

SIMULTANEIDAD LINGÜÍSTICA LA FICCIÓN DE JUNOT DÍAZ Y SU TRADUCCIÓN

Karen Lorraine Cresci¹

Resumen: Los traductores enfrentan un gran desafío al traducir un texto escrito en varias lenguas, pues deben poner en práctica diversas estrategias para lograr una tensión lingüística similar en el texto meta. La tensión lingüística que caracteriza a estos textos es artística y políticamente significativa. La traducción del cambio de código desafía la concepción de traducción tradicional: la transposición de un código lingüístico cerrado a otro. Este artículo no se centra en criticar la difícil tarea de los traductores que emprenden la compleja misión de recrear estos textos para que lleguen a otro público, ni en lamentos sobre lo que se pierde en la traducción. El objetivo de este trabajo es analizar las formas empleadas por los traductores para transponer la simultaneidad lingüística del texto fuente en sus versiones y los efectos que tienen estas estrategias para el público lector. La metodología consiste en comparar dos traducciones al español del cuento de Junot Díaz “Wildwood” (2007) con el propósito de descubrir las estrategias empleadas por los traductores para recrear la tensión lingüística entre el español y el inglés en sus respectivas versiones.

Abstract: *Translators face a difficult challenge when translating a text written in several languages, since they must use several strategies in order to maintain a similar linguistic tension in the target text. The linguistic tension which characterizes these texts is artistically and politically significant. The translation of code-switching challenges the traditional conception of translation: the transposition from one closed linguistic system to another. This article does not focus on criticizing the difficult task of translators who undertake the complex mission of recreating these texts for another audience, nor on laments about what is lost in translation. The objective of this article is to analyze the ways translators transpose the linguistic simultaneity of the source text to their versions and the effects of these strategies on readers. The methodology is the comparison of two translations into Spanish of Diaz’s short story “Wildwood” (2007) in order to discover the strategies used by translators to recreate the linguistic tension between English and Spanish in their versions.*

Palabras claves: cambio de código - estrategias de traducción - simultaneidad lingüística –tensión lingüística - traducción

Keywords: code-switching – translation strategies – linguistic simultaneity – linguistic tension – translation

¹ Profesora de Inglés (Universidad Nacional de Mar del Plata), Master of Arts in Comparative Literature (New York University) y Magíster en Culturas y Literaturas Comparadas (Universidad Nacional de Córdoba). Becaria doctoral (CONICET). [karencresci@gmail.com]

I. Introducción

En su novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Junot Díaz alude a la “Masacre del Perejil”, un episodio trágico de la historia dominicana: “*In 1937, for example, while the Friends of the Dominican Republic were perejiling Haitian and Haitian-looking Dominicans to death, while genocide was, in fact, in the making, Abelard kept his head, eyes, and nose safely tucked in his books*” (Díaz, 2007b: 215). Ese año, impulsado por su racismo anti-haitiano, el dictador de la República Dominicana, Rafael Leónidas Trujillo ordenó el asesinato de más de veinte mil trabajadores haitianos y dominicanos de piel oscura que habitaban cerca de la frontera con la República Dominicana. El fundamento (o más bien, la excusa) que utilizó el ejército genocida para distinguir a los “haitianos” de los “dominicanos” fue la pronunciación de la palabra “perejil”. Quienes no pudieron pronunciar la “r” española fueron identificados como haitianos, hablantes de creole, y en consecuencia, condenados a muerte (Turits, 2002: 589-561). Con este neologismo bilingüe que Díaz acuña en su novela, “perejiling”, invoca este incidente para subrayar los peligros de los mitos de la pureza lingüística y racial. En la contrahistoria que Díaz presenta en su novela, contesta o “contra-escibe” (*writes back*) las matanzas del “Trujillato”¹ usando su arma más poderosa: el lenguaje. Ridiculiza la inutilidad de defender la pureza lingüística mediante su propia prosa híbrida que mezcla inglés y español.

En su artículo “El realismo cómico de Junot Díaz: Notas sobre *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*,” Efraín Barradas cita este pasaje de la novela, explica la alusión histórica, traza las similitudes con un episodio bíblico (Jueces: 12:5-6), y agrega que el fragmento es “*esencialmente intraducible, como todo texto bilingüe*” (2009: 101). La pregunta que surge a partir de esta aseveración es: si el texto es intraducible, ¿cómo es posible que haya sido traducido a más de quince lenguas? En “Des Tours de Babel,” Jacques Derrida incluso cuestiona si las transformaciones de textos que incluyen una o más lenguas deberían llamarse “traducciones”: “*¿Cómo traducir un texto escrito en varias lenguas a la vez? ¿Cómo ‘restituir’ el efecto de pluralidad? ¿Y si se traducen varias lenguas a la vez, lo denominamos ‘traducir’?*” (mi traducción, 1985: 215). Este artículo no abordará la intraducibilidad de los textos multilingües ni lo apropiado (o no) del término “traducción” para nombrar el proceso de las transposiciones de estos textos a otras lenguas. Tampoco se centrará en criticar la difícil tarea de los traductores que emprenden la compleja misión de transponer estos textos para que lleguen a otro público ni en lamentos sobre lo que se pierde en la traducción. El objetivo de este trabajo es analizar las estrategias empleadas por los traductores para recrear la simultaneidad lingüística del texto fuente en sus versiones y los efectos que tienen estas estrategias para el público lector. Intentaremos ofrecer respuestas tentativas a las dos primeras preguntas: cómo traducir un texto escrito en varias lenguas a la vez y cómo “restituir” el efecto de pluralidad. Con ese fin, se compararán dos traducciones al español de “Wildwood” (2007) de Junot Díaz², quien trabaja de manera consciente contra el mito de la pureza lingüística en su prosa.

El cambio de código es una de las principales estrategias textuales usadas por Díaz para derribar este mito. Es consciente de la importancia de esta estrategia para su prosa y, como consecuencia, la importancia de mantener la tensión entre lenguas en las traducciones de sus textos. Considera que cuando se traducen los cambios de código inglés-español al español, “*es como arrojarle agua sobre el agua. Se pierde la*

disonancia" (Díaz, 2002: 42). Es por eso que quiere ejercer un control más estricto sobre las traducciones al español de su obra en el futuro: "*Quiero asegurarme de resistir el tipo de español que la gente piensa que facilitará la lectura; quiero fomentar la clase de lenguaje que facilitará el libro*" (2002: 42). Suponemos, entonces, que la aplicación por parte de los traductores de estrategias que no simplifican la lectura, pero simulan la experiencia de tensión lingüística del texto fuente concuerda con el proyecto literario de Díaz. Como bien indica D'Amore,

la aplicación de estas estrategias puede resultar en la producción de textos traducidos que requieren de mayor esfuerzo por parte del lector que las traducciones que se describen tradicionalmente como fluidas. Las traducciones fluidas requieren de la inversión de un menor esfuerzo debido a su lealtad primaria hacia la lengua y cultura destino, y no al texto original (TO) y su lengua y cultura (D'Amore, 2010: 34).

Traductores como Álvarez y Obejas aceptan el reto de recrear la simultaneidad lingüística en sus versiones mediante la producción de textos poco fluidos para mantener una tensión lingüística similar a la del texto fuente. Sus traducciones son lingüísticamente híbridas, ya que luchan contra la erosión de la simultaneidad lingüística en sus versiones y así desafían la idea de pureza lingüística. Pero, ¿quién dijo que existe la pureza lingüística?

En las páginas que siguen presentaremos primero una breve reseña del cambio de código en la literatura de los latinos en general y en la ficción de Díaz en particular, seguido por comentarios sobre algunas reseñas de los libros del autor para analizar la recepción crítica de su obra. Luego, se explorarán ciertos conceptos de la teoría de la traducción poscolonial que sirven para iluminar la traducción del cambio de código. Finalmente, se analizarán traducciones al español del cuento de Díaz "Wildwood" (2007). Nos centraremos en la transposición del efecto de pluralidad en la prosa de y en las implicancias políticas y éticas de la traducción de la ficción de Díaz, particularmente ligadas a la singularidad de su uso de la lengua³.

I. La simultaneidad lingüística de Junot Díaz

Soy tanto un inmigrante al español como al inglés.

