

## ABSTRACT

Title of Thesis:

LA TRADUCCIÓN DE NOVELAS CHICANAS AL  
ESPAÑOL

Ofelia Montelongo Valencia, Master of Arts in  
Spanish, 2020.

Thesis directed by:

Dr. Ryan Long, School of Languages,  
Literatures, and Culture. Spanish and Portuguese  
Department.

The translation of Chicano/a literature brings a series of particular challenges because of the usage of code-switching between English and Spanish representing the Chicano/a hybrid language. This thesis analyzes the novels *The House on Mango Street* (1984) by Sandra Cisneros, *Across a Hundred Mountains* (2006) by Reyna Grande and *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter* (2017) by Erika L. Sánchez and how their translations into Spanish mexicanize the text, altering the Chicano/a hybrid language. This thesis studies the code-switching approaches proposed by Lourdes Torres, the translation strategies of Basil Hatim and Ian Mason, and the translation paradigms of Anna María de D'Amore, to suggest a type of Chicano/a works' translation into Spanish, that displays the code-switching initially used. This proposal will help reflect the Chicano/a culture in the United States through the hybrid language in the Spanish translation.

LA TRADUCCIÓN DE NOVELAS CHICANAS AL ESPAÑOL

by

Ofelia Montelongo Valencia

Thesis submitted to the Faculty of the Graduate School of the  
University of Maryland, College Park, in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Master of Arts in Spanish  
2020

Advisory Committee:  
Dr. Ryan Long, Chair  
Dr. Carmen Benito-Vessels  
Dr. Manel Lacorte  
Dr. Randy James Ontiveros

© Copyright by  
Ofelia Montelongo Valencia  
2020

## Acknowledgments

Thank you to Dr. Ryan Long for supporting me in this process and his advice throughout my master's degree. Thank you to Dr. Randy Ontiveros, Dr. Carmen Benito-Vessels, and Dr. Manel Lacorte for their help and collaboration. Thank you very much to all my professors at the University of Maryland for your help during my master's degree. A special thanks to Dr. Lee Bebout, Dr. Manuel J. Hernández G., and Dr. Jesús Rosales from Arizona State University for teaching me about Chicano literature and the importance of studying it.

Special thanks to Dr. Anna María D'Amore and Dr. Elsa Leticia García Argüelles from the Universidad Autónoma de Zacatecas, José María Espinasa from Ediciones sin nombre, Emiliano Becerril Silva, director of Elefanta Editorial, Pablo Martínez from Editorial Océano and Martín Solares, Mexican writer and editor. Thank you very much for collaborating in my research. Also, Hugo Alfredo Hinojosa and Cuqui Montelongo were essential for my research in Mexico on Chicano and northern literature.

I am deeply grateful to Mariana Reyes and Nérida Devesa for days and nights of study and advice. Thanks to Susan, Kathy, and Dr. Linda Macri. Thank you also to my friends and colleagues at Arizona State University for sharing with me their love for Chicano literature: Miriam, Rosita, Concetta, Mariana, Diana, Nancy, Xiomara, Jesús, Edi, and Angélica. To my colleagues and friends on the fourth floor of Jiménez, thank you very much!

I owe my deepest gratitude to my parents, María Refugio Valencia Fontes, for inheriting the desire to continue my studies and your love for pedagogy and literature. Thank you to my siblings, Reynaldo, Orlando, Cuqui, Gerardo, and Paty, for your patience and encouragement. Thank you all very much, especially to my husband, Daniel, for his unconditional support and solidarity. (*pjsng, nsnwrj, wrntngwq, pijtt*).

## Table of Contents:

Introducción .....	1
La traducción literaria y sus retos .....	7
Traducción de obras chicanas .....	14
<i>The House on Mango Street</i> y el <i>code-switching</i> .....	30
Traducción al español de <i>The House on Mango Street</i> a <i>La casa en Mango Street</i> .....	33
<i>Across a Hundred Mountains</i> y el <i>code-switching</i> .....	43
Traducción al español de <i>Across a Hundred Mountains</i> a <i>A través de cien montañas</i> .....	49
<i>I Am Not Your Perfect Mexican Daughter</i> y el <i>code-switching</i> .....	57
La traducción de <i>I Am Not Your Perfect Mexican Daughter</i> a <i>Yo no soy tu perfecta hija mexicana</i> ..	63
La traducción de las obras chicanas al español en México .....	69
Conclusión .....	83
Epílogo .....	86
Anexos .....	87
Obras citadas .....	98

## Introducción

La traducción de textos literarios es un proceso que se ha llevado a cabo por siglos y que conlleva la necesidad de entender la complejidad de los múltiples idiomas en el mundo y las culturas asociadas a ellos. A través de los años la traducción literaria se ha encargado no sólo de traducir palabras, sino también culturas y contextos sociales. No obstante, los problemas de la traducción incrementan cuando un texto original se compone de una mezcla de dos idiomas y de dos culturas tal como ocurre en la literatura chicana.

En este trabajo se analizan las obras chicanas *The House on Mango Street* (1984) de Sandra Cisneros, *Across a Hundred Mountains* (2006) de Reyna Grande y *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter* (2017) de Erika L. Sánchez y cómo sus traducciones al español mexicanizan los textos, alterando el lenguaje híbrido, uno de los mecanismos más reconocibles en las obras chicanas. Estos textos son un claro ejemplo de esta mezcla de culturas e idiomas y relatan historias en un universo híbrido que a menudo integra palabras en español para marcar la identidad chicana de las protagonistas.

