



Literatura: teoría, historia, crítica

ISSN: 0123-5931

revliter_fchbog@unal.edu.co

Universidad Nacional de Colombia

Colombia

Lorraine Cresci, Karen

"Call it my revenge on English": "Negocios" de Junot Díaz y sus traducciones disonantes

Literatura: teoría, historia, crítica, vol. 19, núm. 2, 2017, pp. 147-181

Universidad Nacional de Colombia

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=503753965006>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

“Call it my revenge on English”: “Negocios” de Junot Díaz y sus traducciones disonantes

Karen Lorraine Cresci

Universidad Nacional de Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina

karencresci@mdp.edu.ar

El cambio de código o, como él lo denomina, la “simultaneidad lingüística”, caracteriza la prosa de Junot Díaz. Inserta palabras y frases en español en textos escritos predominantemente en inglés sin destacarlas tipográficamente ni proveer traducciones para el lector que no comprende ese idioma y, de este modo, crea tensión entre lenguas en su obra narrativa. Esta característica es central en el proyecto literario de Díaz. El objetivo de este trabajo es analizar en qué medida esa tensión típica de su lenguaje se observa en las traducciones a otros idiomas. Un análisis comparativo de traducciones al francés, al portugués y dos traducciones al español del cuento “Negocios”, publicado en *Drown*, revela que las traducciones al francés y al portugués recrean en mayor medida la tensión entre lenguas que las versiones en español.

Palabras clave: cambio de código; tensión lingüística; traducción literaria; simultaneidad lingüística; Junot Díaz.

Cómo citar este artículo (MLA): Cresci, Karen Lorraine. “‘Call it my revenge on English’: ‘Negocios’ de Junot Díaz y sus traducciones disonantes”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 19.2 (2017): 147-181.

Artículo original. Recibido: 29/11/16; aceptado: 16/03/17. Publicado en línea: 01/07/17.



“Call it my revenge on English”: “Negocios” by Junot Díaz and Its Dissonant Translations

Code-switching or, as he calls it, “linguistic simultaneity” characterizes the prose of Junot Díaz. A fundamental trait of his literary project is the insertion of words and phrases in Spanish into texts written mainly in English, without highlighting them or providing translations for readers who do not know Spanish, thus creating tension between the two languages. The objective of this article is to analyze the extent to which that tension is maintained in the translations into other languages. The comparative analysis of translations into French and Portuguese and two Spanish translations of the story “Negocios”, included in *Drown*, reveals that the translations into French and Portuguese recreate that tension between languages much better than the Spanish versions.

Keywords: code-switching; linguistic tension; literary translation; linguistic simultaneity; Junot Díaz.

“Call it my revenge on English”: “Negocios” de Junot Díaz e suas traduções dissonantes

A mudança de código ou, como Junot Díaz a denomina, a “simultaneidade linguística”, caracteriza a prosa do autor. Insere palavras e frases em espanhol em textos escritos predominantemente em inglês sem destacá-las tipograficamente nem oferecer traduções para o leitor que não compreende esse idioma; desse modo, cria tensão entre línguas em sua obra narrativa. Essa característica é central no projeto literário de Díaz. O objetivo deste trabalho é analisar em que medida essa tensão típica de sua linguagem é observada nas traduções a outros idiomas. Uma análise comparativa de traduções ao francês, ao português e duas traduções ao espanhol do “Negocios”, publicado em *Drown*, revela que as traduções ao francês e ao português recriam mais a tensão entre línguas do que as versões em espanhol.

Palavras-chave: Junot Díaz; mudança de código; simultaneidade linguística; tensão linguística; tradução literária.

Introducción

UNO DE LOS RASGOS CENTRALES de la prosa de Junot Díaz, el segundo de los dos escritores latinos galardonados con el Premio Pulitzer de Ficción,¹ es el cambio de código (*code-switching*) o, como lo denomina él, la “simultaneidad lingüística” (“We exist”).² Díaz inserta palabras y frases en español en textos escritos predominantemente en inglés sin resaltarlas tipográficamente ni proveer traducciones para el lector que no entiende el idioma. Ahora bien, ¿qué sucede cuando un texto que se caracteriza por la copresencia de más de una lengua se traduce para otro público lector? ¿Las transposiciones para otras audiencias conservan la tensión lingüística típica de su obra? La traducción de textos como *Drown* de Junot Díaz nos obliga a reconceptualizar la noción tradicional de traducción, es decir, la transposición de un código lingüístico fuente, monolítico y cerrado, a otro código lingüístico meta. Si se intenta recrear el efecto de tensión lingüística en las nuevas versiones, es necesario repensar lo que implica la tarea del traductor.

Aunque existen algunos estudios sobre la traducción de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*,³ la traducción de su primer libro, *Drown*, no ha recibido tanta atención.⁴ El objetivo de este trabajo es analizar en qué

1 Díaz recibió el premio en el 2008 por su primera novela, *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007). Oscar Hijuelos fue el primer escritor latinoamericano que recibió este premio, en 1990, por *The Mambo Kings Play Songs of Love*.

2 Existen numerosos términos para designar la mezcla de lenguas en literatura: *bilingüismo*, principalmente asociado al uso oral y coloquial, *bilanguaging*, que toma Walter Mignolo de las nociones de *pluri-langue* y *bi-langue* propuestas por el escritor marroquí Abdelkebir Khatibi en su novela *Amour bilingue*, para designar el proceso de integración de dos o más lenguas que permite la conexión de geografías lingüísticas y paisajes literarios y filosóficos (196); y *heterolingüismo*, usado 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 (citado en Meylaerts 4). Por su prevalencia en la literatura especializada, su relación con la representación de identidades híbridas y su naturaleza política, el término “cambio de código” (del inglés “code-switching”), la alternancia de dos lenguas en un texto oral o escrito (Torres 76), será el utilizado en este artículo.

3 Véanse Boyden y Goethals, Cresci y Jiménez Carrá (“La traducción”) y López y Requena.

4 Algunas posibles razones son el hecho de que la novela ha recibido un mayor interés que la colección de cuentos por haber sido premiada con el Premio Pulitzer y además porque el uso de la mezcla de registros en la novela *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* es más extremo (Arrieta; Carpio). Díaz mismo afirma que su comprensión del juego entre lenguas evolucionó: “En *Drown* pude hacer cosas que no entendía. [...] Para

medida los traductores de la prosa de Díaz recrean la tensión entre lenguas característica de su estilo en sus transposiciones a otras lenguas. Con ese fin, se compararán traducciones del último cuento de *Drown*, “Negocios”. El corpus de estudio incluye dos traducciones al español: *Los boys* (1996), publicada en España por Mondadori y traducida por Miguel Martínez-Lage,⁵ y *Negocios* (1997), versión publicada por Vintage en Estados Unidos y traducida por Eduardo Lago⁶ (1997); *Afogado* (1998), la traducción al portugués de Renato Aguiar,⁷ y *Los boys* (2000), la traducción al francés de Rémy Lambrechts.⁸ Mientras que algunas diferencias son el resultado de decisiones de los traductores, otras surgen de decisiones editoriales o incluso de las diferencias en las versiones de las galeras que usaron los traductores. Por eso, el análisis descriptivo-comparativo se centrará en los probables efectos de lectura de las traducciones publicadas.⁹

En las páginas que siguen presentaremos primero una breve reseña del uso particular de la lengua que caracteriza la prosa de Junot Díaz. A continuación, nos centraremos brevemente en la tensión entre lenguas en el cuento “Negocios”. Finalmente, presentaremos un análisis comparativo de las traducciones de “Negocios” al francés, al portugués y al español, 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” (“We exist”). A menos que se indique lo contrario, las traducciones del inglés y del francés al español son mías.

- 5 Miguel Martínez-Lage (1961-2011) fue un profesor, traductor y crítico literario español nacido en Pamplona. Tradujo numerosas obras de escritores tales como Martin Amis, Ernest Hemingway, William Faulkner, Henry James, George Orwell, Virginia Woolf, Joseph Conrad, Edgar Allan Poe y J. M. Coetzee. Recibió el Premio Nacional de Traducción en 2008 por *Vida de Samuel Johnson*, de James Boswell (Rodríguez Marcos).
- 6 Eduardo Lago (1954) es un escritor, traductor y crítico literario español, nacido en Madrid. Vive en Nueva York desde 1987 (García Ochoa). Fue director del Instituto Cervantes entre el 2006 y el 2011. Ha traducido obras de Henry James, John Barth y Sylvia Plath. Recibió el Premio Nadal, el Premio de la Crítica de narrativa castellana y el Premio Ciudad de Barcelona por su primera novela, *Llámame Brooklyn* (2006) (Lago “Eduardo Lago: Contributor”). También obtuvo el Premio de Crítica Literaria Bartolomé March por *El íncubo de lo imposible*, su análisis comparativo de traducciones al español del *Ulysses* de James Joyce (Vignoli).
- 7 Renato Aguiar ha traducido libros de autores diversos, como D. H. Lawrence, Judith Butler, Zygmunt Bauman y Stephenie Meyer.
- 8 Rémy Lambrechts fue traductor de más de cuarenta libros al francés. Tradujo obras de Rainer Maria Rilke, Paul Auster, Saul Bellow, Jonathan Franzen, Norman Mailer y John Updike, entre otros (Gnaedig).
- 9 El presente estudio no es un estudio estadístico ni de corpora, sino un análisis literario de probables efectos de lectura en los lectores del texto fuente y sus traducciones.

ver en qué medida las traducciones mantienen la tensión entre lenguas que es típica del estilo narrativo de este autor.