Junot Díaz

Díaz (Santo Domingo, 1968) es uno de los únicos dos escritores latinos que recibieron el prestigioso premio Pulitzer de ficción⁴. Pasó parte de su infancia en la República Dominicana y se mudó a Parlin, Nueva Jersey, en 1974. Hablaba sólo español cuando se mudó a Estados Unidos, pero durante su adolescencia pasó muchos años sin leer en español y se reconectó con la lengua de adulto. Sostiene que "*retomar una lengua es como retomar una relación amorosa: requiere mucho más coraje que*

comenzar con una nueva” (Díaz, 2013: sin paginar). Este escritor emplea el término “simultaneidad lingüística” (Díaz, 2013: sin paginar) para referirse a la interacción entre lenguas en sus textos. Para escritores como Díaz, esta estrategia abre posibilidades para la creación artística, para la reafirmación de la identidad cultural y las afiliaciones afectivas y para la subversión política mediante el lenguaje.

Nos referiremos a lo que Díaz denomina “simultaneidad lingüística” también como “cambio de código” (*code-switching*)⁵, debido a la prevalencia de esta expresión en la literatura especializada, su relación con la representación de identidades híbridas y su naturaleza política. Según Marian Pozo:

El cambio de código no es meramente un fenómeno lingüístico; también señala una identidad híbrida. La condición híbrida de los latinos resulta de la convergencia de culturas que hablan inglés estadounidense y español. Cuando los latinos cambian de código, es posible que la comunicación entre comunidades hispanoparlantes y angloparlantes impida una identificación absoluta con una cultura o la otra. Como consecuencia, la expresión de la identidad cultural, ya sea en español, en inglés, o en ambas lenguas, es una preocupación fundamental en la literatura de los latinos [...]. El cambio de código también puede implicar un acto político, ya que su uso deliberado significa una reafirmación de la identidad latina dentro de Estados Unidos (2008:75, mi traducción).

El cambio de código, entonces, permite a Díaz representar de manera vívida las identidades heterogéneas de sus personajes latinos. Estos personajes, como Díaz, viven “entre culturas” a diario y expresan esta posición intersticial en su lengua.

Cuando compara el juego entre lenguas en la poesía chicana con otros estilos de poética multilingüe, Alfred Arteaga observa que “*En Eliot y Pound hay un mayor énfasis en la cita y la alusión literaria*” mientras que la hibridez poética en la poesía chicana “*tiende a replicar el estilo políglota del discurso chicano cotidiano*” (1994: 69). Lo mismo puede decirse de escritores latinos como Díaz. Es decir, mientras que en la poesía vanguardista el propósito era desplegar erudición, en la poesía de los latinos, su función es, en gran medida, mimética. En palabras de Tino Villanueva, “*el bilingüismo de los chicanos es más existencial, mientras que el de Eliot y Pound es más referencial*” (2000: 709). Pero cabe destacar que la mimesis es rara vez el único objetivo de la co-presencia de lenguas en textos literarios de escritores latinos. La hibridez lingüística en la literatura también multiplica las posibilidades de experimentación lingüística. Además, sirve para desafiar la prevalencia de la “*actitud etnocéntrica de una cultura exclusivamente anglo*” (Villanueva, 2000: 697) y, de este modo, destacar conflictos culturales, sociológicos y políticos⁶.

A diferencia de lo que se cree popularmente, el cambio de código no se relaciona necesariamente con el nivel de competencia lingüística de un escritor. Aunque resulta obvio hay una gran variedad de grados de competencia lingüística en inglés y en español entre los escritores latinos, el cambio de código de estos artistas destaca el hecho de que están escindidos entre lenguas en pugna. Al infundir su prosa en inglés con la alteridad del español, Díaz subraya la hibridez de su afiliación cultural, su apego emocional a estas lenguas y su política lingüística.

El lenguaje híbrido de Díaz incluye palabras en español que no están resaltadas mediante letra cursiva ni explicadas en traducciones o notas al pie; expone a sus lectores a una prosa que se asemeja al discurso de muchas comunidades de latinos de Estados Unidos. El efecto es curioso: mientras Michiko Kakutani considera que incluso los lectores más monolingües pueden entender con facilidad “*la forma callejera [streetwise brand] del Spanglish*” de Díaz (Kakutani, 2007), otros críticos, tales como Raphael Dalleo y Elena Machado Sáez, elogian a Díaz por la opacidad de sus inserciones de español en su prosa predominantemente en inglés, sin la ayuda de letra itálica, comillas o explicaciones (2007: 74). La tensión entre idiomas no es sólo una estrategia estética en la prosa de Díaz; es crucial en cuanto a políticas de lengua e identidad. Díaz se distingue de otros escritores latinos que sólo “sazonan” sus textos con palabras en español, y brindan tanta asistencia tipográfica, paratextual o explicativa a sus lectores que el español pierde su potencial subversivo. El autor es vehemente sobre su distanciamiento de esta tradición:

Siento que no soy un voyeur ni un informante nativo. No explico cosas culturales, con cursiva o con signos de exclamación, comentarios al margen o apartes. Fui agresivo sobre eso porque tuve tantos modelos negativos, tantos escritores latinos o negros que están escribiendo para un público blanco, que no están escribiendo para su propia gente. Si no estás escribiendo para tu propia gente, me preocupa lo que eso dice sobre tu relación con la comunidad con la que estás, de un modo u otro, en deuda. Sólo estás ahí para saquear sus ideas, y palabras e imágenes para poder humillarlos [coon them] para el grupo dominante. Eso me preocupa tremendamente (citado en Céspedes y Torres-Saillant, 2000: 900).

La actitud de Díaz hacia el uso de español en su ficción es una declaración política y un lazo emocional con su comunidad. El cambio de código no es sólo un fenómeno lingüístico; tiene un valor performativo⁷: es un acto político que reafirma la identidad de los latinos en los Estados Unidos y resalta la heterogeneidad de sus afiliaciones culturales.

Entonces, la producción de traducciones adecuadas de literatura de escritores latinos de Estados Unidos al español es importante, no sólo debido a razones estéticas, sino también políticas. Si bien es cierto que las traducciones juegan un papel importante en el cruce de fronteras, el caso de la traducción del texto de latinos al español es significativa en términos de las conexiones culturales ancestrales que comparten los latinos y los latinoamericanos. La esperanza que a menudo subyace la diseminación de estos textos a un público hispanoparlante es que contribuya a fortalecer los vínculos entre comunidades que comparten la misma herencia cultural, es decir, latinoamericanos dentro y fuera de los Estados Unidos. Como indica Sherry Simon en su artículo “Translating and interlingual creation in the contact zone. Border writing in Quebec”, la traducción puede crear nuevas lógicas de intercambio y así contribuir a la creación de nuevas solidaridades (Simon, 1999: 67). Crear solidaridad entre comunidades de latinos y latinoamericanos, una misión implícita en la traducción de literatura de latinos al español, es especialmente importante para Díaz. Cuando obtuvo el premio Pulitzer, declaró que esperaba que el premio sirviera para que salieran a la luz escritores latinos que son ciudadanos de segunda en la república de las letras no sólo en los Estados Unidos, sino también en América Latina (Lago, 2008: sin paginar).

Díaz adopta lo que Evelyn Ch'ien denomina el arte de "*assertive nontranslation*" (el arte de la no-traducción firme o tajante), es decir, "*coloca palabras en español al lado de palabras en inglés sin llamar la atención sobre ellas, sin contextualizarlas*", las integra a su discurso (2004:209). El lector, como consecuencia, tiene la impresión de estar inmerso en la comunidad latina, sin poder necesariamente comprender todos los intercambios entre los interlocutores. El uso de esta estrategia por parte de Díaz no debe comprenderse como un intento de limitar su audiencia a la comunidad latina estadounidense. Su postura le permite resistirse a la "comodificación" de su comunidad al evitar domesticar y estandarizar las voces de su comunidad.

Díaz cree que en Estados Unidos se teme el avance del español, y esto explica las recurrentes opiniones en contra del bilingüismo:

¿Por qué cree usted que combaten el bilingüismo [en Estados Unidos], que en el resto del mundo es una bendición? ¿Por qué cree usted que apenas traducen a los autores que escriben en español? El mercado está ahí, los lectores están ahí y todo el mundo se cruza de brazos. EE UU es la zona cero de la lucha entre el inglés y el español y lo saben. El miedo que tienen es inconsciente, pero muy real. A veces a la gente se le pregunta en qué idioma sueña. Si a los americanos alguien les preguntara en qué idioma tienen pesadillas no hace falta esperar a que contesten. Las tienen en español (en Lago, 2008: sin paginar).