La primera novela seleccionada para este trabajo fue el texto de Cisneros escrito en 1984 y traducido al español por Elena Poniatowska en 1994. Mi inquietud por trabajar este texto nació en una clase de literatura chicana en Arizona en 2015 en donde descubrí las diferencias entre la literatura chicana y la mexicana. La literatura chicana nace de la negociación de la identidad de herencia (la mexicana) y la nueva e impuesta identidad anglosajona (la estadounidense). La literatura mexicana podría definirse como el conjunto de obras por autores mexicanos.<sup>1</sup> Antes de

---

<sup>1</sup> Hoy en día existe un debate de exactamente qué conlleva significado de la literatura mexicana y la mexicanidad. Aunque esta cuestión y debate es de indudable interés, queda fuera del ámbito del presente trabajo.

esta clase, me cuestionaba constantemente qué conllevaba ser un chicano y cuáles eran sus características y el por qué en México, de donde mudé en 2008, no se escuchaba hablar de este tipo de literatura. Ese año, las palabras de Luis Alberto Urrea, Ana Castillo, José Antonio Villareal, Rodolfo Gonzales, Luis Valdez, Tomás Rivera, Óscar Zeta Acosta, Rolando Hinojosa, Manuel Muñoz, y sobre todo Gloria Anzaldúa y Sandra Cisneros, despertaron una inquietud de conocer a este mundo tan cercano a mí y que desconocía tanto. Descubrí también que aunque la literatura chicana era un tanto desconocida personalmente, en Estados Unidos se había establecido hace décadas y cuenta con bastantes obras canónicas de las que hablaré más adelante.

Sandra Cisneros allanó el camino literario para las escritoras chicanas mediante *The House on Mango Street*, ya que desarrolló temas de discriminación, marginalización y feminismo. En “Mexicanas y Chicanas” (1996), Elena Poniatowska menciona: “To be a Chicano is not easy, but to be a Chicana is even harder. To be a writer in Mexico is not easy, but to be a woman writer sometimes makes no sense at all. A Chicana writer in the United States gets the worst of both conditions: being a woman and a Chicana aspiring to become a writer” (43). En este aspecto, Cisneros es una pionera en habilitar la posibilidad del mundo literario a las chicanas.

Cuando leí por primera vez la obra de Sandra Cisneros leí la versión en español y no lograba entender la razón por la que es una de las obras más emblemáticas y exitosas en la literatura chicana.<sup>2</sup> Al darme cuenta que la obra había sido escrita inicialmente en inglés, me embarqué de nuevo en la lectura y a través de la obra original pude navegar entre el mundo híbrido de la protagonista Esperanza Cordero y comprender la vida de los chicanos en Estados Unidos; una comprensión que no había logrado en la versión en español. Entonces me pregunté,

---

<sup>2</sup> Ilán Stavans la llama “*La Girlfriend*” de los medios anglosajones: “Sandra Cisneros is considered a living classic. She is the most sought-after Latina writer of her generation and a guest impossible to ignore in any multicultural fiesta” (“Sandra” 29).

¿Cómo afectan las traducciones de obras chicanas al español? ¿Cuál es la recepción de la audiencia mexicana? ¿Cómo se lee e interpreta este tipo de literatura? También me he cuestionado ¿Para quién se traduce la literatura chicana en español? ¿Para los padres de los autores y su generación y/o otros hispanohablantes en Estados Unidos? ¿Para una audiencia mexicana? ¿Para otros países hispanohablantes? Aunque es muy interesante analizar todas las audiencias posibles de la literatura chicana traducida al español, mi enfoque es la audiencia en México, ya que los chicanos tienen raíces mexicanas y por su cercanía geográfica entre Estados Unidos y México.

En una investigación inicial concluí que la versión traducida por Poniatowska renovó la entrada de la literatura chicana en México y que Poniatowska, mediante coloquialismos mexicanos, crea un tercer texto, que no es ni chicano ni mexicano.<sup>3</sup> El texto resultante no es representativo de la cultura y vida de los chicanos en Estados Unidos, y así no cumple con uno de los objetivos originales de Cisneros. Observé a *The House on Mango Street* como un caso único, pero al ampliar el corpus de este trabajo, me percaté que otras novelas también ofrecen variantes en las traducciones.

Mi visión y empeño de seguir con este tema sobre las variantes en las traducciones de la novela chicana continuó gracias a una plática con Cristina Rivera Garza en la universidad de Maryland en 2018 en donde compartí mis inquietudes de escribir creativamente y escribir académicamente. Su consejo, que me ha marcado desde entonces, me motivó a que investigara

---

<sup>3</sup> Antes de *La casa en Mango Street*, otros títulos chicanos en español fueron introducidos a México en los años setenta y ochenta. Entre ellos textos de Tino Villanueva publicadas por el Fondo de Cultura Económica. Véase Hernández-G. “Contemporary Chicano” en donde se enlistan las traducciones al español de la literatura chicana hasta los 2000s.

pensando en lo que me gustaría escribir creativamente; visualizando así mi vida académica como una ayuda para generar historias ficticias.<sup>4</sup>

Para continuar con el análisis de la traducción en español, elegí dos obras adicionales de autoras chicanas de diferentes décadas que manejan temáticas similares a las de Cisneros. Reyna Grande publicó *Across a Hundred Mountains* en 2006 y publicó su auto-traducción en español en 2007. Erika L. Sánchez publicó *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter* en 2017 y la traducción en español por Graciela Romero Saldaña fue publicada en 2018. Ambas obras fueron galardonadas y bien recibidas en Estados Unidos. Al igual que *Mango Street* en el caso de Cisneros, éstas fueron sus primeras novelas publicadas. Las tres presentan con toques autobiográficos a protagonistas adolescentes de bajos recursos.<sup>5</sup> Los temas constantes son el choque de culturas, inmigración, sexualidad femenina y marginalización. Además, las tres novelas utilizan el *code-switching* de distintas formas para reflejar una identidad dual. Tanto Reyna Grande como Erika L. Sánchez han sido inspiradas por Sandra Cisneros y por su trayectoria como escritora chicana.<sup>6</sup>

Mediante mi análisis de la traducción al español de estas tres obras, argumento que el modo en que se traduce el *code-switching* mexicaniza los textos, y los aleja de la cultura chicana. La cercanía de la cultura mexicana y la chicana es tan frágil que la separa una frontera invisible constantemente en roce que facilita la confusión entre la literatura chicana y la mexicana; ambas provienen de los mismos orígenes mestizos. Según Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (1987): “En 1521 nació una nueva raza, el mestizo, el mexicano

---

<sup>4</sup> Mi novela *Rosa Mexicanx* (en proceso) sigue la historia de una adolescente en la frontera de Estados Unidos-México.