El uso del cambio de código en Junot Díaz

Díaz tiene una relación muy particular con el español y el inglés. Afirma que “[m]i posición de inmigrante, tanto en español como en inglés —soy un inmigrante tanto en inglés como en español—, significa que no confío ni me siento seguro en ninguna de las dos lenguas” (“We exist”). Nacido en Santo Domingo en 1968, inmigró a Estados Unidos, más precisamente a Nueva Jersey, a los siete años. Cuando se mudó a Estados Unidos, Díaz solo hablaba español, su lengua materna. No le resultó sencillo aprender inglés:

Aprender inglés fue una experiencia terrible para mí. [...] El inglés me resultó enormemente difícil, al crecer en Nueva Jersey central, rodeado principalmente por angloparlantes. Tenía tres hermanos que estaban aprendiendo inglés. Todos adquirieron el idioma en cuestión de meses, parecía que sucedió de un día para otro. Pero para mí se convirtió en un esfuerzo brutal. Finalmente, desde la escuela se acercaron a mi familia y les dijeron: “Este niño probablemente necesite algún tipo de intervención”. Me metieron en educación especial y me asignaron toda clase de personas para intentar lograr que hablara inglés con facilidad. Pero llevó un tiempo. Fue una tortura. Aunque es un poco simplista, creo que mi obsesión con la lengua surge parcialmente de mi falta de control o confort con el inglés en mis primeros años. (“An interview with Junot Díaz”)

Esta dificultad para adquirir la lengua inglesa, una experiencia traumática para Díaz, marcó su vida. Usar español en sus textos en inglés es una especie de “venganza” personal:

Cuando aprendí inglés en Estados Unidos, fue un proyecto violento. Y al volver a meter al español a la fuerza dentro del inglés, al forzarlo a lidiar con la lengua que intentó exterminar en mí, he intentado representar una imagen espejo de esa violencia en la página. Digamos que es mi venganza contra el inglés. (“Fiction is the Poor Man’s Cinema” 904)

Durante su adolescencia, Díaz pasó muchos años sin leer en español y se reconectó con este idioma siendo adulto. Considera que “retomar una lengua es como retomar una relación amorosa: requiere mucho más coraje que comenzar con una nueva” (“We exist”). Su relación ambivalente hacia la lengua inglesa y la española se ve reflejada en las voces de sus personajes. Uno de los rasgos característicos de la ficción de Díaz es su uso de la lengua (González 9). Como señala Glenda R. Carpio, “la capacidad de representar en la lengua la experiencia del inmigrante para el lector es uno de los logros más significativos de la obra de Díaz” (62). Mediante el cambio de código, Díaz vuelve vívidas las voces de los narradores latinos en primera persona que predominan en sus libros. Además de imitar el discurso de los latinos y cumplir una función mimética, la coexistencia del inglés y del español en textos literarios multiplica las posibilidades de experimentación lingüística y desafía la prevalencia de “la actitud etnocéntrica que solo valida la cultura anglo” (Villanueva 697), destacando conflictos culturales, sociológicos y políticos que afectan a los latinos en Estados Unidos. Díaz destaca la hibridez de su afiliación cultural, su apego emocional al español y al inglés, y su política lingüística al infundirle a su prosa en inglés la alteridad del español. 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. 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. (75)

El cambio de código no es simplemente un fenómeno lingüístico.¹⁰ Esta estrategia tiene un valor performativo,¹¹ en otras palabras, es un acto político que reafirma la identidad de los latinos en Estados Unidos y subraya la hibridez de sus afiliaciones culturales.

El cambio de código tiene una larga tradición en la literatura mundial y en la latina en Estados Unidos en particular.¹² Si bien Díaz se inscribe en esta vasta tradición, y el uso de español en textos escritos predominantemente en inglés no es una novedad, lo que diferencia su uso del español del de muchos otros escritores latinos¹³ es que no provee ningún tipo de “ayuda” al lector que no comprende el español: no distingue los términos en español tipográficamente, no ofrece traducciones dentro del texto ni en notas al pie, y tampoco suele incluir glosarios con definiciones al final de sus libros.¹⁴ Si bien el lector podrá deducir el significado de algunas palabras en español gracias a pistas contextuales, se crea “una relación potencialmente volátil entre lector y texto” (González 11) al no poder deducir el resto.

Si bien Michiko Kakutani considera que “hasta el lector más monolingüe puede inhalar fácilmente” la “forma callejera del Spanglish” de la prosa de Díaz, críticos como Raphael Dalleo y Elena Machado Sáez elogian a Díaz por la opacidad de sus inserciones en español, sin letra cursiva, comillas o explicaciones, en una prosa predominantemente en inglés (74). Cuando su cuento “The Sun, the Moon and the Stars” fue publicado en *The New Yorker*, Díaz cedió al pedido del editor y aceptó marcar las palabras en español con

10 Nuestro estudio analiza un texto de ficción. Para el lector interesado en una tipología relativa al cambio de código y en un análisis sociolingüístico del bilingüismo en Estados Unidos, véase el artículo de John M. Lipski, “Spanish-English code-switching among low-fluency bilinguals: Towards an expanded typology”.

11 Véase Bauman.

12 Para un análisis comparativo de la traducción de poemas de escritores latinos multilingües, véase el artículo de Lisa Rose Bradford, “Uses of the Imagination: Bilanguaging the Translation of U. S. Latino Poets”. Sobre la traducción del cambio de código en medios audiovisuales, véase el artículo de Nieves Jiménez Carrá, “The presence of Spanish in American movies and television shows. Dubbing and subtitling strategies”.

13 Incluso la que muchos consideran como la primera novela latina, *Pocho* de José Antonio Villarreal, publicada en 1959, incluye cambio de código, pero el autor tiene en mente a un lector monolingüe angloparlante, ya que los términos en español son seguidos inmediatamente por traducciones al inglés (González 10).

14 La edición en inglés que incluye un glosario con cincuenta y dos definiciones es la publicada en Inglaterra por Faber and Faber (1997). La decisión de incluir este paratexto probablemente se deba a que el público lector angloparlante europeo podría estar menos familiarizado con la cultura latina y su lengua que el público estadounidense.

cursiva: “*The New Yorker* me obligó a poner letra cursiva, pero después de eso estipulé como parte de mi contrato que si no aceptaban la ausencia de cursivas en los cuentos, sanseacabó: no pueden publicarlo” (Ch’ien 207). Díaz se diferencia de otros escritores latinos quienes meramente “sazonan” sus textos con términos en español, y facilitan la lectura con la asistencia tipográfica, paratextual o explicativa para sus lectores monolingües. De este modo, el español pierde su potencial subversivo. Díaz intenta alejarse de esta tradición:

Siento que no soy un voyeur ni un informante nativo. No explico cosas culturales, con cursivas o con signos de exclamación, comentarios al margen o apartes. Fui agresivo acerca de 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. Solo estás ahí para saquear sus ideas, palabras e imágenes para poder humillarlos para el grupo dominante. Eso me preocupa tremendamente. (“Fiction is the Poor Man’s Cinema” 900)

Como se observa, la actitud de Díaz hacia la simultaneidad lingüística en su prosa es una declaración política y un lazo emocional que lo une a su comunidad. Díaz emplea lo que Evelyn Ch’ien llama el arte de “assertive nontranslation” (el arte de la no-traducción tajante): “coloca palabras en español al lado de palabras en inglés sin llamar la atención sobre ellas, sin contextualizarlas”, las integra a su discurso (209). De este modo, el lector tiene la impresión de estar inmerso en la comunidad latina, sin poder necesariamente entender todos los intercambios entre los interlocutores.

Además, es una manera de poner en primer plano el rol importante que está adquiriendo el español en Estados Unidos:¹⁵

15 La innegable fuerza demográfica de la pujante población latina está transformando tanto el inglés como el español. Según un estudio del 2013, con más de 37 millones de hablantes, el español es de lejos la lengua no-inglesa más hablada en Estados Unidos (López y González-Barrera). Según algunas proyecciones, se estima que en 2050 se convertirá en el país con más hispanohablantes del mundo (Abad Liñán). En términos institucionales, la Academia Norteamericana de la Lengua Española, fundada en 1973, tiene como objetivo fundamental “fomentar la unidad y defensa de la lengua española

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. (“Fiction is the Poor Man’s Cinema” 904)

Usar el español de esta manera en su prosa es, entonces, una decisión política. Rune Graulund lo llama una “política de exclusión” para el lector no hispanohablante: Díaz activamente obliga al lector monolingüe angloparlante a aceptar que no podrá descifrar parte de su texto (34).¹⁶ Al usar esta estrategia, Díaz no busca limitar su audiencia a la comunidad latina estadounidense hispanohablante. Adoptar esta postura sobre la simultaneidad lingüística es una manera de resistirse a la “comodificación” de su comunidad, ya que evita “domesticar” y estandarizar sus voces. Díaz se niega a traducir para agradar a la cultura dominante porque la traducción “está elaborada por una cultura dominante; en la práctica, *la traducción es una borradura*” (Ch’ien 209). Esta consideración es sumamente importante a la hora de traducir la obra literaria de Díaz. Coincidimos con Anna María D’Amore en que “obliterar las huellas reveladoras de la identidad cultural de un autor o de sus personajes so pretexto del uso correcto de la lengua de llegada es inapropiado e irrespetuoso” (“Traducción” 41) y en que

[l]a traducción no debe consistir en eliminar los rasgos esenciales del Otro. Elementos culturales significativos de la cultura de origen, reflejados en el uso lingüístico, deben conservarse; la supresión de la alteridad es un perjuicio a

en los Estados Unidos” y ha publicado numerosos libros sobre este tema, entre los que se destaca *El español en los Estados Unidos: ¿E Pluribus Unum? Enfoques multidisciplinares* (Dumitrescu y Piña Rosales), publicado en 2013. Otra publicación relevante sobre este tema es el libro *Spanish in the United States: Linguistic Contact and Diversity*, editado por Ana Roca y John M. Lipski. Para un estado del arte de los estudios sobre el español en Estados Unidos, véase el capítulo “Overview of Scholarship on Spanish in the United States” del libro *Varieties of Spanish in the United States* de John M. Lipski.