El bilingüismo es considerado una pesadilla para muchos, pero es un sueño para escritores tales como Díaz, por las posibilidades que abre para la creación artística. Estas posibilidades expresivas han llamado la atención de la crítica, como veremos a continuación.

II. La recepción de la prosa bilingüe de Díaz

El lenguaje es, sin duda, la herramienta más poderosa y distintiva de Junot Díaz.

Nuria Barrios

Como consecuencia de la recepción positiva en Estados Unidos de la primera novela de Díaz, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007), recibió el prestigioso Premio Pulitzer de Ficción en el año 2008. En mayo del 2010 Díaz se convirtió en el primer latino elegido para conformar el jurado del premio Pulitzer. Ha recibido además, numerosos otros galardones, tales como el premio del National Book Critics Circle.

La recepción de los textos de Díaz en Latinoamérica también ha sido, en general, positiva. Fue elegido uno de los 39 escritores más importantes de menos de 39 años en América Latina por el Hay Festival Bogota 39 en 2007. Se reconoció a estos escritores por tener "*el talento y potencial para definir las tendencias que marcarán el futuro de la literatura latinoamericana*" (2007). Dado que se le confiere a Díaz un rol tan

prominente, no sólo en los Estados Unidos sino también en Latinoamérica, la producción de traducciones cuidadas para las audiencias hispanohablantes es especialmente importante.

En la mayoría de las reseñas de la obra de Díaz, se destaca su uso innovador de la lengua. Nuria Barrios, por ejemplo, señala que

No es meramente el idioma de un autor de origen hispano que escribe en inglés, intercalando ocasionalmente palabras y expresiones en español. Es mucho más: es un lenguaje nuevo que expresa una forma de vida nueva. [...] Junot Díaz abre una ventana a un mundo ajeno a la confrontación, donde anglosajones e hispanos han creado algo vivo y distinto. El escritor, un claro omnívoro intelectual y lingüístico, se ha convertido en portavoz literario de una realidad emergente y llena de posibilidades desconocidas (Barrios, 2008: sin paginar).

En su reseña de la novela de Díaz publicada en la República Dominicana, Segundo Imbert afirma que con *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, “Junot Díaz inaugura la novela ‘dominicanyork’—ya se presentía en algunos de sus cuentos—y se convierte en la voz profunda y sentimental de esa singular porción de la dominicanidad, que no es ni deja de ser absolutamente nuestra” (Imbert, 2008: sin paginar). Imbert elogia especialmente el uso de la lengua de Díaz: “El lenguaje de la novela, criticado por algunos, es a mi entender uno de sus aciertos, dado que el ‘español,’ y el uso indistinto del español y el inglés en una misma frase, es el habla natural, propia, de quienes viven entre dos idiomas y dos mundos sin ser sofisticados en ninguno de ellos” (Imbert, 2008: sin paginar). Imbert señala la centralidad de la imposibilidad de una identificación cultural o lingüística absoluta que se pone de manifiesto en la ficción latina como la de Díaz. Luego de su participación en el Festival de Escritores de Praga de 2011, Ariosto Sosa D’Meza escribió: “si el inglés como lengua se ha enriquecido en este nuevo siglo, deberían los anglosajones agradecerse a escritores como Junot Díaz. [...] Junot Díaz ha lucrado el idioma anglosajón con la virtuosidad [sic] del contrapunto y de las síncopas caribeñas, convirtiéndose en un jazzista en la literatura inglesa” (2011). Los elogios sobre la creatividad lingüística de Díaz son recurrentes en las reseñas de sus obras. Los contrapuntos de su prosa están frecuentemente asociados a su estrategia de “simultaneidad lingüística”.

No obstante, esto no significa que Díaz haya sido aclamado unánimemente. En la República Dominicana, sus textos también han recibido reseñas negativas. En la reseña de Diógenes Céspedes de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, el uso del lenguaje de Díaz es uno de los ejes centrales de su crítica. Califica la novela de “triple fracaso”:

¿Por qué simboliza la novela de Junot Díaz un triple fracaso? Porque a través de sus 335 páginas en inglés y las 350 en la traducción de Achy Obejas, el personaje principal, Óscar Wao, y su cortejo de personajes secundarios, simboliza el fracaso de la sociedad dominicana, el de la diáspora que tal sociedad engendra con vigor después de 1966 y el de la escritura que no puede convertirse en la transformación del lenguaje propio de la sociedad dominicana que quedó en la isla ni en el de la diáspora que plantó su tienda en los Estados Unidos, ya que tal lenguaje es un híbrido mezcla de inglés y español (Céspedes, 2009a: sin paginar).

La opinión de Céspedes sobre el fracaso en la ficción de Díaz deriva de una concepción rígida e inflexible del lenguaje. Considera la hibridez misma como un fracaso condenable. Esta concepción de lenguaje no permite apreciar el efecto vívido que resulta de la variedad de registros y dialectos que se entrecruzan en las páginas de Díaz. El lenguaje híbrido que Céspedes critica incluye palabras en español que no están resaltadas mediante letra cursiva ni explicadas en traducciones o notas al pie, exponiendo de este modo a los lectores a una prosa que se asemeja al habla de muchas comunidades de latinos de Estados Unidos. Además de lograr un efecto mimético, esta estrategia narrativa implica una impronta descolonizadora, en la que se iguala, en alguna medida, el estatus del español y el inglés en el texto. Si bien es cierto que la prosa de Díaz es predominantemente inglesa, es hospitalaria a términos en español, que aparecen profusamente en sus textos.

III. Tensión entre lenguas: aportes de una mirada poscolonial

*We exist in a constant state of translation.
We just don't like it.*

Junot Díaz

En obras bilingües como las de Díaz, la distinción misma entre lengua fuente y lengua meta se vuelve borrosa. La teoría de traducción poscolonial es especialmente útil para ayudar a comprender la complejidad de traducir estas ficciones. Como sostiene Susan Bassnett, la mirada poscolonial de la traducción implica “*concebir el intercambio lingüístico como esencialmente dialógico, como un proceso que ocurre en un espacio que no le pertenece absolutamente ni a la fuente ni a la meta*” (2002: 6). Entender la naturaleza dialógica en los textos de Díaz es fundamental para producir traducciones exitosas.

La noción de “*contact zones*” (zonas de contacto) de Mary Louise Pratt, citada con frecuencia por críticos poscoloniales⁸ resulta de gran utilidad para comprender la dinámica de la experiencia de los latinos en Estados Unidos y, en particular, en la ficción de Díaz. Pratt define las zonas de contacto como “*espacios sociales en los que culturas dispares se encuentran, chocan y se enfrentan, a menudo en relaciones de dominación y subordinación fuertemente asimétricas*” (1992: 4). Este concepto es útil en relación con los textos que se analizarán porque subraya la relación asimétrica entre la cultura latina y la “anglo”, y el hecho de que el choque cultural que es tan problemático para muchos latinos frecuentemente implica tensión y rara vez se trata de un encuentro o co-existencia pacífica. Este choque problemático se dramatiza en la ficción de Díaz mediante la tensión lingüística. Cuando el inglés y el español “*se encuentran, chocan y se enfrentan*” en los textos de escritores latinos, las “*relaciones de dominación y subordinación fuertemente asimétricas*” no son fáciles de delinear. Como señala Lago, el español es la lengua del imperio en la mayoría de los países de

Latinoamérica, pero es “*la lengua de los pobres*” (2011) en Estados Unidos debido a las desventajas sociales de la mayoría de la población latina.

La traducción de textos con cambio de código es particularmente difícil porque la jerarquía de las voces desaparece si los términos en español del texto fuente son meramente transpuestos al texto meta en español. La traducción cero — es decir, la transposición sin cambios de un elemento léxico del texto fuente al texto meta, dejar el término en la lengua del texto fuente — produciría un texto homogéneo, donde la tensión lingüística del texto fuente se esfumaría. Es esencial que los traductores de prosa multilingüe consideren estos riesgos y aborden con cautela la traducción del cambio de código, considerando las implicancias políticas de su tarea⁹.