<sup>5</sup> En inglés estas novelas podrían categorizarse como *Bildungsroman* o *coming-of-age*.

<sup>6</sup>Véase más sobre autoras inspiradas por Sandra Cisneros en el artículo de Kerri Jarema <https://www.bustle.com/p/how-sandra-cisneros-house-on-mango-street-influenced-5-latinx-authors-18713476>.

(people of mixed Indian and Spanish blood), a race that had never existed before. Chicanos, Mexican-Americans, are the offspring of those first matings” (27). La conquista de México fue la primera colonización de los que serían llamados chicanos. La segunda colonización o “double rape” de los chicanos fue gracias a la firma del Tratado de Guadalupe-Hidalgo en 1848, en donde miles de mexicanos que habitaban en el territorio perdido pasaron a ser parte de Estados Unidos (López Ponz, *Traducción XVII*). Esta doble colonización es la que marca la diferencia entre los mexicanos y los chicanos.<sup>7</sup> Es por eso que al mexicanizar un texto en español, el lenguaje híbrido que caracteriza la cultura chicana desaparece y sin sus características de *code-switching* se complica la representación marginal que las obras quieren exhibir. Para llevar a cabo este análisis, este trabajo lo he organizado de la manera detallada a continuación.

En la primera sección, reviso la traducción literaria y sus retos. Utilizando conceptos de Octavio Paz, Gregory Rabassa y María T. Sánchez, se identifican los principales objetivos de las traducciones, tales como interpretar lengua y cultura, tomando en cuenta también el estilo y la intención del autor. Asimismo, se identifican desafíos al traducir, tales como la subjetividad e intraducibilidad. Esta sección también se apoya de textos de Natalia Arregui, Francisca Dos Santos y David William Foster.

En la segunda sección, amplio la problemática de traducir con el *code-switching*. Utilizando conceptos de Gloria Anzaldúa, Deborah Madsen, Ilán Stavans y Anna María D’Amore se identifican características de la literatura chicana, así como se intenta definir el *espanglish* y el *code-switching*. Esta sección se apoya de otros escritores tales como Silvia Betti, John M. Lipski, Margaret Schmidt, Dale April Koike, Melissa M. Bishop, Ernst Rudin y María José García Vizcaíno. Además, se plantean las estrategias de *code-switching* de Lourdes Torres y

---

<sup>7</sup> Véase más sobre la historia de los chicanos en Anzaldúa (23-35).

las clasificaciones de errores de traducción de Basil Hatim e Ian Mason que se utilizaran en el análisis de las obras.

En las siguientes secciones discuto sobre las obras seleccionadas, su *code-switching* y sobre la traducción al español, enfocándome no sólo en lo que se relata en el texto sino *cómo* se relata a través del *code-switching*. El análisis utiliza estrategias de alternancia de código de Lourdes Torres y de traducción de Basil Hatim e Ian Mason, tales como aditamento, desviación y modificación e inconsistencias de las traducciones. Tomando en cuenta los desafíos de la traducción y la tarea creativa que conlleva, con este análisis intento determinar de qué manera las obras chicanas se mexicanizan mediante la traducción.

Finalmente, propongo un tipo de traducción, basado en “el continuo del espanglish” de Anna María de D’Amore, caracterizado por un acercamiento foraneizante para mantener los rasgos esenciales del Otro. Esta propuesta refleja en las obras chicanas traducidas al español la alternancia de código utilizada originalmente y de esa forma implementar el lenguaje híbrido para identificar la cultura chicana en Estados Unidos. A modo de ejemplo, utilizo obras de literatura mexicana de frontera o nortea que incorporan el inglés en sus textos. Por último, y a modo de anexo, comparto entrevistas con editoriales mexicanas que nos ayudan a conocer la perspectiva actual de la literatura chicana en México.

## La traducción literaria y sus retos

La traducción es un proceso necesario para interpretar otros lenguajes. Octavio Paz comienza su libro *Traducción: literatura y literalidad* (1971) con la frase, “aprender a hablar es aprender a traducir” (7), y narra cómo una de las primeras acciones que hacemos al producir lenguaje es tratar de comprender lo que el otro quiere decir, siendo la traducción parte de nuestra vida diaria de forma cotidiana. La traducción siempre ha existido y ha estado en el día a día de los humanos.<sup>8</sup> Según María T. Sánchez en su libro *The Problems of Literary Translation* (2009), la traducción ha sido una gran influencia en la transmisión de conocimiento de una cultura a otra (110) y siempre existirá mientras la comunicación necesite superar barreras lingüísticas (49). De acuerdo a M. Sánchez, el traductor se enfrenta a distintos retos ya que la tarea creativa de traducir, también conlleva una tarea de inmersión en los aspectos culturales, políticos y sociales que rodeaban al escritor al crear su relato literario.