16 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.

su autor y potencialmente a la respectiva cultura. Un acercamiento general foraneizante permite un grado de preservación de diferencias lingüísticas y culturales a través del empleo del discurso heterogéneo. El traductor es un equilibrista, pisando la línea entre la exotización y la obliteración. (41)

Al igual que Díaz en su prosa, los traductores deben evitar una estandarización y homogenización que borrarían la tensión entre lenguas, para evitar oblitar elementos culturales significativos en sus versiones.

En una entrevista, le preguntaron a Díaz si se consideraba un traductor, y respondió:

Desde cierta perspectiva no estoy seguro de traducir mucho para nadie. Ninguna de mis referencias a la cultura popular está indexada de ninguna manera. Tampoco mi español. Como escritor, siempre siento como si estuviera hablando muy íntimamente con mi lector y tiendo a asumir que mi lector tiene mucho conocimiento en común conmigo. Pero por supuesto, la traducción es lo que hacen los escritores desde otro punto de vista. Transmutamos el mundo en ficción. (“An interview with Junot Díaz”)

Incluir otra lengua sin agregar traducciones ni explicaciones le permite a Díaz crear una intimidad con el lector y trasladarlo al mundo ficcional.

“Negocios” y la negociación entre lenguas

¿Qué sucede cuando se traducen textos como los de Díaz, que se caracterizan por la tensión entre lenguas? ¿Los traductores recrean la tensión lingüística en sus versiones? Para abordar estas preguntas, nos centraremos en el cuento “Negocios”, el último de la colección de cuentos *Drown*.

Este cuento fue publicado en el primer libro de Díaz, *Drown*,¹⁷ aclamado por la crítica estadounidense.¹⁸ Díaz ofrece un relato singular, anti-romántico,

17 Antes de ser publicados en este libro, algunos de los cuentos de Díaz ya habían aparecido en *The New Yorker*, *The Paris Review* y *Time Out New York* (*Drown*, página legal). Escribió la mayoría de estos cuentos luego de obtener un título de grado en letras de Rutgers University, mientras completaba un MFA en escritura creativa en Cornell University, en Ithaca, Nueva York (González 7).

18 Véase Paravisini-Gebert. Esta crítica afirmó que *Drown* convirtió a Díaz en “una de las figuras más prometedoras de la joven generación de autores latinos” (163). La recepción

de la experiencia de los inmigrantes latinos contemporáneos en Estados Unidos. No se trata de inmigrantes cumpliendo el sueño americano, sino de relatos del desencanto. Explora las dificultades que enfrentan: la pobreza, las drogas, la falta de oportunidades, las tensiones raciales, la depresión y los conflictos familiares. Las historias transcurren en República Dominicana y en Estados Unidos.

El narrador de la mayoría de los cuentos de *Drown* es Yunior, un joven inmigrante que es el *alter ego* de Junot Díaz (“My Stories Come from Trauma”). En la singular construcción de la voz de este personaje, Díaz revela la complejidad de la identidad de Yunior mediante las variedades lingüísticas que se mezclan en su discurso:

[L]a voz que el señor Díaz ha ideado para Yunior, una mezcla inestable de español demótico, de habla de adolescente blanco y de habla callejera negra, es exactamente apropiada para un muchacho que está tanteando, incómodamente, su camino entre diversos mundos. (Gates)

Paravisini-Gebert minimiza el rol del español en el libro y considera que tiene un impacto menor en los cuentos de *Drown*. Considera que no enriquece la lengua inglesa con nuevas posibilidades, sino que Díaz simplemente lo usa para recrear la jerga de la minoría sobre la que escribe (166). No obstante, la mayoría de los críticos que elogian la originalidad de la voz de Díaz mencionan la presencia del español como uno de los elementos destacables de su estilo.¹⁹

La lengua es un tema importante en la obra de Díaz en general, y en *Drown* en particular. El epígrafe del libro, el poema “Dedication” del poeta cubano Gustavo Pérez Firmat, introduce su interés por este tema:

El hecho de que yo
te esté escribiendo a ti
en inglés

de la obra de Díaz en América Latina también ha sido sumamente positiva. Fue elegido uno de los 39 escritores más importantes de menos de 39 años en América Latina por el Hay Festival Bogotá 39 en 2007. Estos escritores fueron reconocidos por tener “el talento y potencial para definir las tendencias que marcarán el futuro de la literatura latinoamericana” (“Imagina el mundo”).

19 Véanse, por ejemplo, Carpio y González, Dalleo y Machado Sáez, Gates y Kakutani.

ya falsifica lo que
quería contarte.
Mi tema:
cómo explicarte que yo
no pertenezco al inglés
aunque no pertenezca a ningún otro lugar.

Esta paradoja curiosa afirma la centralidad de la lengua para la comprensión y la articulación de la experiencia del escritor (Paravisini-Gebert 166). Pertenencia, lengua e identidad, cuestiones que se presentan en el epígrafe, son ejes centrales de los cuentos de esta colección. Dada la importancia de este epígrafe, llama la atención que no esté en la edición española de este libro publicada por Random House Mondadori en 2009.

“Negocios”, el último cuento de *Drown* y el más largo de la colección,²⁰ se destaca por varias razones. La tensión entre lenguas ya se vislumbra en el título en español del cuento.²¹ En este relato, Yunior, el narrador de la mayoría de los libros de Díaz, relata la historia de la inmigración de su padre, Ramón de las Casas, y su lucha para adaptarse a Estados Unidos. Es el único cuento en la colección en el que se entrecruzan los espacios geográficos de República Dominicana y Estados Unidos (Machado Sáez 530). Yunior reconstruye el relato a partir de lo que le han contado, desde el punto de vista de su padre. Con el dinero que le da su suegro, Ramón viaja de República Dominicana a Estados Unidos, dejando atrás a su esposa y sus dos hijos, en busca de un futuro mejor. Llega a Miami, donde trabaja por un tiempo y luego viaja a Nueva York. El relato gira en torno a sus dificultades financieras y su relación con Nilda, una mujer dominicana con ciudadanía estadounidense, con la que se casa. El cuento no culmina con un “final feliz” y la reunión de Ramón con su familia, sino con el relato de Yunior sobre una visita que hizo varios años después para conocer a Nilda. Díaz considera que es la historia del “mito fundacional” de la familia de Yunior (“Junot Díaz & Hilton Als Talk”).²²

20 Como lo define Eduardo Lago, “es un cuento que ya quiere ser novela” (Lago, “Regreso al español”).

21 En todas las traducciones analizadas, excepto la traducción al portugués, el título aparece en español.

22 De hecho, en *This is How You Lose Her*, Díaz ofrece otra versión de esta historia en “Otravida, Otravez”. En una entrevista, el escritor explica: “Esta es la segunda iteración

Eduardo Lago explica que su traducción del libro al español se tituló *Negocios* por deseo expreso del autor. En una entrevista del 2011, Díaz dijo que estaba arrepentido de esta decisión; cree que usar ese título

fue un error. Para mí, no había un equivalente de la palabra *drown* en español. “Drown” es el primer cuento que une al libro y el segundo cuento que lo une es “Negocios”. No era tan consciente como ahora de que el título jugaría un papel más allá del hecho de que era el cuento que une todo el libro. De hecho el título es estúpido en inglés. Eduardo me lo advirtió, pero no lo escuché. Al final debería haber mantenido el título *Drown* tanto en español como en inglés. (Entrevista personal)

Lago sostiene que “Junot se divide cuando mira a sus hermanos latinos o cuando mira a los anglos, y él es las dos cosas”. Por eso eligió el título del cuento “Negocios” para nombrar la versión en español. Optó por la historia del padre ausente, de la inmigración, porque quería que el libro se identificara así para el público hispanoparlante (Lago, “Regreso al español”).

Todas las páginas de este cuento incluyen varias palabras en español. Predominan las palabras relacionadas con la familia, mediante las que “el autor intenta resaltar la idiosincrasia de las relaciones familiares en una familia dominicana” (Arrieta 110). La palabra más frecuente es la que usa el narrador, Yúnior, para referirse a su padre, Ramón: “Papi” (129 veces). También aparece la palabra “Mami” (23 veces), “Abuelo” (8 veces) y “familia(s)” (20 veces). También hay muchas palabras relacionadas con la comida que, como bien señala Arrieta, es

una especie de aglutinador de personas con un mismo origen étnico o cultural, [...] que ejerce una función de adhesión y sensación de pertenencia al grupo por la cantidad de sentimientos afectivos que suscita [...] no son solo palabras

de la historia, contada desde el punto de vista de la mujer por la que el padre casi abandona a su familia. Él mantiene el nombre del padre, pero cambia todo lo que está alrededor, porque de este modo es difícil decir qué historia es verdadera. [...] Si alguna vez escribo mi próximo libro en esta serie, Yúnior contará esa historia de nuevo. Para nosotros que crecimos en familias de inmigrantes, la historia fundacional cobra un brillo luminoso. Adquiere una autoridad propia, excepto que es completamente ficticia, porque, si prestas atención, la historia nunca es coherente. Siempre hay algunas cosas que no van bien juntas. La gente siempre cambia sus narrativas” (“Junot Díaz & Hilton Als Talk”).

en español que denotan platos específicos de la cocina dominicana y que no tienen una traducción exacta al inglés [...], sino que además su inclusión entre otros tantos términos culinarios en inglés sirve para establecer un contexto emotivo en el que encajar a los personajes. (111)

Algunos ejemplos son los términos *lechón*, *empanada*, *tostones*, *mondongo*, *telera*, *ropa vieja*, *pollo guisado*, *arroz negro*, *sancocho* y *plátanos*.²³ Sin embargo, como veremos en los ejemplos que siguen, en “Negocios” también hay muchas otras palabras en español que no están relacionadas con la familia y la comida.