Anna María D’Amore propone una herramienta conceptual interesante, basada en la noción de traducción extranjerizante de Lawrence Venuti (1995), para afrontar este reto: el “continuo del espanglish”:

En un extremo del continuo se encuentran las variedades estandarizadas del inglés y al otro, las variedades estandarizadas, o norma culta, del español [...]. Aunque la mayoría de los hablantes bilingües tiende a un extremo u otro del continuo, puesto que tiene mayor dominio de una lengua u otra, el repertorio lingüístico de un hablante suele implicar el manejo de una multiplicidad de códigos y variedades, de modo que puede desplazarse a lo largo del continuo, según el acto de habla. Así como un hablante se desplaza a lo largo del continuo entre inglés y español, también lo puede hacer un escritor; de eso debe ser consciente el traductor. El continuo, por lo tanto, se propone como herramienta conceptual para el traductor (D’Amore, 2010: 34).

Aunque la idea de D’Amore de emplear un “continuo del espanglish”¹⁰ ciertamente no es una respuesta para todas las traducciones de bilingüismo, como ella misma muestra en los ejemplos que ofrece en su libro *Translating Contemporary Mexican Texts: Fidelity to Alterity* (2009)¹¹, puede ser de utilidad en algunos casos. Dados los numerosos casos de pérdida de la tensión lingüística en las traducciones al español, recurrir a la compensación¹² podría ser una solución posible.

Los traductores pueden aprovechar la fertilización lingüística mutua entre el inglés y el español que es tan común en el español de los latinos en Estados Unidos, incorporando anglicismos y palabras en inglés en sus traducciones al español. En palabras de Díaz, “*El inglés no es más un extranjero para la República Dominicana que el español para Estados Unidos, aunque ambos países sostengan lo contrario*” (2009, sin paginar). El empleo de un continuo del Spanglish para la traducción, tal como propone D’Amore, no permite solucionar todos los problemas que surgen de la traducción del cambio de código, pero puede ser un marco útil que ayude a los traductores en algunos casos, como veremos a continuación.

IV. “Wildwood”: una lectura comparativa de dos traducciones

Yo entiendo que hay un proyecto –como el mío– que tiene los dos idiomas presentes, pero también creo que el inglés y el español son como primos, aunque la gente a veces no lo piense así.

Junot Díaz

Una lectura comparativa de las traducciones al español de “Wildwood”, publicado por primera vez en *The New Yorker* en forma de cuento (2007), revela algunos de los retos que enfrentan los traductores al intentar transponer la tensión lingüística en sus versiones. Analizaremos algunos de estos retos mediante la comparación de dos traducciones: la de Juan Álvarez¹³ publicada en forma de cuento en la *Antología del Cuento Latinoamericano B39* en 2007 por Ediciones B en Bogotá, y la de Achy Obejas¹⁴, que constituye el segundo capítulo de la novela *La breve y maravillosa vida de Oscar Wao*, publicada en 2008 por Vintage Español¹⁵. En estas versiones se observan diversas estrategias que intentan contrarrestar la pérdida de la tensión entre el español y el inglés. Nos enfocaremos en la compensación, la traducción cero, la inclusión de anglicismos, el uso de notas al pie y el empleo de una variedad panlatina del español.

Díaz comenta sobre la evolución de su comprensión del cambio de código en su prosa:

En Drown pude hacer cosas que no entendía. Luego uno empieza a entenderlo y se vuelve más fácil crear un patrón para la traducción. Para el momento cuando llegó Oscar Wao, era mucho más consciente de mi juego con el cambio de código, con el bilingüismo, pero también con, como yo lo llamo, la antigua tensión somática entre el español y el inglés. Las dos lenguas se han sentido amenazadas una por la otra por mucho tiempo (2013, sin paginar).

Díaz cree que su creciente comprensión del rol del cambio de código en su escritura lo ayudó en su colaboración con la traductora Achy Obejas¹⁶.

“Wildwood” explora la problemática relación entre Lola, la hermana adolescente de Oscar y su madre Beli. Aborda temas de identidad, choque generacional. En el comienzo del relato, un narrador en segunda persona cuenta cómo Lola se enteró de que su madre tenía cáncer. Lola es la narradora en primera persona del resto del relato sobre su mala relación con su madre, su fuga con un novio a Wildwood, en la costa New Jersey y cómo su madre la encuentra y luego la manda a la República Dominicana a vivir por un tiempo con su abuela, La Inca¹⁷.

El español es una de las cosas de las que la Lola quiere escaparse: quiere ver “[l]a vida que existía más allá de Paterson, más allá de mi familia, más allá del español” (Díaz, 2008: 60). En el texto fuente¹⁸, la madre de Lola, Beli, se dirige a su hija en español en reiteradas oportunidades, y esto contribuye a la caracterización del personaje. Cuando Beli tira a la basura los posters de su hija de las bandas The Smiths y

Sisters of Mercy, justifica su acción explicando: “Aquí yo no quiero maricones” (2008: 60). Además del contenido conservador de su mensaje, el hecho de que lo enuncie en español asocia a sus acciones a su crianza dominicana conservadora, con supuestos rígidos sobre los roles genéricos. En su versión, tal vez con el fin de compensar la heterogeneidad lingüística que se pierde al pasar el texto al español, Álvarez recurre a la compensación y transpone las palabras de Beli en inglés: “*I don’t want no fags in here*” (2007b: 121). La incongruencia de esta compensación en el mismo lugar que en el texto fuente radica en que el uso de español de Beli contribuye a su caracterización como una “*mamá dominicana del Viejo Mundo*” (2008a: 62). No resulta apropiado simplemente trocar las expresiones en español del texto fuente por expresiones en inglés, ya que sería poco probable que Beli prefiriera dirigirse a su hija en inglés y no en español. De hecho, en el relato se menciona de manera explícita a la traducción como una de las tareas que Lola hacía para su madre¹⁹, lo cual pone de manifiesto el limitado manejo lingüístico del inglés por parte de Beli. En la traducción de Obejas se mantienen casi las mismas palabras que aparecen en el texto de Díaz: “Aquí no quiero maricones” (2008: 65). Consideramos que esta decisión es más acertada. En la “Nota sobre la traducción,” que aparece al comienzo de *La Breve y Maravillosa Vida de Oscar Wao*, Obejas explica: “*se ha tratado de preservar el español del texto original lo más posible*” (Díaz 2008: iv) y esto se refleja en su versión del texto.

Díaz opina sobre la fuerza de la lengua española: “*Cuando la mamá de uno le dice “¡tú sí eres feo!” eso significa algo que “you sure are ugly!” no puede cubrir, no hay manera, el inglés no puede competir cuando se trata de la violencia lingüística parental*” (Díaz en Céspedes, 2009b: sin paginar). Es por eso que en “Wildwood” el español de las palabras de Beli hacia sus hijos es crucial, ya que le permite ejercer la particular “violencia lingüística parental” a la que se refiere Díaz.

La diferencia en las estrategias adoptadas por Álvarez y Obejas para traducir palabras en español del texto fuente se observa con claridad si comparamos escenas en las que Beli insulta a su hija (subrayado mío):

Qué muchacha tan fea, she said in disgust, splashing the rest of her coffee in the sink. Fea’s become my new name (Díaz, 2007b: 54).

What an ugy girl, decía con disgusto, tirando el resto del café en el fregadero. Ugly se convirtió en mi nombre (Díaz, 2007d: 116, traducción de Álvarez).

Qué muchacha tan fea, decía disgustada, botando en el fregadero lo que quedaba de su café. Fea pasó a ser mi nuevo nombre (Díaz, 2008a: 59, traducción de Obejas).

Figurín de mierda, she called me. You think you’re someone, but you ain’t nada (Díaz, 2007b: 60).

Little piece of shit, me dijo. Te crees mucho, but you ain’t nada (Díaz, 2007d: 121, traducción de Álvarez).

Figurín de mierda, me llamaba. Te crees que eres alguien, pero no eres nada (Díaz, 2008a: 64, traducción de Obejas).

