

Códigos híbridos: la traducción al español de *This is How You Lose Her*

de Junot Díaz

Karen Lorraine Cresci
Universidad Nacional de Mar del Plata-CONICET

En los últimos años, se han revisado algunas nociones tradicionales sobre lo que implica el acto de traducción. El artículo “Translation: a new paradigm”, que es la introducción del volumen inaugural de la revista *translation* (2011), Stephano Arduini y Siri Nergaard señalan que, hasta hace poco, la traducción se concebía como “una transacción entre culturas” y que las culturas se identificaban dentro de naciones estado y límites lingüísticos únicos (12). En los últimos años se ha reconocido la naturaleza “fragmentaria e híbrida de las culturas y textos” y ha cobrado interés el estudio de la traducción “entre identidades culturales situadas dentro de, sobre o cruzando las delimitaciones tradicionales de fronteras nacionales y lingüísticas” (12). Un ejemplo es el creciente interés por la investigación de la traducción de literatura de los latinos de Estados Unidos, una literatura que generalmente pone en primer plano el cruce entre estas fronteras.

Un caso paradigmático es el de la obra de Junot Díaz. Los textos literarios de este escritor dominicano-americano, ganador del premio Pulitzer de Ficción en 2008, exponen el choque de culturas mediante la coexistencia o, como él lo denomina, la “simultaneidad lingüística”, del inglés y el español (Díaz 2013b). Uno de los términos más prevalentes en la literatura especializada para designar esta estrategia es “cambio de código” (del inglés “*code-switching*”). Como señala 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. [...]. 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).

En varias entrevistas, Díaz ha expresado que reafirma su identidad latina mediante el cambio de código en su prosa y que la inclusión de español es un gesto intencional y político.

Si bien el cambio de código en la literatura tiene una larga historia, lo que distingue la prosa de Díaz de la de otros escritores latinos es que no provee ningún tipo de “ayuda” para los lectores que no comprenden español. Es decir, las palabras en español no están destacadas tipográficamente mediante bastardillas o comillas, no provee notas al pie ni glosarios con traducciones, y tampoco inserta explicaciones en glosas.¹ En algunos casos, el lector puede inferir el sentido mediante pistas contextuales, pero en otros, Díaz implementa lo que Rune Graulund denomina una “política de la exclusión” (“*politics of exclusion*”), ya que obliga a algunos lectores a aceptar que parte del texto será indescifrable para ellos (2014: 34).²

¹ Una excepción es la edición inglesa de *Drown*, la primera colección de cuentos de Díaz, publicada en Inglaterra por Faber and Faber (1997). Contiene un glosario con 52 definiciones al final de libro. Es probable que este paratexto haya sido incluido porque el público lector europeo generalmente está menos familiarizado con la cultura latina y los términos en español que el público lector estadounidense.

² Si bien el comentario de Graulund se refiere a *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao*, lo mismo puede decirse de toda la obra de Díaz.

La estrategia de la “simultaneidad lingüística” es un rasgo importante del proyecto literario de Díaz. El autor explicó que, en 1998, cuando su cuento “The Sun, the Moon and the Stars” fue publicado en *The New Yorker*, lo obligaron a usar letra cursiva para las palabras en español, pero de ahí en adelante estipuló como parte de su contrato que si no aceptaban la ausencia de letra cursiva, no podrían publicar sus obras (Ch’ien 2004: 207). Díaz es tajante al respecto, ya que considera que es relevante en términos artísticos y políticos. Además, cree que contribuye a que sus lectores reflexionen sobre el papel de la lengua española en Estados Unidos:

Para mí, permitir que el español exista en mi texto sin el beneficio de la cursiva o comillas es una jugada política muy importante. El español no es una lengua minoritaria. No en este hemisferio, ni en Estados Unidos, ni en el mundo dentro de mi cabeza. ¿Por qué tratarlo como tal? ¿Por qué “otrificarlo”? ¿Por qué desnormalizarlo? Al mantener al español como normativo en un texto predominantemente en inglés, quise que mis lectores recordaran la fluidez de las lenguas, la mutabilidad de las lenguas. Y marcar cómo el inglés, poco a poco, va transformando al español y el español al inglés (2000: 904).

Los traductores interesados en recrear estas obras multilingües para un nuevo público enfrentan un desafío importante, ya que no se trata de un simple traspaso de un texto desde una lengua de origen hacia una lengua de llegada. Se ven obligados a considerar nuevos paradigmas de traducción que desafíen la concepción tradicional, es decir, la transposición de un código lingüístico fuente, monolítico y cerrado, a otro código lingüístico meta.