Un traductor literario exitoso domina los dos idiomas involucrados en un texto y conoce el contexto cultural, político y social en el cual el texto fue escrito. Así lo menciona M. Sánchez: “the perfect translator has to be bicultural as well as bilingual” (107). De acuerdo a Liliana Valenzuela, traductora de textos de Sandra Cisneros, Julia Álvarez, Ana Castillo y Gloria Anzaldúa, entre otros, “Un traductor es quizá el lector más cercano que una obra pueda tener y, como tal, viaja al interior del mundo de la autora y lo habita por completo durante varios meses” (464). Esto significa que el traductor tiene que ir mucho más allá de una traducción de la obra

---

<sup>8</sup> Véase D’Amore (*Translating* 12).

original generada enunciado por enunciado y palabra por palabra; tiene la responsabilidad de que su traducción llegue a la mayor audiencia posible ya que las palabras por sí solas no dan un significado. Hacen falta el agrupamiento de ellas y el contexto en que se dieron. Gregory Rabassa menciona algo parecido en su libro *If This Be Treason* (2005): “The translator, therefore, like the critic and scholar, must be a reader. The ideal translator must be the ideal reader, a rare breed, for a translation ought to be the closest possible reading of a work” (31). Rabassa también menciona que el traductor también debe de ser escritor o que al menos debe de poseer “technical skills” que posee el escritor (31). Es decir que el traductor no puede ser cualquier individuo que hable los dos idiomas; idealmente, debe ser un escritor bicultural, así como el lector ideal que interprete lo más cercano posible.

La traducción consiste en interpretar lengua y cultura para que lo comprenda un público más allá del idioma en el que originalmente se escribió. Según Natalia Arregui, la traducción debe de reproducir el efecto constituido tanto por elementos textuales como extra-textuales: el autor, el contexto socio-histórico-cultural, el conjunto de su obra, las influencias y gustos literarios, y otros referentes sociales (5). M. Sánchez cita a Nida y Taber en su libro con un argumento similar: “Translating consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style” (qtd. en 54). Para llegar a traducir en términos de significado y estilo y transmitir el mismo efecto en el lector, hay que tener en cuenta que habrá problemas en el camino como la subjetividad e intraducibilidad, lo que significa que ser traductor no es una tarea fácil. Ambos problemas se encuentran entrelazados entre la cultura y el lenguaje del autor. La subjetividad concierne a la interpretación cultural, político y social realizada por el traductor y la intraducibilidad corresponde a aquellos elementos o frases incrustadas en el texto que no existen

en el idioma en que se está traduciendo o que si se traducen literalmente a otro idioma no tendrían el mismo sentido que en el lenguaje original. Es por esto que se requiere conocer a fondo el texto a traducir y asegurarse de transmitir el mismo mensaje y tomar las mejores decisiones constantemente.

Octavio Paz observa lo difícil que es la tarea de traducir y lo complicado que es la transformación que ocurre en el texto original: “el texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua” (10). Paz no subestima la tarea del traductor y afirma que traducir no es menos difícil que escribir el texto original (12). Rabassa, al igual que Paz, menciona que la traducción nunca puede ser una reproducción y que a veces la tarea del traductor es aún más difícil que la del escritor, ya que el traductor tiene que subordinarse a dos idiomas y no sólo a uno (30-31). Paz compara además a la actividad del traductor con la del crítico: “cada lectura es una traducción, y cada crítica es, o comienza por ser, una interpretación” (16). Esta interpretación, como se mencionó anteriormente, está entrelazada con el problema de la subjetividad al que se enfrenta el traductor.

Para lograr una traducción exitosa, el traductor debe de tomar ciertas decisiones que le permitan crear un texto en otro idioma manteniendo la esencia del original. Esta actividad se apoya en la interpretación mencionada por Paz y la que lleva a la subjetividad, por lo cual el traductor tiene un gran campo de creatividad bajo el cual trabajar. Paz menciona la similitud entre estas dos actividades, “Traducción y creación son operaciones gemelas. La traducción es indistinguible muchas veces de la creación; por la otra hay un incesante reflujo entre las dos, una continua y mutua fecundación” (16). Por su parte, M. Sánchez está de acuerdo que la creatividad y la traducción van de la mano: “Creativity is not easy to measure accurately, but it is becoming more and more evident that translation is not just “imitation” but “creation” (135). Esta

interpretación creativa otorga al traductor, no sólo el problema de subjetividad, sino también una gran responsabilidad.

El exceso de subjetividad conlleva, de acuerdo con Arregui, el riesgo de la creación de diferentes interpretaciones: “Nadie impone reglas o leyes al traductor, es él mismo quien debe imponérselas; lograr producir el mismo efecto del texto origen en el texto meta puede ayudar al traductor, le puede proteger contra un exceso de subjetividad” (7). Aunque no existen reglas formales, las expectativas de traducir en términos de significado y estilo y transmitir el mismo efecto en el lector, son guías para el traductor.

M. Sánchez expone algo similar y menciona que el escritor traduce una realidad dada: “strictly speaking, what was the reality to him or her – into words, and, in doing so, he or she had to contend with words in very much the same way as a translator who works from one language into another” (136). El problema como bien lo dice Arregui es la falta de reglas, comentario que también menciona Rabassa: “A textual analysis of translation lies closer to the realm of semantics and linguistics than to more diffuse literary study. Still and all, there is no manual book for the creation of a perfect translation as there is none the writer of a novel” (30). Esta falta de reglas es la que lleva al traductor a utilizar su subjetividad. Situación que puede llevar al traductor a ser aventurero, pero no puede ser tan aventurero como lo es el escritor, “he must follow the explorer’s route, albeit in a different type of vessel” (Rabassa 29).