En su traducción, Álvarez pone palabras en inglés en boca de Beli en varias instancias. Obejas, en cambio, opta por mantener las mismas palabras del texto fuente. Aunque la traducción de Álvarez es menos homogénea lingüísticamente ya que co-presencia del inglés y el español es más recurrente que en la de Obejas, varios intentos por compensar el cambio de código en el mismo lugar del texto resultan incongruentes con la función mimética de esta estrategia en “Wildwood”.

Algo similar ocurre cuando Álvarez pone palabras en inglés en boca de La Inca, la abuela dominicana de Lola. Comparemos, por ejemplo, el siguiente diálogo entre Lola y la anciana, y las versiones de Álvarez y Obejas:

She was very guapa, I said casually.

Abuela snorted, Guapa soy yo. Your mother was a diosa. But so cabeza dura. When she was your age we never got along.

I didn't know that, I said.

She was cabeza dura and I was...exigente (Díaz, 2007b: 75)

She was very guapa, dije sin darle mucha importancia. La Abuela resopló. Guapa soy yo. Your mother was a diosa. Pero tan cabeza dura. Cuando tenía tu edad nos llevábamos mal. Era tan cabeza dura y yo... exigente (Díaz, 2007d: 134, traducción de Álvarez)

Era muy bella, comenté.

Abuela resopló. Bella soy yo. Tu madre era una diosa. Pero tan cabeza dura. Cuando tenía tu edad, no nos llevábamos.

No sabía, dije.

Ella era cabeza dura y yo era...exigente (Díaz, 2008a: 80, traducción de Obejas).

La versión de Álvarez de este intercambio mantiene casi intactas varias palabras enunciadas por los personajes en el texto fuente. Es decir, no intercambia idiomas como en los casos anteriormente citados, sino que mantiene las mismas palabras en tensión en español y en inglés del texto fuente en su versión. Obejas, en cambio, no recurre a la compensación en el mismo lugar del texto, estrategia preferida por Álvarez a lo largo de su traducción. A diferencia de lo anunciado en la nota de la traductora al comienzo de su versión, no mantiene la misma palabra en español del texto fuente (“guapa”), sino que la reemplaza por otra (“bella”).

Al igual que en muchas obras de escritores latinos, en “Wildwood” la narradora emplea español para designar a los miembros de su familia. El español es la lengua de la intimidad del contexto familiar. Es por eso que en el texto fuente, Lola habla de “my tía Rubelka” (Díaz, 2008b: 71). Álvarez traduce “mi aunt Rubelka” (Díaz, 2008d: 129). Nuevamente, este intento por compensar la tensión lingüística se opone a los usos típicos de la lengua familiar en contextos bilingües.

Otra estrategia que emplean Álvarez y Obejas es la compensación del mismo tipo, es decir, compensan la co-presencia de lenguas del texto fuente recreando efectos similares de tensión lingüística, en otros puntos del relato. D'Amore explica:

la compensación no precisa estar en el mismo lugar, es decir, el uso de un cambio, préstamo o calco en el mismo sitio en el texto meta que en el texto fuente, sino que puede ser del mismo tipo [in kind], i.e. la desviación similar de las normas standard bajo la apariencia de un neologismo de contacto puede ser recreada en cualquier punto del texto meta (2009:113).

Una de las estrategias que usan para efectuar la compensación del mismo tipo es la traducción cero, es decir, la expresión que figura en la versión en inglés aparece en la traducción al español sin modificación alguna.

El siguiente ejemplo, un intercambio entre Lola y su hermano Oscar, muestra cómo Álvarez inserta inglés en su versión mediante la traducción cero:

That's a lot of money, Lola.

Just bring me the money, Oscar. (Díaz, 2007b: 68)

Es mucho dinero, Lola.

Just bring me the money, Oscar. (Díaz, 2007d:128, traducción de Álvarez)

Este intento de compensación de Álvarez no rompe con el efecto mimético, ya que es verosímil que los hermanos adolescentes criados en Estados Unidos, conversen en inglés.

Un ejemplo del uso de esta estrategia en la versión de Obejas se observa cuando Lola describe a Aldo, el padre de su novio, dice que él “*had been in World War II, and he'd never forgiven the 'Japs' for all the friends he had lost*” (Díaz, 2007b: 64); Obejas traduce: “*nunca había perdonado a los 'japs' por la muerte de tantos amigos*” (Díaz, 2008a: 69), y de este modo mantiene el término ofensivo del inglés.

Además de compensar la simultaneidad lingüística mediante la inclusión de palabras en inglés en su texto predominantemente en español, Obejas busca transmitir la tensión lingüística de la prosa de Díaz mediante la inclusión de anglicismos, tales como “parquear” (2008: 47). Como propone D'Amore, emplea “*español anglicado*” para traducir “*inglés hispanizado*” (D'Amore: 2010, 33). Cuando Lola está en la costa de Jersey, vestida de negro, un grupo de jóvenes se le acerca y le preguntan, burlándose de ella, “*Who fuckin' died?*” (Díaz, 2007b: 65). La traducción de Obejas es “*¿Quién fokin murió?*” (Díaz, 2008a: 70). En la traducción de Álvarez, “*¿Quién se murió?*” (Díaz, 2007d: 125), se neutraliza la vulgaridad del texto fuente. Los anglicismos como “fockin” son muy frecuentes en el habla de los latinos en Estados Unidos, y Obejas busca emular este discurso en su traducción.

Otro caso de compensación en la traducción de Obejas es la inclusión del término en inglés “goth” para describir a la amiga de Lola, Karen Cepeda. Lo que resulta cuestionable es la decisión de agregar una nota al pie para explicar que: “*Los goths son muchachos que siguen modas basadas en la cultura gótica*” (Díaz, 2008a: 62). Esta nota de la traductora difiere en tono y contenido de las profusas notas al pie que caracterizan a la novela de Díaz²⁰, que frecuentemente tienen un efecto cómico. El escritor explica sobre su uso de notas al pie:

Las notas al pie están ahí por varias razones; principalmente, para crear una narrativa doble. Las notas al pie, que están en las frecuencias menores, cuestionan el texto principal, que es la narrativa superior. Son como la voz del bufón, respondiendo las proclamas del rey. En un libro que es todo sobre los peligros de la dictadura, los peligros de una voz única, me pareció que era una jugada inteligente (mi traducción, Díaz, 2008a: sin paginar).

Es decir, las notas al pie contribuyen a la naturaleza dialógica de su texto; agregan un nivel más al texto de múltiples capas que crea Díaz. Michael Boyden y Patrick Goethals explican la naturaleza paradójica del uso inventivo que hace Díaz de las notas al pie. Si bien las notas al pie son características típicas de la “literatura étnica” que sirven para explicar elementos culturales al lector que no pertenece al grupo cultural que se retrata, en la novela de Díaz, tienen el efecto contrario:

En lugar de autenticar la precisión histórica de las cosas y eventos que se describen en la narración central, las notas al pie llaman la atención a las dificultades que conlleva la representación de eventos traumáticos. En lugar de llenar los espacios vacíos, las notas al pie llaman la atención del lector a la imposibilidad de contar toda la verdad (mi traducción, Boyden y Goethals, 2011: 27).

Es decir, rompen con las expectativas del lector: las notas al pie no son herramientas para mediar entre culturas y ofrecer aclaraciones, sino todo lo contrario.

Además de las treinta y tres notas al pie de la novela de Díaz, la versión de Obejas, incluye ciento treinta y una notas propias²¹. Como consecuencia, la experiencia del lector difiere de manera significativa. Por ejemplo, la sección de “Wildwood”, narrada por Lola, no contiene notas al pie en el texto fuente. No obstante, Obejas, incluye nueve notas al pie para explicar el significado de vocablos en inglés y alusiones culturales—tanto alusiones “Anglo”, como “Robert Smith,” “cantante, guitarrista y compositor de *The Cure*, uno de los grupos de rock emblemáticos de los años 80, y muy goth” (2008a: 63), como alusiones dominicanas, como “Carol Morgan”, “*El Colegio Carol Morgan, fundado en 1933 por misioneros norteamericanos, es una escuela privada y bilingüe, de las más exclusivas en la RD*” (2008a: 76) —. La naturaleza de estas notas al pie difiere en gran medida de las incluidas por Díaz: son informativas, explicativas, y carecen de ironía. Díaz no fue consultado sobre la inclusión de estas notas al pie y opina que deberían haber sido incluidas al final del libro (2011). Cabe preguntarse si simplificar la experiencia del lector con esta abundancia de notas al pie juega en contra del efecto de extrañamiento que busca lograr Díaz mediante la simultaneidad lingüística y las alusiones en su texto.