Un análisis comparativo de las traducciones de *This is How You Lose Her* al francés (2013d, *Guide du Loser Amoureux* traducida por Stephane Roques) y al alemán (2013c, *Und So Verliest Du Sie*, traducida por Eva Kemper) revela que en ambas hay un afán por recrear

la tensión lingüística del texto fuente.³ Si bien es cierto que la relación entre el español y el inglés no es la misma que entre estas otras lenguas, al menos el lector de estas traducciones se expone a la tensión lingüística, un rasgo estilístico central en la prosa de Díaz. En ambos casos, los traductores transponen la mayor parte del texto en inglés a la lengua meta (francés o alemán), pero mantienen casi todos los términos que aparecen en español en el texto fuente. La diferencia principal es que la traducción al francés, a diferencia del texto fuente, destaca los términos en español tipográficamente con letra cursiva. La traducción al alemán incluso mantiene algunos términos en inglés. De este modo, en estas traducciones se contribuye a transportar al lector al mundo lingüístico híbrido de los cuentos de Díaz.

Ahora bien, recrear la “simultaneidad lingüística” de la prosa de Díaz es un desafío aún mayor para los que traducen al español, ya que esta lengua suele formar parte del mundo ficcional que construye este autor latino. En general, el proceso de traducción tiende a reducir las tensiones entre lenguas del texto fuente (Boyden y Goethals 2011: 21). Esto se observa, por ejemplo, en las traducciones al español de *Drown*, la primera colección de cuentos de Díaz. Tanto la versión de Miguel Martínez-Lage como la de Eduardo Lago son relativamente homogéneas lingüísticamente e incluyen pocos vocablos en inglés para compensar la pérdida de la tensión entre lenguas (Cresci 2017). Es decir, en general, el inglés del texto de origen se tradujo al español y el español del texto de origen se mantuvo en el texto de llegada; esto resulta en textos que carecen la simultaneidad lingüística típica de la prosa de Díaz. En cambio, en las traducciones al español de los cuentos de este autor, realizadas por el escritor,

³ Entendemos que mientras algunas decisiones son de los traductores, otras surgen de las editoriales, por lo que el análisis de las traducciones será descriptivo-comparativo y se centrará en los probables efectos de lectura.

guionista y traductor español Daniel Gascón (Ediciones Alfabet, 2009) y las de la escritora y traductora Achy Obejas (Vintage Español, 2013a) se observa un mayor interés por mantener la heterogeneidad lingüística que caracteriza a los textos de Díaz; no obstante, las estrategias empleadas con este fin son diferentes. A continuación, se analizarán algunos ejemplos de cómo los traductores buscan reflejar la simultaneidad lingüística del texto fuente en sus versiones al español de tres cuentos del libro *This is How You Lose Her*:⁴ “Nilda”, “The Sun, the Moon the Stars” y “Otravida, otravez”. La comparación de las traducciones al español servirá para analizar diferentes modos de recrear la tensión entre lenguas.

El modelo propuesto por Anna María D’Amore resulta de gran utilidad para analizar las estrategias empleadas por los traductores de la prosa de Junot Díaz. D’Amore sugiere concebir el “espanglish” como un continuo

para poder conceptualizar esta multitud de características de contacto lingüístico que se manifiestan en variedades de inglés y español. Podemos definir al espanglish como el conjunto de tales características y concebirlo como un punto o puntos en un continuo para hablantes bilingües. [...] En un extremo del continuo se encuentran las variedades estandarizadas del inglés y al otro, las variedades estandarizadas, o norma culta, del español (2010: 33).

⁴ Si bien existen algunos estudios sobre la traducción de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (Boyden y Goethals 2011, Jiménez Carrá 2011 y López y Requena 2016), la novela de Díaz por la que ganó el Premio Pulitzer, y algunos pocos estudios sobre la traducción de su primera colección de cuentos, *Drown* (Cresci 2017), pocas investigaciones se han centrado en la traducción de la colección de cuentos más reciente. Probablemente esto se deba a razones externas al texto literario (es decir, el interés que recibió *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* por parte de la crítica por haber sido premiada con el Premio Pulitzer) y además a razones internas, relacionadas con el uso de la lengua de Díaz. La heterogeneidad lingüística en la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* es más extrema (Carpio 2016).

Esta concepción del continuo del espanglish puede resultarle útil al traductor: “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” (2010: 34). En sus traducciones, Gascón y Obejas emulan los procedimientos del escritor, y por eso traducen el “inglés hispanizado” por un español con rastros de inglés. En palabras de D’Amore, traducen “con acento” (2010: 35).