Otro de los problemas que puede encontrar el traductor es la intraducibilidad. Arregui se cuestiona si todo es traducible: “No todo es traducible en el campo de la traducción literaria; a veces, es imposible someter todos y cada uno de los rasgos del texto origen a los parámetros de aceptabilidad del polo meta por las lagunas culturales y de civilización, las distintas formas de pensar, de sentir de los lectores de ambas lenguas” (9). Francisca Dos Santos, en su ensayo

“Lengua e identidad” (2013), menciona también la imposibilidad de encontrar la palabra perfecta en otro idioma: “muchas veces simplemente no existe, pues la expresión de un pueblo está más allá de la lengua, es un espíritu que se proyecta y se transforma en ‘imaginarios condensados’, y edificados dentro de un modo de pensar particular” (7). Rabassa también habla de esta imposibilidad de traducción, “the transfer of local or regional idiom into another language, therefore, must be listed as another of the impossibilities of translation” (33). Este problema es clave en las traducciones chicanas analizadas, ya que su carácter bilingüe hace más frecuente la intraducibilidad.

Ante el problema de intraducibilidad, Basil Hatim e Ian Mason proponen en su libro *The Translator as Communicator* (1997) una técnica de compensación. Esta técnica es propuesta en estudios de traducción “as a means of recovering meanings potentially lost in translation” (114). Consiste en causar el mismo efecto en el lector mediante otros dispositivos lingüísticos que serán ejemplificados en el análisis de la traducción de las novelas chicanas en este trabajo. Estas compensaciones pueden ser en distintos sitios en un pasaje, condensando o simplificando textos (Hatim y Mason 115). Esto sucede a menudo con la mezcla de lenguas o con el uso de coloquialismos o dichos regionales. Este método de compensación fue utilizado por Poniatowska al traducir *The House on Mango Street* a *La casa en Mango Street*, así como en las traducciones de Reyna Grande y de Erika L. Sánchez.

Otro método utilizado por las autoras chicanas analizadas en este trabajo lo menciona M. Sánchez, quien ve el *local colour* como parte de la intraducibilidad en el texto (52). La intraducibilidad muchas veces ocurre debido a los registros coloquiales utilizados. En su ensayo “On Translating Miguel Mendez” (1994) David William Foster declara: “Whole blocks of discourse and dialogue cannot always be rendered by matching lexical items, but rather involve

process of re-creation on the part of the translator” (83). Ante esta *re-creation*, que conlleva libertad creativa, la traducción es una reescritura, como lo menciona Arregui; por eso, manipula en cierta forma la literatura de una sociedad para ejercer una influencia que favorece el desarrollo social por medio de introducir nuevos conceptos, géneros y mecanismos (Arregui 19). Eso sucede tanto en la traducción de *La casa en Mango Street*, como en *A través de cien montañas* y *Yo no soy tu perfecta hija mexicana* ya que traen la cultura chicana a la literatura mexicana. Arregui también menciona: “Puede decirse que la traducción es un instrumento de control entre culturas en el que el traductor puede cambiar el significado de un texto a través de los recursos fonológicos, sintácticos o semánticos” (20). De ese control surge la manipulación del lenguaje. Esa manipulación o autonomía del traductor es mencionada por Dos Santos, “La autonomía del traductor, y su capacidad de posicionarse frente a la realidad textual, a través de sus propias interpretaciones, hace que la experiencia traductora sea permanentemente un debate en el mundo de las letras” (5). Esa manipulación o interpretación personal es también un intento en traducir la cultura. Arregui declara: “La traducción debe ser intercultural puesto que cuando se traduce se debe prestar la misma atención a los componentes lingüísticos que a los culturales e ideológicos” (Arregui 21). Esta misma manipulación del lenguaje se entreteje con el mismo problema de subjetividad antes mencionado.

Para interpretar la cultura en un texto, M. Sánchez menciona que el lector debe de estar en la mente del traductor ya que éste es un mediador entre lenguas y culturas: “The readership has to be borne in mind because it will help the translator to know the social status and cultural level of the type of reader the TT aims” (111).<sup>9</sup> Menciona también que, si las culturas están más lejos la una de la otra, serán más difícil la traducción y la equivalencia cultural requerida (M.

---

<sup>9</sup> TT significa Translated Text.

Sánchez 110). Este no es el caso de la cultura chicana y la mexicana. El problema es la cercanía de estas culturas ya que provienen de los mismos orígenes mestizos y el afán de convertir la literatura chicana en una mexicana al traducirse, en vez de enfocarse en traducir sólo cultura chicana. Es por eso que, para llegar a la equivalencia cultural deseada, el traductor tiene que entender cuál era la intención del texto. En muchas ocasiones el autor de la obra y el traductor tienen que interactuar y dialogar sobre esa intención y, a su vez, eso facilita al traductor la aplicación de técnicas necesarias, ya sean gramaticales, léxicas, o pragmáticas, para lograr con éxito un texto que sea “the closest natural equivalent” (M. Sánchez 54). Rabassa, a su vez, también menciona la importancia de esta relación entre traductor y escritor, “the translator must be close in one way or another to the writer. At least, he must have some understanding of him and his ways” (31). La interacción entre el autor y el traductor será, también, un tema incluido en el análisis de la traducción de las tres obras chicanas en este trabajo.

Para concluir esta primera parte del estudio, considerando aspectos culturales, políticos y sociales, una traducción exitosa debe transmitir el mismo significado, estilo y efecto en el lector. Para eso, el traductor debe de tomar una serie de decisiones que caen dentro de la interpretación y creatividad. Esa libertad creativa conlleva a los problemas de la subjetividad y la intraducibilidad, los cuales llevan a que el traductor necesite de la manipulación del idioma con la finalidad de realizar una traducción lo más cerca posible al texto original.

