salvador, el papel de la guerrilla y del ejército, los paramilitares, los líderes políticos, el proceso de pacificación; así como también de su gente, cotidianidades, usos y costumbres del Pulgarcito de América. Durante un año se indagaron los detalles de la vida y de la obra de monseñor Romero. Las declaraciones publicadas en el periódico “El Faro”, sobre los testimonios de uno de los participantes directos en el asesinato, facilitaron muchos datos sobre su muerte. Se consultaron vídeos, estudios, publicaciones y

<sup>11</sup> Homilía de monseñor Romero del 6 de enero de 1978. <http://servicioskoinonia.org/romero/homilias/A/780106.htm> (20/10/2018)

<sup>12</sup> Homilía de monseñor Romero del 27 de noviembre de 1977. <https://homiliasdemnsromero.blogcindario.com/2011/07/00002-1-de-diciembre-de-1977.html> (20/10/2018)

relatos de los años de guerra y del presente salvadoreño. Dichos testimonios enriquecieron la visión del grupo y lo acercaron a la percepción de esencias, presencias, sucesos, acontecimientos, personajes, rasgos de carácter, contexto. Se avanzó en la traducción, llevada a cabo por dos integrantes de la compañía, a la par del proceso de creación.

En las páginas del original se encontró una expresión metafórico-fársica que acercó el reparto a la imagen estética, a la percepción del tema y de la historia desde adentro. No se pretendía una apoteosis, ni acentuar el drama, tampoco circunscribir la historia solo a lo religioso, interesaba más la dimensión humana de un líder religioso, la trascendencia de sus ideas, sus dudas, conflictos, su transformación. De esta manera se reinició el trabajo sobre parámetros diferentes. Aquí comenzó este significativo encuentro en el arte con el pensamiento y obra de monseñor Óscar Arnulfo Romero. Le asaltaba al grupo la pregunta: ¿cómo una persona en la posición que él ocupaba pudo rebasar los límites de su papel oficial? Por esto en la puesta en escena poblana se puso mucha atención a sus dudas, conflictos y tentaciones. La obra de Morton concedió esta posibilidad en la primera escena, la de las calaveras y su acercamiento con la muerte, en la escena de El Despertar (un lugar donde fueron masacrados por los paramilitares unos jóvenes y un sacerdote en retiro), con la conciencia social. Era importante entender cómo monseñor Romero se encontraba con la pregunta “cómo sobreponerse a las dificultades”. La extensión de sus conflictos interiores dio la pauta para colocarse en las circunstancias dadas de la historia. Debieron ser tiempos de dificultad suma, para rebasar la frontera de lo permitido a un sacerdote de su rango y transgredir el umbral hacia la esencia del mensaje cristiano de paz, justicia, hermandad e igualdad, alejándose de los intereses de los potentados.

Estos retratos hablaban del valor y de la trascendencia de su gestión como mensajero de paz, símbolo de esperanza y fortaleza en medio de una situación sumamente conflictiva, clamando por el cese de la represión, esta imagen impregnó el trabajo poblano. Estas reflexiones tomaron forma en el proceso de puesta en escena, habilitaron al grupo para contar la historia de Monseñor, apoyaron el discurso en el excelso encuentro con monseñor Romero “personaje” y con el público de la tierra que lo vio nacer<sup>13</sup>. Se veían en las calles sobriedad y algarabía, el grupo salía frecuentemente con suma precaución, recomendada por los anfitriones, y caminaba siempre junto y atento. Una tarde que iban en camino a la tumba de monseñor Romero, encontraron un cantor ambulante que contaba la historia de Monseñor. Fue para la directora una revelación, escuchaba su canción acompañada por una guitarra y de fondo gritos de aprobación a la letra de la canción. La imagen de gente que hablaba, exigía, protestaba, con la voz y con el cuerpo, con energía violenta y con armonía, en lo que parecía de pronto un concierto preparado y sin embargo había surgido de manera espontánea al paso del grupo.

## 5. CONCLUSIONES

Como se ha intentado mostrar, incluso a través del testimonio directo de una de las autoras, la forma de la reescritura de las dos versiones responde a vínculos externos al texto tanto ideológicos como genéricos (la escenificación) en los que se produjo la traducción.