Ambos traductores recurren a la compensación, 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). Aunque los dos usan esta estrategia, producen versiones muy distintas, ya que mientras que en el texto de Gascón la compensación ocurre casi siempre en el mismo lugar textual, en la de Obejas se compensa en otros lugares del texto, o, como lo denomina D’Amore, compensa “en especie” (2010: 35).

Los cuentos “Nilda”, “The Sun, the Moon, the Stars” y “Otravida, otravez” inicialmente fueron publicados de manera independiente en *The New Yorker* y fueron compilados y traducidos por Daniel Gascón para ser publicados en 2009 por Ediciones Alfabetia en España. En la nota del editor se explica que:

Los relatos originales –sobre todo “El sol, la luna, las estrellas”– tienen algunas palabras en español. Para mantener ese bilingüismo, que es un aspecto esencial del original, se han dejado en inglés esas expresiones, excepto cuando se referían a elementos geográficos o culturales que habrían resultado inverosímiles en la lengua. El objetivo es que el texto español conserve le [sic] humor, el tono y los matices del original (2009: 5).

El traductor reconoce explícitamente la importancia de la simultaneidad lingüística y explica su procedimiento. Al leer la traducción se constata que, en general, Gascón invierte las lenguas, es decir, traduce el inglés al español e inserta términos en inglés en el texto de llegada donde aparecen palabras en español en el texto fuente.

En la mayoría de los casos esta estrategia resulta apropiada miméticamente. El narrador de “The Sun, the Moon, the Stars” y “Nilda” es Yunior, el mismo narrador de la primera colección de cuentos, *Drown*. Se trata de un joven inmigrante que es el alter ego de Junot Díaz (2012b). Por ejemplo, en “The Sun, the Moon, the Stars”, el narrador usa el vocativo “mami” en dos ocasiones para referirse a su novia. En esas instancias, Gascón reemplazó ese término en español por el vocativo inglés “baby”, que también es usado por el narrador en el texto fuente. En este caso, se mantuvo la tensión entre lenguas en la traducción. Por ejemplo, cuando el narrador le dice a su novia “It’s because I love you, mami” (Díaz 2012a: 5-6), la traducción de Gascón es “Porque te quiero, baby” (Díaz 2009: 49). Cuando el narrador le pregunta: “So, how about we kick it, mami?” (Díaz 2012a: 13), en la versión de Gascón dice: “¿Qué te parece si nos lo montamos, baby?” (Díaz 2009: 65).⁵

En “Nilda”, Yunior dice que su hermano Rafa “might have seemed enamorado with Nilda but he also had mad girls in orbit. Like [...] this morena from Nieuw Amsterdam

⁵ En algunos pocos casos, Gascón mantiene el mismo o casi el mismo término en inglés en la traducción. Por ejemplo, en su traducción de “The Sun the Moon, the Stars”, en algunos casos en que el narrador usa la palabra “baby” para referirse a su novia, Gascón mantuvo el término en su versión, y así emula la simultaneidad lingüística del texto fuente. Por ejemplo, cuando Magda le pregunta a Yunior por su encuentro con su amante, él responde: “To be honest, baby, it was lousy” (Díaz 2012a: 6), en la versión de Gascón, “Para ser sincero, baby, era regular” (Díaz 2009: 50). Otro ejemplo en el que Gascón mantiene casi el mismo término en inglés en su versión es cuando Magda se entera de que Yunior la traicionó “she sat down on the curb and started hyperventilating. Oh, God, she wailed. Oh, my God” (Díaz 2012a: 4). En la traducción de Gascón “se sentó en la acera y empezó a hiperventilar: “Oh, God”, gemía, “Oh, God” (Díaz 2009: 46).

Village” (37). En su versión, Gascón nuevamente reemplaza la palabra en español del texto fuente por una expresión en inglés: “A lo mejor parecía in love with Nilda pero también tenía otras chicas locas en órbita. Como [...] una black chick de Amsterdam Village” (37).