En lo que respecta al uso del español, en especial en la traducción de Obejas, el lector encuentra una variedad pan-latina del español que está siendo forjada por los latinos en Estados Unidos y que gradualmente está ganando prestigio en expresiones artísticas, lo cual, a su vez, abre nuevas posibilidades lingüísticas para los traductores. Díaz considera que “*en Estados Unidos tenemos un español profundamente afectado por los españoles de los otros. [...] un dominicano puede usar palabras, mejicanas, palabras cubanas, palabras boricuas*” (2013: sin paginar). En la traducción al español de “Wildwood,” Obejas, novelista cubana-americana, incluye muchos términos caribeños²². Por ejemplo, cuando Lola se escapa de su casa se toma “*a bus bound for the Shore*” (Díaz, 2007b: 63). En su traducción, Obejas le da un sabor caribeño al español que emplea al usar el verbo “montar” y el sustantivo “guagua”: “*me monté en la guagua rumbo a Jersey Shore*” (Díaz, 2008a: 68). Lola encuentra un trabajo “*on the boardwalk*” (Díaz, 2007b: 64) que Obejas traduce como “*el malecón*” (2008a: 69), un término que se usa mayormente en zonas caribeñas. La traducción de Álvarez de este término, “*paseo marítimo*” (Díaz, 2007d: 125) es más neutral que la de Obejas.

Díaz se queja de la frecuente incomprensión de la mutabilidad de la lengua: “*Hace casi veinte años que se publicó Drown y todavía hay gente que me dice: ‘Escucha, usaste una palabra puertorriqueña aquí. Esa palabra no es dominicana y, por lo tanto no eres dominicano’*” (2013: sin paginar). Estas acusaciones esencialistas revelan las concepciones ilusorias en términos de divisiones nacionales y lingüísticas que aún prevalecen hoy en día. De hecho, si bien en su traducción lucha contra la impronta del español neutro, homogéneo y estandarizado al incluir términos caribeños, Obejas afirma que intentó producir una traducción fuertemente dominicana y para esto consultó a la traductora cubana María Teresa Ortega y Moira Pujols quien “*verificó la ‘dominicanidad’ del texto*” (EFE 2008: sin paginar). A Díaz le preocupan estas divisiones artificiales y las implicancias de borrar la diversidad:

Creo que una de las herencias más terribles de la experiencia colonial para los latinos ha sido nuestra fragmentación. No consideramos los españoles de los otros más que como peculiaridades idiosincráticas locales que son maravillosas para hacer chistes, pero no los vemos como fuentes de conocimiento y experiencias. Los vemos como significantes de esencias culturales, partes de un código o cálculo moral, como una suerte de métrica moral. [...] A los que trabajamos con las lenguas nos rompe el corazón entender esto y buscamos el modo de luchar en contra (2013: sin paginar).

Dado que Díaz es omnívoro en su inclusión de palabras de distintas variedades del español—típico del habla de muchos latinos en Estados Unidos—en su prosa, no hay razón para que los traductores no sientan la libertad, e incluso la necesidad, de emplear estas variedades en sus traducciones.

Conclusión

Para concluir, retomaremos los interrogantes planteados por Jacques Derrida citados al principio: “¿Cómo traducir un texto escrito en varias lenguas a la vez? ¿Cómo ‘restituir’ el efecto de pluralidad? ¿Y si se traducen varias lenguas a la vez, lo denominamos ‘traducir’?” (1985: 215). La simultaneidad lingüística de textos como el de Díaz no los vuelve intraducibles, pero sí cuestiona las ideas dominantes de lo que significa traducir. Dada la tensión lingüística de “Wildwood”, no se puede concebir su traducción de un modo tradicional, como la transposición de un único código lingüístico fuente a otro código lingüístico meta.

Para no borrar marcas culturales centrales de textos como el de Díaz, es necesario proponer nuevos paradigmas de traducción que permitan afrontar la compleja tarea de transponerlos a otras lenguas. Es decir, es necesario transponer “el efecto de pluralidad” para otro público. En las traducciones al español de “Wildwood” de Álvarez y Obejas se observa un afán por recrear la simultaneidad lingüística del texto fuente. La compensación, la traducción cero, la inclusión de anglicismos y el empleo de una variedad panlatina del español son algunas de las estrategias que emplean para lograr este objetivo. Si bien la versión de Álvarez incluye más inglés en su versión y, por lo tanto, más tensión entre lenguas, en algunos casos cae en la trampa de la incongruencia mimética, ya que es poco probable que ciertos personajes enuncien esas palabras en inglés. Ambos traductores buscan emular el arte de “assertive nontranslation” (el arte de la no-traducción firme o tajante), que según Chi’en caracteriza la prosa de Díaz (2004:209), y colocan palabras en inglés al lado de palabras en español sin llamar la atención sobre ellas, sin contextualizarlas.

Textos como “Wildwood” ponen en primer plano la creciente permeabilidad de las fronteras lingüísticas, que ha aumentado recientemente gracias a los patrones contemporáneos de inmigración e intercambio cultural, tales como los de la población de latinos en Estados Unidos. Los sistemas lingüísticos, flexibles y cambiantes por naturaleza, reflejan estos cambios. La literatura de los latinos explora las posibilidades que abre esta porosidad, y los traductores enfrentan el reto de recrear estos usos innovadores del lenguaje. Nunca ha sido más apropiada la expresión “*Traduit de l’Américain*”, que aparece en la edición al francés de *Drown*, que cuando nos referimos a las traducciones de los textos de Díaz. Los traductores traducen de una variedad americana del inglés en proceso de cambio, a variedades americanas del español. Estos “españoles” gradualmente están ganando legitimidad y aceptación. Si el español posee una variedad afín a la realidad socio-lingüística retratada en textos como los de Díaz, no hay ninguna razón por la que los traductores no puedan recurrir a estas variedades. Además, si el inglés surge en la vida diaria de los hispanohablantes, tanto dentro como fuera de Estados Unidos, los traductores deberían reflejar esta práctica. Si los textos fuente subrayan lo borrosas que son las fronteras entre lenguas, no hay razón para que estas divisiones sean redibujadas en las traducciones. Lo que está en juego no es una cuestión meramente estética, sino políticas culturales relacionadas con la representación de la complejidad de la experiencia de los latinos en Estados Unidos.

El proyecto de Díaz difiere del de otros escritores latinos, quienes producen textos en los que coexisten el español y el inglés, pero sólo “sazonan” sus obras con palabras en

español. Estos escritores brindan tanta asistencia tipográfica, paratextual o explicativa a sus lectores que el español pierde, de este modo, su potencial subversivo. En cambio, el uso de español en la ficción de Díaz es, además de una herramienta mimética que contribuye a la caracterización de los personajes, una declaración política y un lazo emocional a su comunidad.

Fecha de presentación: 31/05/2014 - **Evaluación:** 03/11/2014

Bibliografía

Anzaldúa, Gloria. (2007) *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. (1987) 3^{ra} ed. Aunt Lute Books, San Francisco.

Arteaga, Alfred, ed. (1994) *An Other Tongue: Nation and Ethnicity in the Linguistic Borderlands*. Duke University Press, Durham.

Barradas, Efraín. (1999) "El realismo cómico de Junot Díaz: Notas sobre *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*." En *The Latin Americanist*, 53.1, pp. 99-111.

Barrios, Nuria (2008, junio 7) "Un lenguaje nuevo". En *El País*. Madrid [On Line], Disponible en: http://elpais.com/diario/2008/06/07/babelia/1212795556_850215.html (consultado el 11-06-2012)

Bassnett, Susan (2002) *Translation Studies*. Routledge, New York.

Bauman, Richard. (1975) "Verbal Art as Performance". En: *American Anthropologist*, pp. 290-311.