## Traducción de obras chicanas

La literatura chicana ofrece un panorama distinto a las obras monolingües. Nos da un texto híbrido, bilingüe y bicultural que representa la vida de los chicanos en Estados Unidos. Deborah Madsen en *Understanding Contemporary Chicana Literature* (2000) menciona que generalmente el término “chicano” describe a alguien cuya etnicidad es mixta “Mexican, native (Aztec, Mayan), and European cultural heritage” (6-7) que vive en Estados Unidos;<sup>10</sup> también conocido como “mestizo”.

Los orígenes de la literatura chicana datan desde su primera colonización en el siglo XVI con crónicas y testimonios de Álgvar Núñez Cabeza de Vaca y Antonio de Espejo.<sup>11</sup> Sin embargo, siglos más tarde después de la segunda colonización en 1848 con el Tratado de Guadalupe Hidalgo es cuando realmente vemos el nacimiento de la literatura chicana como tal. En México llamamos al Tratado de Guadalupe Hidalgo como: “cuando nos robaron el territorio” o como: “cuando Santa Ana nos traicionó y regaló la mitad de México”. Los territorios de Arizona, California, Nuevo México, Utah, Nevada y regiones de Colorado pasan a ser parte de Estados Unidos ocasionando el choque de culturas entre la mexicana y la anglosajona. Jesús Rosales en su artículo “La narrativa chicana escrita en español ¿Una literatura sin destino?” (1996) menciona:

---

<sup>10</sup> Ilán Stavans define al chicano como “person of Mexican background living in the United States. The etymology is believed to be from *mexicano*. The term dates from 1947 (*Spanglish* 95).

<sup>11</sup> Hernández-G. en “A Comprehensive Annotated Bibliography” (2012) hace un recorrido por la literatura chicana desde los 1500s hasta los 2000s. En su bibliografía anotada enlista a estos dos autores como parte de la literatura chicana. También Rosales menciona: “En su célebre y muy citado artículo sobre la periodización de la literatura chicana Luis Leal divide la evolución de esta literatura en cinco periodos históricos que inicia con la llegada de Alvar Núñez Cabeza de Vaca a la costa de la Florida en 1528 y termina con el “Periodo Chicano” que da comienzo en el año 1942 y que continúa hasta el presente” (164).

El “Tratado de Guadalupe Hidalgo” marca históricamente una nueva frontera entre México y Estados Unidos cicatrizando la identidad de los mexicanos que son forzados a decidir entre cruzar el Río Bravo a México o permanecer firme en su tierra natal y enfrentarse a los desafíos de nueva adaptación cultural anglosajona. (164).

Los textos chicanos incluyen todos los géneros: novelas, cuentos, testimonios, biografías, poesía, drama, ensayos y antologías. Los autores chicanos destacados de la época del Tratado hasta los años cincuenta son: Eusebio Chacón (*Tras la tormenta la calma* (1892)), Daniel Venegas (*Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos mamen* (1938)), Felipe M. Chacón (*Eustacio y Carlota* (1924)), Josefina Niggli (*Step Down, Elder Brother* (1947)), entre otros.<sup>12</sup> Aunque nace en el siglo XIX, la literatura chicana se establece entre la década de los cincuenta y los setenta.

Algunas obras destacadas entre a finales de los cincuenta y los setenta son: *Pocho* (1959) de José Antonio Villareal,<sup>13</sup> *...y no se lo tragó la tierra* (1971) de Tomás Rivera, *Estampas del Valle y otras obras* (1973) de Rolando Hinojosa, *Bless Me, Ultima* (1972) de Rudolfo Anaya, *The Revolt of the Cockroach People* (1973) de Óscar Zeta Acosta, *Peregrinos de Aztlán* (1974) de Miguel Méndez, entre otras. Críticos de esta época incluyen a Luis Leal, Juan Bruce-Novoa,<sup>14</sup> Cordelia Candelaria, entre otros (Hernández-G., “Contemporary Chicano” 353).<sup>15</sup> Un poema épico que todavía sigue siendo estudiado en gran medida es *I Am Joaquín, Yo soy Joaquín* (1967) de Rodolfo “Corky” Gonzales. Este poema habla sobre las luchas de justicia económica e igualdad de derechos del pueblo chicano en Estados Unidos, así como de su lucha interna con su identidad híbrida.

---

<sup>12</sup> Véase una bibliografía extensa de esta época (1500s-1960s y 1970s-2000s) en Hernández-G. (404-412) y en Rosales “La narrativa chicana” (167-169).

<sup>13</sup> *Pocho* se considera la primera novela de la literatura chicana contemporánea.

<sup>14</sup> Juan Bruce-Novoa publica *La literatura chicana a través de sus autores* (1980) en donde establece una lista cronológica de publicaciones de la literatura chicana de 1959 a 1979 (16-20).

<sup>15</sup> En Hernández-G. “Contemporary Chicano” se enlistan las traducciones principales de esa época (365).

En los años ochenta la presencia femenina chicana incrementa con obras como *This Bridge Called My Back: Writing by Radical Women of Color* (1981) editado por Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa y *Borderlands: La Frontera-The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa.<sup>16</sup> De acuerdo a Hernández-G. en la entrevista “Historias chicanas, más vivas que nunca: Dr. Hernández” (2010) menciona:

Con la expansión de lectoras, debido a los movimientos feministas de las chicanas, y la introducción de los Estudios de la Mujer—especialmente de las angloamericanas—en los currículos universitarios, de repente se dieron tirajes de 20,000 o 30,000 copias. Eso ocurrió con la obra *Esta puente, mi espalda* (sic) (1981) editada por Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa. En los años 1990, las editoriales principales, como Anchor Books y Random House, empezaron a publicar literatura dirigida especialmente a mujeres, con Ana Castillo y Sandra Cisneros. (Murrieta Saldívar).