Después de la traducción de *Drown*, Díaz decidió ejercer un mayor control sobre las traducciones al español:

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. Un español más provocador habría sido mejor, un español más agresivo y expansivo. El uso del español en la versión en inglés es más interesante que el uso del español en la traducción. Hay tan poco español en el original, aunque la gente diga que hay mucho. El poquito español que hay, curiosamente, no incluye solamente dicanismos; da la vuelta al mundo. Cualquier español que le sirva para sus propósitos, lo usa. Mi traductor [Eduardo Lago] hizo un trabajo limpio y claro, pero de alguna manera, también un trabajo estéril. Cuando el español del texto en inglés se traduce, es como arrojar agua sobre agua. Se pierde la disonancia. (“Language, Violence and Resistance” 42)

En esta declaración, el autor ofrece una guía para sus traductores. Considera que una traducción exitosa de su prosa debe mantener la disonancia creada por la tensión entre lenguas.

Análisis comparativo de las traducciones

Al realizar un análisis comparativo de cuatro traducciones de “Negocios”, la que más revela un afán por recrear la tensión lingüística del cuento es la traducción al francés, seguida por la traducción al portugués. Aunque es

23 Prácticamente todas estas palabras se mantuvieron sin modificación alguna en las cuatro traducciones analizadas.

cierto que la relación entre el español y el inglés no es la misma que entre el español y el francés o el portugués, ya que el bilingüismo no abunda en estas culturas,²⁴ al menos el lector de estas traducciones se expone a la diversidad y tensión lingüísticas que caracterizan al texto fuente. Los traductores transponen la mayor parte del escrito a la lengua meta, pero mantienen casi todos los términos que aparecen en español en el texto fuente, e incluso incluyen algunos en inglés, y así contribuyen a transportar al lector al mundo lingüístico del cuento de Díaz. Estas traducciones conservan la “disonancia” generada por las lenguas en tensión que caracteriza el texto fuente. La concesión editorial que distingue las traducciones al francés y portugués del texto fuente es que estas traducciones incluyen un glosario al final que explica el significado de varias palabras en español que están incluidas en el cuerpo del texto. Cabe destacar que no todas las palabras en español que aparecen en las traducciones están incluidas en estos glosarios.²⁵ Cabe preguntarse cuál fue el criterio de selección de términos. Tanto el francés como el portugués son lenguas romances, por lo cual es probable que los lectores de las versiones en estas lenguas puedan comprender algunas de las palabras en español que permanecen en el texto, incluso si no aparecen en los glosarios, por pertenecer a la misma rama de lenguas derivadas del latín. La versión en francés también incluye una nota al pie cuando aparece la primera palabra en español, en la primera frase del primer cuento, explicando que “[p]ara fines prácticos, encontrará al final del libro un glosario de términos españoles” (Lambrechts 9).

La traducción de Rémy Lambrechts emula el gesto de “assertive non-translation” característico de Díaz. En su traducción para el público francoparlante, ubica casi todas las palabras en español dentro de oraciones en francés sin llamar la atención sobre ellas y sin contextualizarlas: las integra al discurso. La traducción al portugués de Renato Aguiar también recurre a esta estrategia para conservar la tensión lingüística, pero en menor medida. De todas maneras, en ambas traducciones el lector se enfrenta a la tensión entre lenguas, lo que produce una “disonancia” lingüística similar

24 Un ejemplo de lengua híbrida que refleja una realidad sociolingüística contemporánea es el “portuñol” (una mezcla de portugués y español) que se habla, por ejemplo, en la triple frontera entre Brasil, Argentina y Paraguay, o en la frontera entre Uruguay y Brasil, así como el “franglais” empleado en algunas zonas de Canadá y Camerún.

25 El glosario de la edición en francés incluye ochenta y cinco palabras y el de portugués, solamente treinta y dos.

a la del texto fuente. Si bien todas las páginas de las versiones en francés y portugués incluyen palabras en español, se analizarán solo algunos ejemplos significativos. Cuando Ramón visita a su suegro:

He borrowed a clean mustard-colored guayabera from a friend, put himself in a concho and paid our abuelo a visit. (*Drown* 164)²⁶

Il a emprunté une guayabera propre couleur moutarde à un ami, sauté dans un concho et rendu visite à notre abuelo. (*Los boys* 134, traducción de Lambrechts)

Ele pegou emprestada uma guayabera mostarda limpa com um amigo, meteu-se num concho e foi visitar nosso Abuelo. (*Afogado* 134, traducción de Aguiar)²⁷

Ramón consigue su primer trabajo en Estados Unidos en un restaurante cubano:

Once an old gringo diner of the hamburger-and-soda variety, the shop now filled with Óyeme's and the aroma of lechón. (*Drown* 170)

Autrefois une vieille cambuse gringa de la variété hamburger et sodas, la boutique s'emplissait à présent d'Óyeme! et d'effluves de lechón. (*Los boys* 134, traducción de Lambrechts)

Antes um restaurantezinho gringo tipo hambúrguer com soda, a lanchonete agora vivía cheia de Óyemes e de cheiro de lechón. (*Afogado* 139, traducción de Aguiar)²⁸

El español también aparece en las cartas que escribe la madre de Yúnior, el narrador, cuando insulta a Ramón por haber abandonado a su familia:

26 Las páginas del texto original corresponden a la edición de *Drown* publicada por Riverhead Books en 1996.

27 “Le pidió prestada a un amigo una guayabera limpia de color mostaza, se subió a un concho y le hizo una visita al abuelo” (*Negocios* 140, traducción de Lago).

28 “Antes había sido el típico establecimiento gringo especializado en hamburguesas y refrescos. Ahora por todas partes se oía gente hablando en español, y el ambiente estaba impregnado de aroma de lechón” (*Negocios* 146, traducción de Lago).

She called Papi a desgraciado and a puto of the highest order for abandoning them, a traitor worm, an eater of pubic lice, a cockless, ball-less cabrón. (*Drown* 191-192)

Elle traitait Papi de desgraciado et de puto de la pire espèce pour les avoir abandonnés, de vipère, de mangeur de vermine pubienne, de cabrón sans couilles. (*Los boys* 153, traducción de Lambrechts)

Ela xingava o Papi de desgraciado e de puto da pior espécie por abandoná-los, de verme traidor, comedor de piolhos pubianos, cagão e cabrón sem colhões. (*Afogado* 157, traducción de Aguiar)²⁹

Si bien la mayoría de las palabras en español del texto de Díaz están en la versión en portugués, Aguiar optó por traducir al portugués algunas de ellas. Por ejemplo, las palabras *familia* y *negocios*, dos palabras centrales por el tema del relato que en el texto fuente aparecen en español, figuran en portugués en la traducción. La diferencia entre estas palabras en español y portugués es mínima, ya que la ortografía se distingue solamente por los acentos en portugués (*família* y *negócios*). Como consecuencia de esta decisión, el título del cuento fue traducido al portugués. Otras palabras traducidas del español al portugués son: *peón* (*peão*), *blancos* (*brancos*), *patrón* (*patrão*), *machete* (*facão*) y *patria* (*pátria*). Aguiar también imita la estrategia de Díaz de colocar las palabras que están en español en su texto sin cursiva en casi todos los casos. La tipografía cursiva es empleada solamente en los siguientes casos: la palabra *latinas* (140), aunque anteriormente aparece *latina* sin destacar tipográficamente, *gringa*, *culo* (142) y “Mi hija” (165). No hay ningún patrón aparente que permita explicar por qué se decidió traducir algunas de las palabras que aparecen en español o usar letra cursiva en los casos listados anteriormente.

Sin lugar a dudas, la traducción de la tensión bilingüe es más difícil de recrear al traducir “Negocios” al español. El traductor enfrenta un dilema. Si simplemente invierte la relación entre lenguas, es decir, si los términos en español del texto fuente son meramente transpuestos al texto meta en inglés, desaparece la jerarquía de voces. Por otra parte, si traduce lo que está en inglés al español y mantiene las palabras en español en la traducción, se

29 “Le decía a papi que era un desgraciado y un puto de la peor calaña por haber abandonado a su familia; le llamaba gusano traidor y le decía que se dedicaba a comer ladillas, que no tenía pinga ni bolas y que era un cabrón” (*Negocios* 168, traducción de Lago).

produce un texto homogéneo, donde la tensión lingüística del texto fuente se esfuma; en palabras de Díaz, “es como arrojar agua sobre agua” (“Language, Violence and Resistance” 42).

La traducción del cambio de código en este caso cuestiona la concepción que aún prevalece de la traducción como transposición de un código lingüístico fuente a otro código lingüístico meta. Como señalan Michael Boyden y Patrick Goethals:

Las traducciones en las que una obra literaria es traducida a una de las lenguas que constituyen su universo ficcional original son particularmente desafiantes (Grutman 2006; García Vizcaíno 2008; Stratford 2008). En general, se asume que el proceso de traducción tiende a reducir las tensiones interlingüales presentes en el texto fuente (Grutman 2004; Lewis 2003; Stratford 2008). Como lo han señalado investigadores en estudios de traducción, la traducción a menudo no solo homogeneiza el original, sino que a veces también invierte sus valores al familiarizar lo que debía permanecer extraño (la lengua o lenguas incrustadas) y, viceversa, al volver extraño lo que debía permanecer familiar (la lengua de superficie). (21)

Los traductores al español tienen la ventaja de que existe una variedad lingüística que se está forjando y consolidando en los últimos años que es muy apropiada para esta traducción: el español de Estados Unidos. Incluye palabras en inglés y adopta términos propios de diversas naciones que componen la comunidad latina.³⁰ Sin embargo, al leer las traducciones al español de “Negocios”, se observa que son mucho más homogéneas lingüísticamente que las traducciones al francés y al portugués.