Boyden, Michael y Patrick Goethals (2011) "Translating the Watcher's Voice: Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* into Spanish" En *Meta* [On Line] vol. 56, n°1, pp. 20-41. Disponible en: <http://www.erudit.org/revue/meta/2011/v56/n1/1003508ar.pdf> (consultado el 11-06-2012)

Céspedes, Diógenes (2009a, abril 18) "Novela de Junot Díaz expone triple fracaso." En *Hoy Digital*. sec. Areíto. [On Line]. Disponible en: <http://www.hoy.com.do/areito/2009/4/18/274229/Novela-de-Junot-Diaz-expone-triple-fracaso> (consultado el 05-05-2012)

---. (2009b, marzo 7). "¿Qué es la traducción para Junot Díaz?". En *Hoy Digital*. [On Line]. Disponible en: <http://www.hoy.com.do/areito/2009/3/7/269254/Quees-la-traducion-para-Junot-Diaz> (consultado el 11-06-2011)

Céspedes, Diógenes y Torres-Saillant, Silvio (2000) "Fiction is the Poor Man's Cinema: An Interview with Junot Díaz." En *Callaloo*, vol. 23, n° 3, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, pp. 892-907.

Ch'ien, Evelyn (2004): *Weird English*. Cambridge: Harvard University Press

D'Amore, Anna María (2009) *Translating Contemporary Mexican Literature: Fidelity to Alterity*. Peter Lang, New York.

D'Amore, Anna Maria (2010) "Traducción en la zona de contacto" En *Mutatis Mutandis*. vol.3, n°1, [On Line]. Disponible en: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/mutatismutandis/article/viewFile/5183/5779>, pp. 30-44

Dalleo, Raphael y Machado Sáez, Elena (2007) *The Latino/a Canon and the Emergence of Post-sixties Literature*. Palgrave Macmillan, New York.

Derrida, Jacques (1985) "Des Tours de Babel." *Difference in Translation*. Cornell University Press, Ithaca.

Díaz, Junot. (2002) "Language, Violence and Resistance." En Balderston, Daniel y Schwartz, Marcy (Eds.). *Voice-overs: Translation and Latin American Literature*. State University of New York Press, Albany, pp. 42-44.

---. (2007a, otoño) "Artists in conversation: Junot Díaz by Edwidge Danticat". En *BOMB*. vol. 101. [On Line]. Disponible en: <http://bombmagazine.org/article/2948/> (consultado el 05-05-2012).

---. (2007b) *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao*. Riverhead, New York.

---. "Wildwood" (2007c, junio 11). En *The New Yorker*, vol. 83, n° 16, New York, pp. 74-75

---. (2007d) "Wildwood." En *Antología del Cuento Latinoamericano B39*. Tr. Juan Álvarez. Ediciones B, Bogotá.

---. (2008a) *La breve y maravillosa vida de Óscar Wao*. Trad. Achy Obejas. Vintage, New York.

---. (2008b, agosto 8) "Questions for Junot Díaz". Entrevista de O'Rourke, Meghan. En *Slate*. [On Line]. Disponible en: http://www.slate.com/articles/news_and_politics/recycled/2008/04/questions_for_junot_daz.2.html

---. (2009, septiembre 9) Lectura en Colgate Living Writers Series. Colgate University. Hamilton, New York.

---. (2013 mayo) “Junot Díaz sobre/en traducción”. *The Buenos Aires Review*. [On Line], n° 1. Disponible en: <http://www.buenosairesreview.org/es/entrevistas> (consultado el 05-05-2013)

---. (2011, diciembre 10) “Question about the Spanish translation of Oscar Wao” Comunicación personal.

EFE (2008). “Novela de Junot Díaz ganadora del premio Pulitzer se publicará esta semana en español.” Denver. [On Line]. En <http://listindiario.com.do/las-mundiales/2008/9/12/73529/Novela-de-Junot-Diaz-ganadora-del-premio-Pulizert-se-publicara-esta> (consultado el 05-05-2013)

Harvey, Keith (2001) “Compensation”. En Baker, Mona (Ed.) *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Routledge, Londres, pp. 37-40.

“Imagina el mundo. ¿Quiénes son los nuevos narradores?” (2007) *Bogotá* 39. [On Line], Disponible en: <http://www.hayfestival.com/bogota39/es-index.aspx?skinid=7&localesetting=es-ES¤cyssetting=EUR&resetfilters=true> (consultado el 05-05-2013)

Imbert, Segundo. (2008) “Novela "Dominicanyork.” En *Hoy*. 2008. Opiniones. [On Line], Disponible en: <http://www.hoy.com.do/opiniones/2008/7/24/241054/Novela-dominicanyork> (consultado el 05-05-2013)

Jiménez Carra, Nieves (2011) “La traducción del cambio de código inglés-español en la obra *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz” En *SENDEBAR*, n° 22. Universidad de Granada, Granada, pp. 159- 180.

Kakutani, Michiko (2007, septiembre 2) “Travails of an Outcast.” En *The New York Times*, New York. pp. E1.

Lago, Eduardo (2011, diciembre 8) Comunicación personal.

---. (2008, mayo 1) “Estados Unidos tiene pesadillas en español: Entrevista a Junot Díaz”. *El País*: Madrid. [On Line], Disponible en: http://www.elpais.com/articulo/cultura/EE/UU/tiene/pesadillas/espanol/elpepicul/20080501elpepicul_1/Tes (consultado el 02-03-2011)

López Calvo, Ignacio (2009) “A postmodern plátano’s Trujillo: Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, more Macondo than McOndo.” En *Antípodas: Journal of Hispanic and Galician Studies*, n° 20, Auckland University, Auckland, pp. 75-90.

Meylaerts, Reine (2006) “Heterolingualism in/and Translation: How legitimate are the Other and his/her language?” En *Target*, 18:1, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam/Philadelphia, pp. 1-16.

Mignolo, Walter (1996, junio) "Linguistic Maps. Literary Geographies, and Cultural Landscapes: Languages, Linguaging and (Trans)nationalism." En *Modern Languages Quarterly*, Seattle: University of Washington, vol. 57, n° 2 pp. 181-196.

Obejas, Achy (2009, mayo) "A Conversation with Junot Díaz." En *Review*. vol. 42, n° 1 Americas Society, New York. pp. 42-47.

Pozo, Marian (2008) "Code switching." En Ramírez, Luz Elena (Ed.) *Encyclopedia of Hispanic-American Literature*. Facts on File, New York.

Pratt, Mary Louise (1992) *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*. Routledge, Londres.

Bauman, Richard (1975) "Verbal Art as Performance." En: *American Anthropologist*, pp. 290-311.

Simon, Sherry (1999) "Translating and interlingual creation in the contact zone. Border writing in Quebec." En *Post-colonial Translation: Theory and Practice*. Eds. Bassnett; Susan y Trivedi, Harish (Eds.). Routledge, Londres, pp. 58-74.

Sosa D'Meza, Ariosto. (2011) "Junot Díaz en Praga: ¡La gran sorpresa!" En *Hoy*. Areíto. 4 June 2011. [On Line], Disponible en: <http://www.hoy.com.do/areito/2011/6/4/378458/Junot-Diaz-en-Praga-La-gran-sorpresa> (consultado el 02-03-2012)

"Spanglish, n." OED Online. September 2011. Oxford University Press. 6 November 2011 [On Line], Disponible en: <http://www.oed.com/view/Entry/185565?redirectedFrom=spanglish> (consultado el 06-11-2011)

"The 2008 Pulitzer Prize Winners." 2008. <http://www.pulitzer.org/citation/2008-Fiction>

"The Pulitzer Prize: Fiction" (2008) [On Line], Disponible en: <http://www.pulitzer.org/citation/2008-Fiction> (consultado el 05-04-2012)

Turits, Richard Lee. (2002) "A World Destroyed, A Nation Imposed: The 1937 Haitian Massacre in the Dominican Republic." En *Hispanic American Historical Review*, 82:3. Duke University Press, Durham, pp. 589-635.

Venuti, Lawrence. (1995) *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Routledge, Londres.

Villanueva, Tino. "Brief History of Bilingualism in Poetry." En Shell, Marc y Sollors, Werner (Eds.) *The Multilingual Anthology of American Literature*. NYU Press, New York, pp. 693-710.

Notas:

¹ La novela de Díaz difiere de otras novelas contemporáneas sobre el mismo periodo histórico, tales como *La Fiesta del Chivo* de Mario Vargas Llosa (2000) y *In the Time of the Butterflies* de Julia Álvarez (1994) en su tono cómico, y a la vez subversivo.