En el cuento “Otravida, Otravez”, en cambio, esta estrategia no resulta tan acertada miméticamente, ya que Yasmín, la narradora, tiene un manejo limitado del idioma inglés.⁶ En la traducción de Gascón, se ponen muchas palabras en inglés en su boca, lo cual modifica en cierto grado la caracterización del personaje.⁷

Como bien señala D’Amore, “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, i.e., una desviación similar [...] en cualquier punto del texto meta” (2009: 113). D’Amore se refiere a esta estrategia como una compensación “en especie” (2010: 36). En algunas instancias, Gascón compensa la tensión lingüística de este modo. Por ejemplo, en “Nilda”, el narrador cuenta que todos estaban al servicio de su hermano, Rafa: “He had us all, the way only a pretty nigger can” (2012a: 31). En su traducción, Gascón mantuvo el término culturalmente específico y tradujo: “Nos tenía a todos tal y como sólo puedo hacerlo un nigger guapo” (2009: 13). Agregó una extensa nota al pie explicando los matices ofensivos de este término y aclara que no hay un equivalente en español.⁸ Obejas, en cambio, prefirió reemplazarlo por el diminutivo “negrito” (2013a: 41),

⁶ Cuando la narradora describe una foto que envió a su familia, explica: “I’m pretending to read, even though the book is in English” (2012a: 62). El manejo limitado del inglés por parte de la narradora se destaca nuevamente cuando cuenta que una noche “Ana Iris and I go to a movie. We cannot understand the English but we both like the new theater’s clean rugs” (2012a: 70).

⁷ Tal vez Gascón considera que está narrando desde un punto de vista distante y que su manejo del inglés ha mejorado, y esto haría más verosímil la inserción de términos del inglés en su relato.

⁸ “*Nigger* es un término peyorativo que designa a la gente de raza negra. Es una de las palabras más ofensivas del inglés. A veces, en argot, también lo utilizan negros para referirse a otros negros. En

que denota el cariño hacia Rafa. Curiosamente, Gascón no es consistente con la traducción del término, ya que, en el mismo cuento, cuando Yunior expresa su antipatía por un novio anterior de Nilda, dice “I hated this nigger with a passion (2012a: 32), en su versión dice “Yo odiaba a ese negro apasionadamente” (2009b: 17).

La compensación “en especie” es la estrategia que predomina en la traducción de Obejas. Esta traductora no invierte el español y el inglés en su versión. En general, mantiene palabras en inglés que están en el texto fuente sin traducir al español en lugares en los que el texto fuente no incluye palabras en español con el fin de recrear la tensión lingüística. Recurre a una estrategia que emula la que usa el autor, pero en otros puntos del texto. Por ejemplo, en “The Sun, the Moon, the Stars, el narrador, Yunior, describe a Magda como: “the nerd every librarian in town knows” (Díaz 2012a: 5). En la versión de Obejas, el término “nerd” se mantiene sin traducir: “Ella es la nerd que conocen todas las bibliotecarias del pueblo (Díaz 2013a: 17). Esta traducción contrasta enormemente la de Gascón quien traduce la palabra “nerd” como “empollona”.⁹ En “Nilda”, el narrador describe el busto de la novia de su hermano como “a chest you wouldn’t believe—I’m talking world-class” (2012a: 30). Obejas mantuvo palabras del inglés del texto fuente en su versión, “un busto increíble. Estoy hablando de world class” (Díaz 2013a: 39) con el fin de recrear la simultaneidad lingüística.

En algunos casos, las palabras en inglés que incluye la traductora no son necesariamente las mismas usadas por Díaz en su cuento. En “The Sun, the Moon, the Stars,

esos casos, el término tiene un matiz familiar y de reivindicación política; en ocasiones sirve para criticar un comportamiento negativo. En castellano no hay una palabra equivalente” (2009: 13-14).

⁹ Por cuestiones de espacio, no nos detendremos en el tema del dialecto del español usado por los traductores.

por ejemplo, “Me and Magda were on an upswing” (2012a: 3) es en la versión de Obejas “Magda y yo habíamos recuperado nuestro flow” (2013a: 15).

Además de incluir palabras inglesas, Obejas suele recurrir a los anglicismos para dotar a su texto de los matices que caracterizan al habla de muchos latinos estadounidenses.¹⁰ En su versión de “The Sun, The Moon, the Stars” y de “Nilda” traduce “fucking” como “fokin” y simplifica la ortografía de la palabra para imitar la pronunciación coloquial. También traduce “hanging” (forma abreviada de “hanging out”) como “hanguear”.¹¹

En su traducción de “Nilda”, Obejas recurre a la compensación en especie e inserta términos en inglés en pocas instancias (mucho menos que en los otros dos cuentos analizados). Esto probablemente se deba a que, como se mencionó anteriormente, la narradora sabe poco inglés y quiso evitar la incongruencia mimética en la caracterización del personaje que se desprende de su uso del lenguaje.