En una entrevista, Díaz asevera que “El inglés no es más un extranjero para la República Dominicana que el español para Estados Unidos, aunque ambos países sostengan lo contrario” (“Colgate Living Writers: Junot Díaz”). Los traductores podrían haber maximizado esta fertilización lingüística

30 Algunas características del español usado por las comunidades latinas en Estados Unidos son: el uso de anglicismos (a veces asimilados sin alteración, otras veces adaptados morfológicamente a patrones del español), falsos cognados que se convierten en cognados (“aplicar” que significa “postularse a un puesto”, derivado del inglés “apply”), el uso más frecuente de gerundios, calcos que surgen de la traducción literal de expresiones idiomáticas del inglés al español, el uso redundante de pronombres y el cambio de código (Lipski, *Varieties of Spanish in the United States* 44).

mutua e incorporado algunas expresiones en inglés en sus traducciones al español. Dado que el multilingüismo en la literatura no es extraño al canon literario de la lengua española, los traductores al español de los textos de Díaz podrían haber aprovechado este repertorio para moldear sus prácticas. Por ejemplo, escritores como José María Arguedas y Augusto Roa Bastos intercalan palabras en quechua y guaraní, respectivamente, en sus textos escritos predominantemente en español, no solo para imitar el habla coloquial de los personajes, sino también para señalar desigualdades políticas y lingüísticas en sus países. Los traductores de textos multilingües como el de Díaz pueden imitar estos modelos existentes en el repertorio literario meta en sus versiones de textos multilingües.³¹

La traducción al español de Martínez-Lage también difiere del texto fuente y de todas las otras traducciones analizadas en su uso de la tipografía. En *Los boys*, Martínez-Lage explica en una nota al pie en la primera página del texto —donde la primera palabra en español aparece en la versión de Díaz del cuento “Ysrael”— que: “Las palabras en cursiva aparecen en castellano en el original” (13). Al leer el texto se observa que ha empleado cursiva para muchas palabras en español que aparecen en el original, pero no todas. Por ejemplo, en “Negocios” las palabras que designan a miembros de la familia, tales como “Papi”, “Mami” y “Abuelo”, no están en cursiva.

En el texto fuente, las palabras en español crean una tensión lingüística y cultural al ser insertadas en un texto predominantemente en inglés. Probablemente el traductor haya buscado “compensar” la dualidad lingüística mediante el destacado tipográfico. Sin embargo, cabe preguntarse si esta tensión se mantiene en la traducción al español meramente al destacar en cursiva las palabras que aparecen en español en el texto fuente. Asimismo, la distinción tipográfica de estas palabras en la versión de Martínez-Lage también crea confusión porque Díaz emplea cursiva en el texto meta con fines diferentes, tales como enfatizar o señalar títulos.³² Además, Díaz mismo no está a favor del uso de resaltar las palabras en español tipográficamente en

31 Como propone D’Amore, los traductores pueden recurrir a “Anglicized Spanish” para traducir “Hispanicized English” (113). Para un estudio sobre el contacto entre el español y otras lenguas y dialectos, véase el artículo de John Lipski, “El español de América en contacto con otras lenguas”.

32 Por ejemplo, en “Negocios” Ramón se deleita con la violencia de los dibujos animados “Tom y Jerry” y exclama: “They’re killing each other” (*Drown* 194), énfasis en el original; “¡Si se están matando!” (*Negocios* 171, traducción de Lago).

su propio texto, por lo que es aún más cuestionable emplear esta estrategia en la traducción.

Si se busca emular la tensión entre lenguas presente en el texto fuente, recurrir a la compensación es una solución viable.³³ 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 37). Como explica 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 con respecto a las normas standard bajo la forma de un neologismo de contacto puede ser recreada en cualquier punto del texto meta. (*Translating* 113)

De hecho, en las traducciones al francés y al portugués hay instancias en las que los traductores incluso optan por no traducir términos en inglés, lo que contribuye a la recreación de la heterogeneidad lingüística del texto fuente. Cuando el amigo de Ramón, Jo-Jo, le aconseja a Yunion comprar un negocio, ya que esto le permitirá reunirse pronto con su familia, él le dice:

Then you get your familia over here and buy yourself a nice house and start branching out. That’s the American way. (*Drown* 190)

Alors tu pourras faire venir ta famille et t’acheter une belle maison et commencer à te diversifier. C’est l’American way. (*Los boys* 151, traducción de Lambrechts)

Aí você traz sua família pra cá, compra uma boa casa e começa a crescer. Esse é o American way. (*Afogado* 156, traducción de Aguiar)

En las traducciones al español, en cambio, esta expresión está traducida y la prosa es lingüísticamente homogénea:

33 En su artículo “Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro Cuento*”, Nieves Jiménez Carrá ofrece un claro análisis sobre la utilización acertada de la estrategia de compensación por parte de la traductora Liliana Valenzuela para mantener la jerarquía de voces del español y el inglés en su traducción para el público hispanohablante.

Luego tráete a tu familia, cómprate una casa y empieza a ramificar el negocio. Así se hacen las cosas en Norteamérica. (*Los boys* 182, traducción de Matínez-Lage)

Luego te traes a tu familia, te compras una buena casa y amplías el negocio. Así es como funciona el sistema americano. (*Negocios* 166, traducción de Lago)

El traductor al portugués también compensa la tensión entre lenguas al dejar sin traducir una sigla en inglés. Cuando Yunió describe un negocio que Jo-Jo le ofreció a Ramón, explica que:

[T]he FOB clothing store on Smith Street, with the bargain basement buys, the enormous bins of factory seconds and a huge layaway shelf, pulled in the money in bags. (*Drown* 199)

[A] loja de roupas FOB, na Smith Street, com as liquidações no subsolo, os enormes caixotes de ponta de estoque e o movimento ininterrupto de vendas de prazo, recolhia dinheiro a rodo. (*Afogado* 163, traducción de Aguiar)

Aguiar mantiene el término del texto fuente. No provee ningún tipo de aclaración sobre qué tipo de tienda se evoca, pero sí lo hace en el glosario. La sigla *FOB*, la única palabra en inglés del glosario (el resto son términos en español), se define como “fresh-off-the-boat (comércio exterior)”. La definición del glosario no resulta muy esclarecedora.

Lambrechts y Matínez-Lage omiten la sigla en sus traducciones:

[L]a boutique de prêt-à-porter de Smith Street... (*Los boys* 159, traducción de Lambrechts)

[L]a tienda de ropa barata que puso en Smith Street... (*Los boys* 191, traducción de Matínez-Lage)

En la versión de Lago se traduce la sigla. Es la versión más explícita:

[U]na tienda para inmigrantes recién desembarcados, en la calle Smith... (*Negocios* 176, traducción de Lago)

El traductor francés también recurre a la compensación al insertar una palabra en inglés en la descripción de un elemento típico de la cultura

estadounidense, como son los relatos del lejano oeste sobre alguaciles y bandidos:

Sometimes he read the Western dreadfuls he was fond of... (*Drown* 171)
Parfois il lisait les histoires de shériff et d'outlaws dont il était friand...
(*Los boys* 135, traducción de Lambrechts)³⁴

En este caso, Lambrechts no mantiene el mismo término que en el texto fuente, pero usa el inglés en su traducción: en lugar de emplear el término *hors-la-loi* usa la palabra inglesa *outlaw*. En el caso de la traducción al portugués, si bien Aguiar no usa términos en inglés, emplea una palabra que deriva de la lengua inglesa:

Às vezes ele lia aqueles seus banguê-banguês horrorosos de que tanto gostava... (*Afogado* 140, traducción de Aguiar)³⁵

Lago compensa la tensión bilingüe del texto fuente en unas pocas instancias. Por ejemplo, mantiene la palabra *spik* en su traducción. Esta palabra, definida por el *Oxford English Dictionary* como “[a] contemptuous and offensive name for a Spanish-speaking native of Central or South America or the Caribbean; a spiggoty”,³⁶ no tiene un equivalente exacto en español. Martínez-Lage traduce esta palabra como “hispano”. Si bien es cierto que es probable que la diferencia en la audiencia de la traducción de Martínez-Lage haya afectado su decisión (suponemos que la traducción está orientada a un público ibérico, que posiblemente no esté familiarizado con el insulto *spik*), en su versión se esfuma la fuerza y la carga ofensiva del término del texto fuente. La traducción al portugués también conserva el término *spik*; la traducción al francés, en cambio, lo reemplaza por el término *tamales*³⁷ (*Los boys* 139, traducción de Lambrechts).

34 “A veces leía unas espantosas novelas de vaqueros a las que era muy aficionado” (*Negocios* 147, traducción de Lago).

35 En esta traducción, el traductor confundió la palabra *dreadful*: no se trata del adjetivo “horrible” o “espantoso”, sino del sustantivo que se refiere a relatos sensacionalistas baratos.

36 “Un nombre despectivo u ofensivo para un hispanohablante nativo de América Central, América del Sur o el Caribe”. La ortografía de esta palabra empleada en el diccionario es “spic”.

37 Probablemente se emplee el nombre de una comida típica de muchas comunidades latinas como metonimia para referirse a una persona de este grupo.