² Aunque existen algunos estudios sobre Díaz y la traducción en un sentido amplio—que abordan su rol como traductor cultural que media entre su comunidad y los lectores *mainstream* que pueden no estar familiarizados con las realidades descritas en la ficción de los latinos en Estados Unidos, tales como “A postmodern plátano’s Trujillo: Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, more Macondo than McOndo” de Ignacio López Calvo—escasos estudios se han centrado en la traducción de sus textos a otras lenguas. Véanse “Translating the Watcher’s Voice: Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* into Spanish” (Boyden y Goethals, 2011: 20- 41) y “La traducción del cambio de código inglés-español en la obra” (Jiménez Carra, 2011: 159-180).

³ Avances de este trabajo fueron presentados en la Sexta Jornada Comparatista organizada por el Centro de Estudios Comparativos en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario en 2013.

⁴ Cabe destacar que este premio se otorga “Para la ficción distinguida por un escritor americano, preferentemente sobre la vida americana” (2008). El escritor cubano-americano Oscar Hijuelos (1951-2013) es el único otro latino que recibió este premio en 1990 por *The Mambo Kings Play Songs of Love*.

⁵ Hay una amplia gama de términos para designar la mezcla de lenguas en literatura, tales como “bilingüismo”, principalmente asociado al uso oral y coloquial, “bilanguaging”, que designa el proceso de integración de dos o más lenguas que permite la conexión de geografías lingüísticas y paisajes literarios y filosóficos (Mignolo, 1996:196); y “heterolingüismo”, introducido por Rainier Grutman en su estudio de la novela de Quebec del siglo XIX, que se refiere al uso de lenguas extranjeras o variedades sociales, regionales e históricas en textos literarios (Grutman, citado en Meylaerts, 2006: 4).

⁶ Una obra emblemática en este sentido es *Borderlands/La frontera* (1987), de Gloria Anzaldúa, citada recurrentemente en crítica poscolonial. Este texto ilustra la hibridez de las prácticas literarias que representan la pluralidad de las fronteras mediante la yuxtaposición de lenguas.

⁷ Véase en este sentido Bauman, Richard. (1975) “Verbal Art as Performance”. En: *American Anthropologist*, pp. 290-311.

⁸ En su artículo sobre el bilingüismo en la escritura de Quebec, Sherry Simon incluso afirma: “*La sociedad occidental en su totalidad se ha convertido en una inmensa zona de contacto, donde las relaciones interculturales contribuyen a la vida interna de todas las culturas nacionales*” (1998: 58). Mientras que esta reflexión es sugerente, cabe preguntar hasta qué punto es posible delimitar lo que constituye la “vida interna” de las “culturas nacionales.” Como veremos, en la ficción de Díaz se problematiza el concepto mismo de “cultura nacional.”

⁹ El multilingüismo en la literatura no es extraño al canon literario de la lengua española. En las Américas, escritores tales como José María Arguedas y Augusto Roa Bastos incluyen quechua y guaraní, respectivamente, en sus textos escritos predominantemente en español no sólo para replicar el habla coloquial de los personajes, sino también para abordar desigualdades políticas y lingüísticas en sus países. En España, son innumerables los textos literarios que incluyen dialectos regionales. Este repertorio es útil para el traductor que desee emular estos modelos en sus prácticas.

¹⁰ El concepto de “Spanglish” que emplea D’Amore para denominar su modelo ha sido objeto de intensos debates. La definición de “espanglish” incluida en el avance de la vigésima tercera edición de la Real Academia Española es controvertida: “Modalidad del habla de algunos grupos hispanos de los Estados Unidos, en la que se mezclan, deformándolos, elementos léxicos y gramaticales del español y del inglés”. Aunque algunos académicos celebran la incorporación del término al diccionario, muchos otros deploran la inclusión de la noción de “deformación”. Lejos de considerar el Spanglish como una lengua “contaminada” o una “deformación”, escritores latinos como Díaz usan tanto el español como el inglés en sus textos para potenciar sus posibilidades de expresión artística. La definición de Spanglish del *Oxford English Dictionary* también es interesante para los propósitos de este trabajo. Se define al Spanglish como “A type of Spanish contaminated by English words and forms of expression, spoken in Latin America”. La idea de “contaminación” de lenguas asume implícitamente la posibilidad de la existencia de la pureza de los sistemas lingüísticos. Además el “Spanglish” no está restringido a Latinoamérica. Por ejemplo, hay comunidades de inmigrantes latinoamericanos en Estados Unidos y Australia que hablan en “Spanglish.”

¹¹ Aunque el análisis de D’Amore se centra en textos mejicanos y no estadounidenses, sus contribuciones teóricas son pertinentes para la problemática en cuestión.

¹² El término “compensación” refiere a una técnica que implica recuperar la pérdida de un efecto del texto fuente mediante la recreación de un efecto similar en el texto meta usando medios propios de la lengua o el texto meta (Harvey, 2001: 37).

¹³ Juan Álvarez (Neiva, Colombia, 1978) ha publicado entrevistas, ensayos y traducciones para revistas tales como *Número*, *El Malpensante* y *Letralia*. Es MFA en Creación literaria de la Universidad de Texas en El Paso y doctorando del Departamento de Culturas Latinoamericanas e Ibéricas de la Universidad de Columbia. Recibió el “Premio Nacional de Cuento Ciudad de Bogotá” en 2005 y el “Premio de Ensayo Revista Iberoamericana 2010” (Instituto Iberoamericano de Berlín). Ha publicado el libro de cuentos *Falsas alarmas* (IDCT, 2006 | Alfaguara, e-book, 2012) y la novela *C. M. no récord* (Alfaguara, 2011).

¹⁴ Achy Obejas (La Habana, 1956) es una escritora y periodista cubanoamericana. Entre sus obras se destacan la colección de cuentos *We Came All the Way from Cuba so You Could Dress Like This?* (1994), y las novelas *Memory Mambo* (1996), *Days of Awe* (2002) y *Ruins* (2009). Editó *Havana Noir* (2007), una antología de relatos policiales por escritores cubanos contemporáneos. Fue finalista al premio de Traducción Esther Benítez que otorga la Asociación de

Traductores de España por su traducción de la novela de Díaz.

¹⁵ Existe otra edición en español de la novela publicada por Random House Mondadori. Si bien esta edición también se basa en la traducción de Obejas, no es idéntica a la edición de Vintage Español: los títulos difieren (*La maravillosa vida breve de Óscar Wao* en la edición de Mondadori y *La breve y maravillosa vida de Óscar Wao* en la edición de Vintage Español), existen algunas diferencias textuales y la versión de Mondadori no agrega las numerosas notas al pie de la traductora que se analizan en el presente artículo.

¹⁶ De hecho, Obejas contactó a Díaz en varios momentos del proceso de traducción de la novela (Obejas, 2009:47).

¹⁷ La Inca es en realidad prima del padre de Beli, pero ella la considera como una madre.

¹⁸ La paginación del texto fuente corresponde al capítulo de *La breve y maravillosa vida de Óscar Wao* en la edición de Vintage Español (2008).

¹⁹ “*I was the one cooking, cleaning, doing the wash, buying groceries, writing letters to the bank to explain why a house payment was going to be late, translating*” (Díaz, 2007: 54).

²⁰ Díaz se inspiró en *Texaco*, la novela de Patrick Chamoiseau en su uso de notas al pie. En una entrevista asegura que había leído *Texaco* varios años antes de escribir su novela y quedó impresionado: “me voló la cabeza. Quería escribir un libro con notas al pie como esas” (Díaz, 2007: sin paginar). Michiko Kakutani las describe como “*David Foster Wallace-esque footnotes*” (“notas al pie David Foster Wallace-escas”) (Kakutani, 2007: E1).

²¹ Obejas aclara en su “Nota sobre la traducción” que “*Nuestras notas al pie de página se encuentran entre corchetes [] para distinguirlas de las del autor*” (Díaz, 2008: iv).

²² Boyden y Goethals sugieren que Obejas sustituye la variación interlingüística español- inglés por la variación intralingüística, mediante la inserción de términos caribeños, para compensar algunos casos de heteroglosia que se pierden en la traducción al español (2011: 32).