En resumen, a diferencia de las traducciones al español de la primera colección de cuentos de Junot Díaz, en las versiones de “Nilda”, “The Sun, the Moon, the Stars” y “Otravida, otravez” de Gascón y Obejas se observa un interés por recrear el lenguaje híbrido de este autor, que mezcla el español y el inglés. En la traducción de Gascón, la estrategia predominante para emular el bilingüismo literario es la compensación en el mismo lugar del texto. Aunque muchas veces esto resulta apropiado, en el caso de “Otravida, otravez”, otorga

¹⁰ La traductora también recurre a esta estrategia varias veces en su traducción de la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* de Junot Díaz.

¹¹ Cuando el narrador cuenta sobre las actividades que compartía con Magda, explica que la relación había mejorado: “She was coming over to my place and instead of us hanging with my knucklehead boys—me smoking, her bored out of her skull—we were seeing movies” (Díaz 2012a: 3). En la versión de Obejas: “Ella venía a mi apartamento y en lugar de hanguear —yo fumando, ella aburridísima— íbamos al cine” (Díaz 2013a: 3).

a la narradora Yasmín una voz inverosímil para un personaje con escaso manejo del inglés. Obejas, en cambio, suele mantener las mismas palabras en español del texto fuente y opta por compensar incluyendo palabras en inglés en otros lugares de su traducción. Otra estrategia efectiva empleada por esta traductora para recrear la voz latina de Yunió para un público lector hispano es la inclusión de anglicismos y vocablos derivados del inglés. En ambos casos, los traductores imitan algunos procedimientos del autor en sus traducciones “con acento”.

Referencias bibliográficas

- Arduini, Stephano y Nergaard, Siri (2011). “Translation: A new paradigm”. *translation* 0. 8-17.
- Boyden, Michael y Patrick Goethals (2011). “Translating the Watcher’s Voice: Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* into Spanish”. *Meta*, 56, 1. 20-41.
- Carpio, Glenda R. (2016). “Now Check It: Junot Díaz’s Wondrous Spanglish”. En *Junot Díaz and the Decolonial Imagination*. Durham, North Carolina: Duke University Press. 257-290.
- Ch’ien, Evelyn Nien-Ming (2004). *Weird English*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Cresci, Karen Lorraine (2017). “‘Call it my revenge on English’: ‘Negocios’ de Junot Díaz y sus traducciones disonantes”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, 19, 2. 147-181.
- D’Amore, Anna María (2009). *Translating Contemporary Mexican Literature: Fidelity to Alterity*. New York: Peter Lang.
- D’Amore, Anna María (2010). “Traducción en la zona de contacto”. *Mutatis Mutandis* 3, 1. 30-44.
- Díaz, Junot (1996). *Drown*. New York: Riverhead Books.
- (1998). “The Sun, the Moon, the Stars”. *The New Yorker*. 2 febrero.
- (1999). “Otravida, Otravez”. *The New Yorker*. 21 junio.
- (2000). “Fiction is the Poor Man’s Cinema: An Interview with Junot Díaz”. Entrevistado por D. Céspedes y S. Torres-Saillant. *Callaloo* 23, 3. 892-907.
- (2009). *Nilda. El Sol, La Luna, Las Estrellas. Otravida, Otravez*. Traducción de Daniel Gascón. Barcelona: Alfabia.
- (2012a). *This is How You Lose Her*. London: Faber and Faber.
- (2012b). “My Stories come from Trauma”. Entrevista por Gregg Barrios. *Salon*. 10 de octubre.
- (2013a). *Así es como la pierdes*. Traducción de Achy Obejas. Buenos Aires: Mondadori.
- (2013b). “We exist in a constant state of translation. We just don’t like it”. Entrevistado por Karen Lorraine Cresci. *The Buenos Aires Review* 1. <http://www.buenosairesreview.org/2013/05/diaz-constant-state-of-translation/> Consulta: 5 mayo 2013.
- (2013c). *Und so verliest du sie*. Traducción de Eva Kemper. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- (2013d). *Guide du loser amoureux*. Traducción de Stéphane Roques.
- Graulund, Rune (2014). “Generous Exclusion: Register and Readership in Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*”. *MELUS*, 39, 3. 31-48.

- Harvey, Keith (2001). "Compensation". En *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge. 37-40.
- 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". *Sendebarr*, 22. 159-180.
- López, Gemma y Requena, Teresa (2016). "La traducción del cambio de código: la construcción de la hibridez formal e identitaria en *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz". *Transfer*, XI, 1-2 (mayo). 86-97.
- Pozo, Marian (2008). "Code switching". En L. E. Ramirez (ed.). *Encyclopedia of Hispanic-American Literature*. New York: Facts on File. 74-76.