En algunos casos, la traducción literal de expresiones en inglés no sólo borra la tensión entre lenguas, sino también elimina alusiones históricas y culturales. Por ejemplo, Ramón describe a Nueva York como

the city of jobs, the city that had first called the Cubanos and their cigar industry, then the Bootstrap Puerto Ricans and now him. (*Drown* 167)

Las versiones de Lambrechts, Aguiar y Lago mantienen el término *Bootstrap* en inglés e incluyen la referencia histórica:

[L]a ville des boulots, la ville qui avait d'abord appelé les Cubains et leur industrie du cigare, puis les Portoricains de l'opération "Bootstrap", et l'appelait maintenant, lui. (*Los boys* 131, traducción de Lambrechts)

[A] cidade dos empregos, a cidade que tinha chamado os cubanos e sua indústria de charutos primeiro, depois os porto-riquenhos da operação Bootstrap, e agora chamava por ele. (*Afogado* 136, traducción de Aguiar)

[L]a ciudad de los trabajos, la ciudad que había atraído primero a los cubanos a su industria cigarrera, luego a los puertorriqueños de la Operación Bootstrap y ahora a él. (*Negocios* 143, traducción de Lago)

En cambio, Martínez-Lage traduce el adjetivo *bootstrap*, derivado del verbo "bootstrap yourself", que puede significar literalmente "salir adelante por su cuenta":

[L]a ciudad de los trabajos, la ciudad que primero atrajo a los cubanos con su industria tabacalera, después a los puertorriqueños que saldrían adelante sin la ayuda de nadie, y finalmente a él. (*Los boys* 159, traducción de Martínez-Lage)

De este modo, la traducción elimina un elemento cultural significativo y pierde una alusión política crucial en el contexto del cuento. "Operation Bootstrap" —también conocida como "Operación Manos a la Obra"— es el nombre que recibieron los proyectos para industrializar Puerto Rico a mediados del siglo xx. Aunque produjo un rápido crecimiento durante dos décadas, finalmente causó altos índices de desempleo e inestabilidad social en áreas rurales y, como consecuencia, impulsó las olas de inmigración de

puertorriqueños a Estados Unidos. La omisión de Martínez-Lage borra el contexto histórico particular del cuento de Díaz, que se conecta con los inmigrantes caribeños que se encuentran en Nueva York y a sus diversos circuitos de éxitos, fracasos y pérdidas.

Otro elemento cultural significativo es el término *tíguere*, que aparece varias veces en los cuentos de Díaz. Christian Krohn-Hansen explica que este concepto específico de la cultura dominicana se refiere a un hombre de principios morales ambiguos, que es astuto, inteligente socialmente, valiente y persuasivo (109). Un *tíguere* sabe aprovecharse de otros sexual, económica o políticamente (Padilla 135). En “Negocios”, este término aparece cuando Stefan, uno de los inmigrantes guatemaltecos que Ramón conoce cuando llega a Miami, lo aconseja sobre trabajos peligrosos: “Working at a fábrica will kill you long before any *tíguere* will” (170).³⁸ Las traducciones de Lambrechts y Aguiar conservan este término. En cambio, en la versión de Martínez-Lage, se reemplazó esta palabra por *tigres* (162), al igual que en la versión de Lago (146). Tal vez los traductores consideraron que se trataba de un error ortográfico o de tipeo, tal vez prefirieron usar *tigre* porque es un animal que se relaciona con la astucia y es más conocido en el ámbito latinoamericano, o tal vez el manuscrito incluía la palabra *tigre*. Si bien la palabra *tíguere* se origina en la palabra *tigre*, el reemplazo de la traducción borra una noción central propia de la construcción de géneros en República Dominicana (Padilla 134). Al consultar a Díaz sobre la traducción de este término, expresó que considera que estas correcciones excesivas son emblemáticas: demuestran la presuposición de un “imperial castellano” porque “[l]as editoriales españolas ni siquiera cuestionarían esto, y este sería el tipo de traducción que considerarían adecuada” (Entrevista personal). El hecho de que la creatividad idiomática y los dialectos regionales sean obliterados revela supuestos subyacentes de supremacía cultural.

Al confrontar el texto fuente y sus traducciones al español, se observa que los traductores incluso han reemplazado algunas palabras en español empleadas por Díaz. Un término que figura en el español en el texto fuente, pero que no siempre está en las traducciones al español, es “compadre”. Aparece tres veces en el cuento. Cuando Jo-Jo le advierte a Ramón que se ha portado mal con su familia que quedó en República Dominicana,

38 “El trabajo en una fábrica acaba contigo en menos tiempo que un tigre” (*Negocios* 146, traducción de Lago).

le dice: “You, my compadre, have done too many things wrong” (*Drown* 192). Martínez-Lage reemplaza el término por otro: “Camarada, has hecho demasiadas cosas mal” (*Los boys* 184, traducción de Martínez-Lage).

El término elegido tiene un tinte político. Según el *Diccionario* de la Real Academia Española, la palabra *camarada*, en su tercera acepción, significa “en ciertos partidos políticos y sindicatos, correligionario o compañero”. Se usa en círculos de sindicalistas y de comunistas y fue utilizado también en la Guerra Civil Española (Schlickers 22). La versión de Lago, en cambio, mantiene el término del texto fuente: “Mira, mi compadre, tú has hecho muchas cosas que están mal” (*Negocios* 168, traducción de Lago). En las otras dos instancias en las que se usa este término, ambos traductores lo mantienen en sus versiones.

Otro ejemplo de un reemplazo por parte de los traductores se observa cuando el narrador comenta que Eulalio, el hombre que le alquila un lugar a Ramón para dormir, “wasn’t paying culo for rent” (*Drown* 173). Martínez-Lage traduce “Eulalio no estaba pagando ni una puta mierda por el alquiler” (*Los boys* 165, traducción de Martínez-Lage), y así mantiene la informalidad de la expresión, pero emplea palabras distintas. De manera similar, Lago también emplea términos diferentes pero mantiene el registro informal: “Eulalio no pagaba un carajo por el alquiler” (*Negocios* 149, traducción de Lago).

Lago explica la razón que motivó algunos de los cambios que realizó sobre el español del texto fuente de Díaz: una de sus prioridades al traducir *Drown* era producir una traducción que fuera bien recibida por los lectores dominicanos (Lago, “Regreso al español”).³⁹ Como señala Lago, “Junot Díaz, al escribir, escribe en inglés y de repente dice ‘voy a poner aquí esta palabra en español’ y a veces no pone un término dominicano, pone por ejemplo, un término cubano” (Lago, “Regreso al español”). Entonces, Lago decidió hacer modificaciones para producir un texto en el que “el resultado final no era español dominicano, sino español de Estados Unidos con énfasis (moderado) en regionalismos dominicanos” (Lago, “Eduardo Lago traduce”).

Esto nos lleva a otra consideración importante: ¿a qué español se traduce la literatura bilingüe de los latinos? El español en Estados Unidos ha

39 La traductora al español de *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, Achy Obejas, también tuvo como prioridad producir una traducción fuertemente dominicana. Con este propósito, consultó a la traductora cubana María Teresa Ortega y a Moira Pujols quienes verificaron “la ‘dominicanidad’ del texto” (EFE).

tomado una vida propia, como se espera de una lengua viva (González 9). Además de estar profundamente influenciado por el inglés, la diversidad demolingüística de los miembros de las comunidades de hispanohablantes latinos está forjando una particular variedad pan-hispánica del español.⁴⁰ En sus “Seis tesis sobre el español en Estados Unidos,” Lago sostiene que

de manera semejante a como se está forjando una identidad latina, resultante de un proceso de aglutinación cultural, en Estados Unidos se está forjando una nueva variedad lingüística, resultante del amalgamamiento de las distintas hablas nacionales que se dan cita en aquel país. [...] [L]a necesidad de dar con una modalidad de español con la que se sientan cómodos todos los hispanohablantes es ya patente. (Lago, “Seis tesis”)

Díaz mismo destaca el hecho de que “en Estados Unidos tenemos un español profundamente afectado por los españoles de los otros. Que un dominicano puede usar palabras mejicanas, palabras cubanas, palabras boricuas” (“We exist”).⁴¹ Se queja de que algunos no comprenden la flexibilidad que tienen las lenguas y los cambios que las afectan: “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’” (“We exist”). Este tipo de acusaciones esencialistas revelan la idea ilusoria de que se pueden establecer límites rígidos entre lenguas basados en fronteras nacionales. Las traducciones analizadas no hacen eco a la concepción de la lengua a la que adhiere Díaz y revelan un alto grado de homogeneidad en cuanto a las variedades de español empleadas: español ibérico en el caso de Martínez-Lage y dominicano en el de Eduardo Lago.

En el texto traducido por Martínez-Lage, la variedad de español que usa puede ser desconcertante para los lectores hispanohablantes. Los rasgos de español ibérico recurrentes, que incluyen términos como *gilipollas* (*Los boys* 192, traducción de Martínez-Lage) como traducción de *assholes* (*Drown* 200), pueden desviar al lector del contexto dominicano-estadounidense

40 Ver *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*. Santillana- Instituto Cervantes. Madrid: Instituto Cervantes, Santillana, 2008.

41 “en los Estados Unidos we have a Spanish that is deeply affected by each other’s Spanishes. That un dominicano puede usar palabras mejicanas, palabras cubanas, palabras boricuas”.

que caracteriza la ficción de Díaz. D'Amore se queja de que la mayoría de las traducciones al español de la literatura producida por escritores latinoamericanos en Estados Unidos se lleva a cabo en España “bajo el mecenazgo de editoriales que parecen reacias a reconocer la variación lingüística del español como una lengua global” (*Translating* 201). En el año 2009, luego del éxito de la primera novela de Díaz, la editorial Mondadori reeditó una traducción de *Drown* en Barcelona, con el mismo título de la edición de 1996 —*Los boys*— pero con la traducción de Eduardo Lago, quien cree que esto se debe a que en Random House-Mondadori pensaron que España ya estaba preparada para leer una traducción que no fuera tan específica y tan provinciana (Lago, “Regreso al español”). Entonces, ¿podría pensarse en un futuro en la realización de una tercera traducción de *Drown* para el público hispanohablante que se centre en replicar la disonancia del texto fuente?