En el caso de RA, algunas intervenciones en el texto pudieron estar vinculadas al género y al destinatario, pensando que el texto debía adaptarse a las necesidades de agilidad de un teatro rodante dirigido a la comunidad. Desde esta óptica se pueden motivar decisiones

---

<sup>13</sup> Después de meses de ensayo e investigación el grupo viajó a El Salvador y se llevó a cabo el estreno de la obra en San Salvador el 24 de abril de 2014, teniendo como escenario el emblemático auditorio Ignacio Ellacuría de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas (UCA), siendo las 10.30 horas, con sala llena. En el apéndice se proporcionan las impresiones de los actores.

manipuladoras a nivel formal, tanto de tipo dramático/textual como lingüístico. En el primer apartado podemos incluir la simplificación de los diálogos (en el número de los personajes, así como en la acción escénica y en la longitud de los parlamentos) y el acortamiento de la obra de dos actos a uno. En el segundo las bajadas de registro y el uso de localismos, que hacen que la relación de equivalencia pragmática con el texto fuente se haga más débil. Sin embargo, dado el tipo de cortes que se hicieron, hemos intentado mostrar que se produce también una diferencia cualitativa en la representación de la figura del propio Romero y en la complejidad de las circunstancias en que se encontró a realizar su magisterio pastoral y que llevaron a su asesinato. Durante toda su misión pastoral Romero fue atormentado por dudas y se encontró solo, al enfrentarse a la incompreensión incluso dentro de la propia iglesia. Parece, en cambio, que RA apunta más bien a dibujar a un Romero figura mítica, mártir de valor inquebrantable, en el surco de la tradición hagiográfica del teatro jesuita, que se aleja de la profundidad e incluso de las contradicciones de su figura histórica.

RS, en cambio, procura recuperar la humanidad de Monseñor mostrando en las tablas todas sus fragilidades. A nivel textual esto supone una vuelta al texto de Morton, una traducción que se ubica en estrecha relación de equivalencia funcional con el texto fuente, pero no para mantener una fidelidad abstracta a la forma o al autor, sino a partir justamente de una postura ideológica (en el sentido que le da Lefevere, 1992), es decir la voluntad de presentar un determinado mensaje que el grupo poblano encontró en la obra original de Morton y quiso mantener en su montaje. El propósito era hacerle justicia al Arzobispo devolviéndole la riqueza de matices del que fuera el hombre, más allá de intentos de apropiación por parte de la curia ("Romero es nuestro!", dijo Juan Pablo II ante su tumba en 1983<sup>14</sup>) a pesar de las reticencias que manifestó en su momento o de los teólogos de la liberación, que a posteriori presentaron su actuación como la encarnación del cura militante, e incluso de la imagen popularizada.

La lectura poblana de Morton es fiel a interpretaciones historiográficas más recientes (cf. p.e. Morozzo della Rocca 2015), que describen a un Arzobispo que nunca entró en contraste con la doctrina, que nunca quiso hacer política, pero consideró su deber pastoral defender hasta las últimas consecuencias la igualdad, la paz, la justicia y el diálogo de su gente.



Foto: Dora Aldana

<sup>14</sup> <https://www.santegidio.org/pageID/30492/langID/es/%C3%93SCAR-ARNULFO-ROMERO.html> (20/10/2018)