Las chicanas se encontraban entre dos marginalizaciones, la primera por ser chicanas y la segunda por encontrarse en una cultura patriarcal. Charles Tatum en su libro *Chicano and Chicana literatura: otra voz del pueblo* (2006) menciona:

Many males preferred that women in the movement continue to fill secondary and traditional roles as cooks, child-care providers, lovers, and the like, while Chicanos adhered tenaciously to their dominant roles as public spokesmen, decision makers, and political strategists. As the women grew progressively less tolerant of their subservient roles and began to assert their demands for equality, males and even other Chicana activists frequently accused them of “selling out” to Anglo feminism. (20).

---

<sup>16</sup> Véase en Hernández-G. una compilación de las traducciones de los ochenta “Contemporary Chicano” (368-369).

Entre teóricas feministas chicanas se encuentran Cherríe Moraga, Tey Diana Rebolledo, Norma Alarcón, María Herrera-Sobek, y Rosaura Sánchez. Todas ellas han impulsado y ayudado a que los prejuicios de las chicanas y sus roles en la comunidad evolucionen.

En los noventa y en los dos mil, Ana Castillo y Sandra Cisneros siguen siendo escritoras chicanas reconocidas y galardonadas. Otras escritoras se sumaron a la lucha literaria chicana: Lucha Corpi, Norma Cantú, Bernice Zamora, Denise Chávez, Alma Luz Villanueva, Lorna Dee Cervantes, Graciela Limón, Stella Pope Duarte, Erlinda Gonzales-Berry, entre otras. En la actualidad, la literatura chicana sigue incrementando y nuevas voces se unen cada año, entre ellas Reyna Grande y Erika L. Sánchez, autoras incluidas en este trabajo.

Un texto chicano puede ser escrito en inglés, en español o en una mezcla de los dos. El español y el inglés han estado en contacto por cientos de años en Estados Unidos facilitando la alternancia de código (D'Amore, *Translating* 88)<sup>17</sup> y la mezcla de los dos idiomas denominada como “Spanglish”;<sup>18</sup> el modo lingüístico más común en la literatura chicana.

En *Borderlands/La Frontera*, Gloria Anzaldúa describe al Chicano Spanish como una necesidad de los chicanos que surgió para identificarse como personas distintas (77). Además Anzaldúa clasifica los idiomas hablados por los chicanos:

And because we are a complex, heterogeneous people, we speak many languages. Some of the languages we speak are: Standard English, Working class and slang English, Standard Spanish. Standard Mexican Spanish. North Mexican Spanish dialect, Chicano Spanish (Texas, New Mexico, Arizona, and California have regional variations), Tex-Mex, Pachuco (called caló). (77)

---

<sup>17</sup> Para una historia de la relación entre el español y el inglés, véase D'Amore (*Translating* 45, 79).

<sup>18</sup> En este trabajo se utilizarán indistintamente los términos spanglish y espanglish.

Anzaldúa menciona que el Tex-Mex o el Spanglish es la lengua que le resulta más natural. A pesar de que Anzaldúa cataloga al Spanglish como un lenguaje, la RAE lo define como una “Fusión de *español* y el *English* ‘inglés’” y como una “modalidad del habla de algunos grupos hispanos de los Estados Unidos en la que se mezclan elementos léxicos y gramaticales del español y del inglés”. Por otro lado, el filósofo mexicano y gran defensor del Spanglish,<sup>19</sup> Ilán Stavans, lo define como “jerga que nace del choque o del encuentro entre el español y el inglés” (n.p.).<sup>20</sup> Stavans reconoce que la definición de espanglish sigue siendo inestable “etérea, escurridiza” (*Spanglish* 19) y por tal motivo propone una definición adicional: “El espanglish es una manifestación verbal (oral y escrita) frecuentada por la minoría hispana en Estados Unidos que también se utiliza en muchas otras partes del mundo, en especial en el ámbito hispánico, que anuncia el surgimiento de una nueva civilización mestiza” (19). Esta definición no difiere excesivamente de otros académicos que han tratado de definir esta modalidad, algunos han llamado al espanglish como una estrategia, instrumento, código informal, fruto del encuentro entre dos mundos (Betti 9), llamativo dialecto psicológico (Sciortino 54), una negociación entre significados para alcanzar la efectividad de la comunicación (Moreno-Fernández 13), mezcla de español e inglés considerada como una enfermedad lingüística (Lipski 235), entre otros. Si en algo estos estudiosos están de acuerdo es que el espanglish va de la mano con la identidad y las raíces lingüísticas de los hispanohablantes en Estados Unidos. Observo al espanglish como una mutación; con palabras y frases mutiladas o fragmentadas que crean otras; palabras en dos idiomas que al unirse sirven como espejo para reflejar la identidad del hablante.

---

<sup>19</sup> Véase el libro *Spanglish: The Making of a New American Language* de Ilán Stavans en donde se incluye la historia del Spanglish, su uso y un diccionario sugerido.

<sup>20</sup> Entrevista a Ilán Stavans en *El País* “El mundo hispánico hablará spanglish”. 2 de enero 2000. [https://elpais.com/diario/2000/01/02/cultura/946767601\\_850215.amp.html](https://elpais.com/diario/2000/01/02/cultura/946767601_850215.amp.html)

De ese hablante que no se siente ni de aquí ni de allá y necesita utilizar el espanglish para poder expresar las identidades que lo habitan.<sup>21</sup>

John M. Lipski menciona que el espanglish tiene las siguientes manifestaciones: el empleo de préstamos del inglés integrados al español, el empleo espontáneo de préstamos del inglés no integrados en español, el empleo de calcos sintácticos de modismos, la intercalación fluida y frecuente del español y el inglés en una sola conversación u obra literaria (mejor conocido como *code-switching* o como alternancia o cambio de código) y las desviaciones gramaticales entre los hablantes del español (236). De estas manifestaciones, el *code-switching* es el que muestra mayores retos en la traducción.<sup>22</sup>