El español de la traducción de Lago de *Drown* difiere sustancialmente del español de la de Martínez-Lage. Lago explica sobre los usos del español en su versión:

Vintage Español me dijo “queremos que traduzcas este texto al español de aquí [Estados Unidos]”. Ese fue el motivo por el que acepté: porque no tenía que ver con traducir, sino que era una reflexión más profunda e intensa sobre lo que yo vivía aquí. (Lago, “Regreso al español”)

Díaz trabajó muy de cerca con Lago,⁴² especialmente en la eliminación de rasgos de español ibérico de la traducción; esta era una de sus mayores preocupaciones (“Language, Violence and Resistance” 43). Para lograr este objetivo, Lago habló con escritores dominicanos que vivían en Nueva York:

Hablé con muchísima gente: poetas, narradores. Entonces yo ejercí una especie de control. Le hice una cosa muy extraña a Junot Díaz que es que le quité los términos en español que en la versión inglesa aparecían de una manera, por ejemplo, quité la “pinga” y creo que puse “ñema” y así, porque es lo que dicen los dominicanos. (Lago, “Regreso al español”)

42 En cambio, Díaz no tuvo ningún contacto con el traductor Martínez-Lage (Entrevista personal).

Una vez que Lago terminó de traducir *Drown*, Díaz mismo revisó la traducción, junto con Silvio Torres Saillant y Frank Moya Pons, reconocidos académicos dominicanos. (Lago, “Regreso al español”)

Lago buscó crear un texto más homogéneo lingüísticamente incluso en cuanto a las variedades de español. Una de sus prioridades era crear un texto que fuera “fiel a la expresión dominicana” (Lago, “Regreso al español”). Sus elecciones léxicas revelan un afán por crear ese acento. Por ejemplo, cuando Ramón se queda en un hotel en Miami y la mucama limpia el cesto de residuos, la traducción de la palabra “trash can” de Martínez-Lage, “papelera” (*Los boys* 171, traducción de Martínez-Lage) no transmite el sabor caribeño de la traducción de Lago: “safacón”⁴³ (*Negocios* 145, traducción de Lago). La palabra *zafacón* se emplea en República Dominicana y en Puerto Rico para referirse a un “[r]ecipiente hecho comúnmente de hoja de lata que se usa en las casas para recoger las basuras. Papelera” (Trujillo Temboury 470). Resulta interesante que este término se deriva del inglés “safety can”, otra muestra de la interacción entre el español y el inglés, y la dificultad de trazar límites rígidos entre estos idiomas (Trujillo Temboury 470).

Incluso, Lago afirma que es problemático considerar la transposición al español de la colección de cuentos de Díaz como una traducción (“El idioma de la imaginación” 602). En 1987, luego de entregar su traducción de mil quinientas páginas de *The Sot-Weed Factor* de John Barth, decidió no volver a traducir. Sin embargo, cuando le ofrecieron traducir *Drown*, aceptó porque “no era exactamente una traducción”. Sostiene que:

La lengua literaria de Oscar Hijuelos, Sandra Cisneros o Junot Díaz es una variante del inglés sumamente peculiar. Por detrás del entramado de las frases se abre paso la forma de ser de nuestra lengua, salpicando la prosa de vocablos y expresiones en español, erosionando la sintaxis, confiriendo a los textos un aire inequívocamente hispánico. Las obras de los hispanos que escriben en inglés están impregnadas de una honda nostalgia por el paraíso

43 Como ocurre a menudo en los textos de algunos escritores latinos, algunas palabras aparecen con una ortografía que difiere de la norma. En general, esto se debe a que el español con el que tienen más contacto es oral y no escrito. Cuando Díaz escribió *Drown*, su manejo del español era más limitado que en la actualidad ya que, según afirma, “mi español era enteramente verbal” (Entrevista personal).

perdido de la lengua española. En sus páginas los dos idiomas se encuentran separados por una membrana sumamente porosa. Vertí el libro al español sabiendo que lo que estaba llevando a cabo era una labor de restauración. El texto de llegada era el resultado de una operación de regreso al español. (Lago, “El idioma de la imaginación” 602-603)

Si bien Lago señala que el español y el inglés están separados por una “membrana sumamente porosa”, en su traducción rara vez se cruza esa membrana con el fin de plasmar la heterogeneidad lingüística del texto fuente. Si bien Díaz expresa su agradecimiento a Lago por la traducción que realizó y destaca su sensibilidad, inteligencia y mentalidad abierta (“Language, Violence and Resistance” 43; Díaz, “We exist”), no parece haber quedado conforme con la manera de resolver el problema de la heterogeneidad lingüística típica en su prosa.

Conclusión

La heterogeneidad lingüística es central para el proyecto literario de Junot Díaz. El cambio de código, uno de los rasgos característicos de su prosa, crea una tensión lingüística entre el español y el inglés. Sus textos “disonantes” contribuyen a destruir el mito de la pureza de las lenguas. Díaz es tajante en su decisión de “vengarse del inglés” al atravesarlo con términos en español y no proveer asistencia tipográfica, paratextual o explicativa para el público lector que no entiende esta lengua. De este modo, el lector se sumerge lingüísticamente en el mundo de los latinos en Estados Unidos. Esta característica, además de ser una herramienta mimética que ayuda a Díaz a caracterizar a sus personajes, le permite establecer un lazo cultural y emocional con su comunidad. Su uso de la lengua tiene un valor performativo de carácter político: le permite reafirmar su identidad latina y representar la diversidad cultural de su comunidad.

La comparación de traducciones del cuento “Negocios” demuestra que las traducciones al francés y al portugués mantienen en mayor medida que las versiones en español la tensión lingüística característica de la prosa de Díaz. Estas traducciones “disonantes” emulan el gesto de “assertive non-translation” propio de este autor (Ch’ien 209), e introducen palabras en español e inglés al lado de palabras en la lengua dominante de la traducción sin llamar la

atención sobre ellas tipográficamente, y sin explicarlas ni contextualizarlas. Casi todas las palabras que aparecen en español en el texto fuente fueron transpuestas sin modificación alguna en las versiones de Lambrechts y Aguiar. Los traductores parten de un texto escrito en un código lingüístico fuente diverso y para recrear este efecto de pluralidad, sus versiones también atraviesan fronteras lingüísticas e incluyen varias lenguas.

El lector de las traducciones al español no experimenta la disonancia que se produce por la coexistencia de lenguas en el texto fuente, ya que la tensión entre lenguas no se transmite tan vívidamente en las versiones en español del cuento. El inglés rara vez está presente en estas traducciones y los traductores recurren pocas veces a la estrategia de la compensación para recrear la tensión lingüística del texto fuente. Además, son relativamente homogéneas lingüísticamente en cuanto al español que incluyen (ibérico en el caso de Martínez-Lage y dominicano en el caso de Lago), a diferencia del texto de Díaz que incluye palabras de diferentes variedades de español, como es típico en muchos latinos que residen en Estados Unidos. El español usado por los traductores no es el “español [...] agresivo y expansivo” (“Language, Violence and Resistance” 42) que Díaz considera apropiado para la traducción de su prosa bilingüe. Para transponer las voces de escritores latinos como Díaz —su inglés heterogéneo con inserciones de español(es)— y crear un efecto similar en los lectores de la traducción, podría emplearse una variedad “latina” del español, una variedad socio-lingüística que está ganando aceptación en los últimos años.⁴⁴ No se trataría de una variedad dialectal con contornos claros,⁴⁵ sino de un lenguaje susceptible de ser permeado por el inglés y abierto a la diversidad de los dialectos españoles que se amalgaman en comunidades de latinos en Estados Unidos. De este modo, se puede recrear un equivalente

44 No sería sencillo realizar este tipo de traducción, ya que limitaría la selección de traductores capaces de llevar a cabo esta tarea, quienes deberían estar familiarizados con la variedad de español hablada en Estados Unidos (que también varía de región en región, según las comunidades latinas que predominan en cada zona).

45 Como afirma Lipski, “[e]n las grandes ciudades (Nueva York, Washington, Los Ángeles, Chicago, Miami, Houston, etc.), varios dialectos del español pueden encontrarse en el mismo ámbito sociocultural, pero la mayoría de los hispanoparlantes en los Estados Unidos viven en barrios étnicos donde predominan vecinos del mismo país de origen. Por lo tanto, no se ha llegado a formar un dialecto ‘estadounidense’ del español, sino que conviven variedades regionales derivadas de los respectivos países hispanoamericanos” (“El español de América en contacto con otras lenguas” 11).

de la voz particular de los narradores de Díaz y permitir al público que lee la traducción tener una experiencia de lectura similar a la del texto fuente.

Obras citadas

- Abad Liñán, José Manuel. “El español en EE. UU.: un futuro prometedor, pero con matices”. *El País*. 23 de enero del 2017: s. pág. Web. 20 de febrero del 2017.
- Abreu Felipe, José, et al. *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*. Madrid: Instituto Cervantes, 2008.
- Arrieta, Daniel. “El *Spanglish* en la obra de Junot Díaz: Instrucciones de uso”. *Hispanica* 53 (2009): 105-126. Web. 20 de octubre del 2016.
- Bauman, Richard. “Verbal Art as Performance”. *American Anthropologist* 77.2 (1975): 290-311.
- Boyden, Michael, y Patrick Goethals. “Translating the Watcher’s Voice: Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* into Spanish”. *Meta: Translators’ Journal* 56.1 (2011): 20-41. Web. 11 de junio del 2012.
- Bradford, Lisa. “Uses of the Imagination: Bilanguaging the Translation of U. S. Latino Poets”. *Transcultural* 1.2 (2009): 13-34. Web. 11 de junio del 2012.
- “Camarada”. *Diccionario de la Lengua Española*. Real Academia Española. 23.^a ed. 2014. Web. 20 de febrero del 2017.
- Carpio, Glenda R. “Contemporary American Immigrant Literature”. *RSA Journal* 23 (2012): 54-72. Web. 20 de octubre del 2016.
- Ch’ien, Evelyn Nien-Ming. *Weird English*. Massachusetts: Harvard University Press, 2004.
- Cresci, Karen Lorraine. “La simultaneidad lingüística en la ficción de Junot Díaz y su traducción”. *Recial* 5.5-6 (2014): s. pág. Web. 10 de julio del 2014.
- Dalleo, Raphael, y Elena Machado Sáez. *The Latino/a Canon and the Emergence of Post-sixties Literature*. Nueva York: Palgrave Macmillan, 2007.
- D’Amore, Anna María. “Traducción en la zona de contacto”. *Mutatis Mutandis* 3.1 (2010): 30-44. Web. 20 de febrero del 2017.
- . *Translating Contemporary Mexican Literature: Fidelity to Alterity*. Nueva York: Peter Lang, 2009.
- Díaz, Junot. *Afogado*. Trad. Renato Aguiar. Río de Janeiro: Record, 1998.
- . “An interview with Junot Díaz”. Entrevistado por Henry Ace Knight. *Asymptote*. Enero del 2016: s. pág. Web. 10 de noviembre del 2016.