## Bibliografía

- BETANCUR, Belisario, Thomas BUERGENTHAL y Reinaldo FIGUEREDO PLANCHAR (1993) *From madness to hope: Report of the UN Truth Commission on El Salvador*. <http://www.derechos.org/nizkor/salvador/informes/truth.html> (21/10/2018)
- CIPOLLONI, Marco (2018) "Prologo", en Carlos Morton, *Romero, el Salvador*, tr. italiano E. Errico, pp. 8-18
- CORTÉS, Eladio y Mirta BARREA-MARLYS (2003) *Encyclopedia of Latin American Theater*, Westport/London, Greenwood Press.
- EZPELETA PIORNO, Pilar (2007) *Teatro y traducción. Aproximación interdisciplinaria desde la obra de Shakespeare*, Madrid, Cátedra.
- FLORES HERNÁNDEZ, Isabel Cristina (2016) "Primera obra teatral sobre la vida de Monseñor Romero presentada en El Salvador", *Latin American Theatre Review*, 49/2, pp. 191-202.
- FOUCAULT, Michel (1980) *Power/knowledge*, New York, Pantheon Books.
- GIBB, Andrew (2009) "A Pan-American Perspective: An Interview with Carlos Morton", *Latin American Theatre Review*, 43/1, pp. 151-158.
- GLASS, William R. (2008) "Crossing borders. An Interview with Carlos Morton", *The Americanist. The Warsaw Journal for the Study of the United States*, 24, pp. 33-46.
- LEFEVERE, André (1992) *Translation, Rewriting and the Manipulation of the Literary Fame*, London and New York, Routledge.
- (1982) [2000] "Mother Courage's Cucumbers, Text, system and refraction in a theory of literature", en Lawrence Venuti ed., *The Translation Studies Reader*, London-New York, Routledge, pp. 233-249.
- LIPSKI, John (2000) "El español que se habla en El Salvador y su importancia para la dialectología hispanoamericana", *Revista Científica*, 2, pp. 65-89. <http://www.personal.psu.edu/jml34/sal2.pdf> (21/10/2018)
- "Manifiesto del Teatro Nacional de Aztlán [TENAZ]" (1974) *Tulane Drama Review*, 17/4, p. 89.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto, Dorothy KELLY y Natividad GALLARDO (1988) "Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation", *Meta*, 33/3, pp. 356-367.
- MOROZZO DELLA ROCCA, Roberto (2015) *Oscar Romero - La biografía*, Milano, San Paolo.
- MORTON, Carlos (1992) *The Savior*, en Carlos Morton, *Johnny Tenorio and other Plays*, Houston, Players Press, pp. 53-104.
- (1995) "Las muchas muertes de Danny Rosales" en Daniel Olguín, ed., *Teatro Norteamericano Contemporáneo*, México D.F., Ediciones El Milagro, pp. 324-395.
- (2010) "Romero de las Américas (El mártir de El Salvador)", tr. española y adaptación C. Morton y Teatro la Fragua, *Gestos*, 439, pp. 111-154.
- (inédita). *Romero, el Salvador*, tr. española A. Ballesteros, T. Álvarez, adaptación I.C. Flores Hernández.
- MUNERONI, Stefano (2011) "Teatro la Fragua and the Legacy of Jesuit Theatre", *Ecumenica, Journal of Theatre and Performance*, 4/2, pp. 7-24.
- PAGLIA, Vincenzo (2002) "Sentir con la iglesia", en Morozzo della Rocca ed., *Oscar Romero. Un vescovo centroamericano tra guerra fredda e rivoluzione*, Milano, San Paolo.
- [RAE], REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2017), *Diccionario de uso del español actual* [www.rae.es](http://www.rae.es) (20/10/2018)
- VENUTI, Lawrence (1995) *The Translator Invisibility: A History of Translation*, London, Routledge.

## APÉNDICE: IMPRESIONES DE LOS ACTORES DE ROMERO, EL SALVADOR

Rosario: Los lugares que conocimos: visitamos cada uno de los sitios en donde se desarrolla la obra, el asombro de ver, pisar y respirar en una atmósfera histórica a menudo nos oprimía el corazón al recordar los parlamentos de la obra.

Coral: Nunca nadie había escrito una obra de teatro sobre monseñor Romero y sobre estos acontecimientos que consideramos marcaron la historia del pueblo salvadoreño. Nos da mucha curiosidad que sea un estadounidense quien se interese en este hecho y sobre todo nos intriga saber cómo mira él nuestra historia, cómo la comprenderá o no y cómo la interpretarán ustedes como mexicanos. Estamos agradecidos con Carlos Morton y con ustedes por esto que hacen, ningún salvadoreño ha hecho esto. Llevar la historia de lo sucedido en El Salvador al teatro, estamos ansiosos por verlos.

Rosario: Al finalizar las presentaciones siempre tuvimos visitantes, subían al escenario y nos compartían su recepción de la obra. También algunos de los presentes nos comentaron las vivencias de quienes tuvieron trato con los personajes de la historia. Nos preguntaban: ¿Cómo habíamos llegado a hacer tal o cual gesto de determinado personaje? ¿Cómo habíamos llegado a saber con tanta exactitud algunos rasgos de la personalidad? Estos cuestionamientos del público nos permitieron valorar la importancia de la investigación en el trabajo creador que indudablemente se fortalecían con el sustento del resultado escénico. Este tipo de experiencias nos alientan y nos responsabilizan en mayor grado con el entrenamiento constante y la exploración para lograr mejores propuestas estéticas. La validez de una historia que encontramos palpitando en la conciencia colectiva del pueblo salvadoreño, que llama a la hermandad entre todos los pueblos de Latinoamérica.

Coral: Tres fueron las funciones que dimos en la Universidad Centroamericana (UCA): la primera a estudiantes de secundaria, creímos que sería un público difícil, que no conocían la historia y sobre todo pensar en las casi dos horas que dura el montaje. Para sorpresa nuestra fue todo lo contrario, los chicos estaban perfectamente enterados del tema, siguieron la historia de principio a fin, todo el tiempo los sentimos conectados, incluso se les escapaba una que otra onomatopeya y hacían grandes silencios en los momentos más álgidos.

Otra función fue para el público en general, la respuesta fue muy buena, familias enteras fueron a ver la obra, llegaron con niños chiquitos, lo supimos porque en el momento de la muerte de monseñor, se escuchó un llanto de niño que decía: “¿Por qué, mamá? ¿Por qué lo matan? ¡No quiero que lo maten!”.