- . “Colgate Living Writers: Junot Díaz”. Colgate University, Hamilton. Nueva York. 9 de septiembre del 2009. Conferencia.
- . *Drown*. Londres: Faber and Faber, 1997.
- . *Drown*. Nueva York: Riverhead Books, 1996.
- . Entrevista personal. 19 de noviembre del 2011.
- . “Fiction is the Poor Man’s Cinema: An Interview with Junot Díaz”. Entrevistado por Diógenes Céspedes y Silvio Torres-Saillant. *Callaloo* 23.3 (2000): 892-907.
- . “Junot Díaz & Hilton Als Talk Masculinity, Science Fiction, and Writing as an Act of Defiance”. Entrevistado por Hilton Als. *Literary Hub*. 18 de marzo del 2016: s. pág. Web. 20 de octubre del 2016.
- . “Language, Violence and Resistance”. *Voice-overs: Translation and Latin American Literature*. Eds. Daniel Balderston y Marcy Schwartz. Nueva York: State University of New York Press, 2002. 42-44.
- . *Los boys*. Trad. Miguel Martínez- Lage. Barcelona: Mondadori, 1996.
- . *Los boys*. Trad. Rémy Lambrechts. París: Éditions 10/18, 2000.
- . “My Stories Come from Trauma”. Entrevistado por Gregg Barrios. *Salon*. 10 de octubre del 2012: s. pág. Web. 19 de febrero del 2017.
- . *Negocios*. Trad. Eduardo Lago. Nueva York: Vintage, 1997.
- . “We exist in a constant state of translation. We just don’t like it”. Entrevistado por Karen Lorraine Cresci. *The Buenos Aires Review* 1 (2013): s. pág. Web. 5 de mayo del 2013.
- Dumitrescu, Domnita, y Gerardo Piña-Rosales, eds. *El español en los Estados Unidos: ¿E Pluribus Unum? Enfoques multidisciplinares*. Nueva York: Academia Norteamericana de la Lengua Española, 2013.
- EFE. “Novela de Junot Díaz ganadora del premio Pulitzer se publicará esta semana en español”. *Listín diario*. 12 de septiembre del 2008: s. pág. Web. 20 de febrero del 2017.
- García Ochoa, Gabriel. “Call Me Brooklyn: Review”. *Harvard Review*. 15 de febrero del 2015: s. pág. Web. 16 de febrero del 2017.
- Gates, David. “English Lessons”. Reseña de *Drown*, por Junot Díaz. *The New York Times*. 29 de septiembre de 1996: s. pág. Web. 20 de octubre del 2016.
- Gnaedig, Alain. “Traduit par Rémy Lambrechts”. *TransLittérature* 28 (2005): 5-8. Web. 11 de junio del 2012.
- González, Christopher. Introduction. *Reading Junot Díaz*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2015. 1-12.

- Graulund, Rune. "Generous Exclusion: Register and Readership in Junot Díaz's *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*". *Melus* 39.3 (2014): 31-48.
- Harvey, Keith. "Compensation". *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Londres: Routledge, 2001. 37-40.
- "Imagina el mundo: ¿Quiénes son los nuevos narradores?". Hay Festival. Web. 20 de octubre del 2016.
- Jiménez Carrá, Nieves. "Estrategias de cambio de código y su traducción en la novela de Sandra Cisneros *Caramelo or Puro Cuento*". *Trans* 8 (2004): 37-59.
- . "La traducción del cambio de código inglés-español en la obra *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, de Junot Díaz". *Sendebarr* 22 (2011): 159-180. Web. 11 de junio del 2012.
- . "The presence of Spanish in American movies and television shows. Dubbing and subtitling strategies". *Vigo. International Journal of Applied Linguistics* 6 (2009): 51-72.
- Kakutani, Michiko. "Travails of an Outcast". *The New York Times*. 4 de septiembre del 2007: s. pág. Web. 10 de noviembre del 2009.
- Krohn-Hansen, Christian. "Masculinity and the Political among Dominicans: 'The Dominican Tiger'". *Machos, Mistresses, Madonnas: Contesting the Power of Latin American Gender Imagery*. Eds. Marit Melhuus y Kristi Anne Stølen. Londres: Verso, 1996. 108-33.
- Lago, Eduardo. "Eduardo Lago: Contributor". *Words without Borders*. Julio del 2009: s. pág. Web. 20 de febrero del 2017.
- . "Eduardo Lago traduce Anna Livia Plurabelle". Enrique Vilamatas: s. pág. Web. 24 de octubre del 2016.
- . "El idioma de la imaginación". *Enciclopedia del español en los Estados Unidos*. Madrid: Instituto Cervantes, 2008. 602-603.
- . "Regreso al español: La traducción de *Drown* de Junot Díaz. Entrevista a Eduardo Lago". Entrevistado por Karen Lorraine Cresci. *Argus-a: Arte y Humanidades* 6.23. Febrero del 2017: s. pág. Web. 20 de febrero del 2017.
- . "Seis tesis sobre el español en Estados Unidos". *El País*. 28 de noviembre del 2008: s. pág. Web. 24 de octubre del 2016.
- Lipski, John. "El español de América en contacto con otras lenguas". *Lingüística aplicada del español*. Madrid: Arco Libros, 2007. 309-345.
- . "Spanish-English code-switching among low-fluency bilinguals: Towards an expanded typology". *Sociolinguistic Studies* 8.1 (2014): 23-55.

———. *Varieties of Spanish in the United States*. Washington: Georgetown University Press, 2008.

López, Gemma, y Teresa Requena. “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* 11.1-2 (2016): 86-97. Web. 24 de octubre del 2016.

López, Mark Hugo, y Ana González-Barrera. “What is the future of Spanish in the United States?”. *Pew Research Center*. 5 de septiembre del 2013: s. pág. Web. 20 de febrero del 2017.

Machado Sáez, Elena. “Dictating Desire, Dictating Diaspora: Junot Díaz’s *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* as Foundational Romance”. *Contemporary Literature* 52. 3 (2011): 522-555.

Meylaerts, Reine. “Heterolingualism in/and Translation: How legitimate are the Other and his/her language?”. *Target* 18.1 (2006): 1-16.

Mignolo, Walter. “Linguistic Maps. Literary Geographies, and Cultural Landscapes: Languages, Linguaging and (Trans)nationalism”. *Modern Languages Quarterly* 57.2 (1996): 181-196.

Padilla, Mark. *Caribbean pleasure industry: tourism, sexuality, and AIDS in the Dominican Republic*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

Paravisini-Gebert, Lizabeth. “Junot Díaz’s *Drown*: Revisiting Those Mean Streets”. *U. S. Latino Literature: A Critical Guide for Students and Teachers*. Eds. Harold Augenbraum y Margarite Fernández Olmos. Westport: Greenwood Press, 2000. 163-173.

Piña-Rosales, Gerardo, et al. “Nuestra academia”. *Academia Norteamericana de la Lengua Española*. Web. 18 de febrero del 2017.

Pozo, Marian. “Code-switching”. *Encyclopedia of Hispanic-American Literature*. Ed. Luz Elena Ramirez. Nueva York: Facts on File, 2008.

Roca, Ana, y John M. Lipski. *Spanish in the United States: Linguistic Contact and Diversity*. Berlín: Mouton de Gruyter, 1999.

Rodríguez Marcos, Javier. “Fallece el traductor Martínez-Lage”. *El País*. 15 de abril del 2011: s. pág. Web. 20 de febrero del 2017.

Schlickers, Sabine. “El *Canto general* de Pablo Neruda y la visión de España: ¿‘Leyenda Negra’ o reivindicación?”. *Iberoamericana* 19.1 (1995): 4-31. Web. 20 de febrero del 2017.

“Spic”. *Oxford English Dictionary Online*. Web. 6 de noviembre del 2011.

- Torres, Lourdes. "In the Contact Zone: Code-Switching Strategies by Latino/a Writers". *Melus, In the Contact Zone: Language, Race, Class, and Nation* 32.1 (2007): 75-96.
- Trujillo Temboury, Francisco Javier. "Zafacón". *El habla de Santo Domingo*. Sevilla: Punto Rojo Libros, 2016. 470.
- Vignoli, Beatriz. "Russo, Ulysses y la gloria". *Página 12*. 8 de julio del 2015: s. pág. Web. 18 de febrero del 2017.
- Villanueva, Tino. "Brief History of Bilingualism in Poetry". *The Multilingual Anthology of American Literature*. Eds. Marc Shell y Werner Sollors. Nueva York: New York University Press, 2000. 693-710.

Sobre la autora

Karen Lorraine Cresci es magíster en Literatura comparada, becaria doctoral de Conicet (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas) y docente del Departamento de Lenguas Modernas en la Universidad Nacional de Mar del Plata, Argentina.

Sobre el artículo

Agradezco a Lisa Rose Bradford y Fabián O. Iriarte por sus valiosas sugerencias.