Aparte de los retos asociados a la traducción en general (subjetividad, interpretación e intraducibilidad), los traductores de textos chicanos se enfrentan al fenómeno de alternancia de código que conlleva el Spanglish.<sup>23</sup> En su artículo “Code Switching in the Bilingual Chicano Narrativa” (1987), Dale April Koike define el *code-switching* como la alternancia entre sistemas gramaticales y léxicos de dos o más idiomas (148). En el mismo ensayo agrega que el narrador debe de introducir la alternancia de código de una manera adecuada, proporcionando al lector información suficiente del contexto para mantener la trama de la historia. Según Melissa M. Bishop, algunas razones o motivaciones principales para incluir el *code-switching* son propósitos estilísticos de comunicación, construcción y/o expresión de múltiples identidades, para hacer peticiones, para crear distancia, facilidad o economía del lenguaje (278). Estas motivaciones

---

<sup>21</sup> El espanglish fue también trabajado en otro ensayo titulado “El espanglish, una modalidad fragmentada que une culturas”.

<sup>22</sup> Véanse Rothman y Rell (520-522) quienes también clasifican el espanglish.

<sup>23</sup> Esta “jerga” también se manifiesta en Puerto Rico, así como en barrios como Harlem en Nueva York, en East LA en los Ángeles, La Villita en Chicago, entre otros (Stavans, “El espanglish” 22). Es importante reiterar que el Spanglish no es exclusivo de los chicanos y que no sólo viene de un grupo de personas si no de distintos; puertorriqueño, mexicano, cubano, dominicano y de más de una docena de países. Sin embargo, el enfoque de este trabajo seguirá en la traducción de la literatura chicana.

varían entre las autoras analizadas y en la literatura chicana en general. Debido a la variedad de motivaciones y usos y el hecho de que el espanglish no es un idioma oficial ni regulado, su ausencia de reglas complica la traducción.

De acuerdo a María José García Vizcaíno, los traductores de textos literarios que incluyen alternancia de códigos tienen dos grandes retos. El primero consiste en que el traductor debe de mantener los efectos estéticos que provoca el uso de la alternancia de códigos para tratar de obtener una equivalencia estilística. La traducción se complica cuando se quiere traducir a nada más uno de los idiomas de los cuales se está alternado, por ejemplo, el inglés o al español, mientras que se utiliza ambos idiomas mezclados como la forma de hablar de los protagonistas. El segundo reto que menciona García Vizcaíno es el de transmitir las mismas funciones pragmáticas o equivalencias funcionales. Es decir que las traducciones deben de transmitir el mismo mensaje o crear las mismas reacciones y efectos que se crearon en el texto primario y su idioma original. Estos efectos se analizan detalladamente en la novela de *The House on Mango Street* de Cisneros y su traducción a *La casa en Mango Street*, así como en las obras y traducciones de Reyna Grande y de Erika L. Sánchez.

Otro de los grandes retos en la traducción literaria es la percepción de la audiencia. Generalmente, uno de los objetivos para traducir un texto literario a otro idioma es el expandir el número de lectores y la audiencia del texto. Para que tal traducción sea exitosa, el texto traducido tiene que crear un efecto similar y el mismo significado y estilo que se tiene cuando se lee en el idioma original. Este reto aumenta cuando en un texto literario se utiliza la alternancia de código ya que, según Margaret Schmidt, “the use of two languages within Chicano/a literature affects the reader” (42) y no es atractivo a la audiencia universal (42). Además, Schmidt observa: “In response to an American literature which minimizes the presence of the Other culture within its

text, Chicano/a literature embraces this juxtaposition of two languages to pull Chicano/a culture out of the subjection into which it has been forced” (42). La presencia del “Otro” es fundamental en la literatura chicana y según D’Amore la traducción no debe consistir en eliminar los rasgos esenciales del Otro (“Traducción” 41) que caracterizan un texto.

La estrategia de utilizar la alternancia de código en las obras chicanas ayuda a plasmar la historia de sumisión, sumersión y de supresión social, que se lee entre líneas y en contexto social. De acuerdo a Margaret Schmidt, los escritores chicanos esperan moldear las opiniones de la audiencia acerca de la complejidad de la cultura e identidad chicana por medio del *code-switching*: “Chicano/a authors live in between a variety of cultures, and the practice of code switching—the refusal to be defined by just one language—exemplifies this life in the borderlands by refusing to fall into one neat and distinct category” (40). Este rechazo a ser definidos por un solo idioma se entreteje con otras características literarias de las chicanas, quienes particularmente sufren una doble marginalización. Aparte de estar en medio de dos culturas, la mexicana y la anglosajona, y sufrir de la opresión racial y de clase, las chicanas también son mujeres en una sociedad patriarcal que sufren de la opresión de género. Las características de escritura de las chicanas incluyen el uso de personajes históricos como La Virgen, La Malinche y La Llorona. Además, incluyen el uso de una identidad cultural híbrida, el control de su sexualidad femenina, la conexión de la opresión de género con la opresión de raza y clase y el uso de formas literarias híbridas (Madsen 6). Este tipo de características abundan en las obras chicanas de Sandra Cisneros, Reyna Grande y Erika L. Sánchez.

Este uso intermitente del inglés y el español característico de las obras chicanas, en ocasiones, se observa como un idioma inferior. Así lo señala Ernst Rudin, “The Spanish vernacular of the Southwest is frequently regarded as a slang inferior to standard Spanish” (6-7).

Rudin se refiere al Spanglish en el que se incluye el *code-switching*. Históricamente, muchos estudiosos creían que el *code-switching* era principalmente utilizado por individuos que poseían inteligencia inferior o que lo hacían porque no tenían un buen manejo de un segundo idioma; pero ahora existen otras perspectivas predominantes que indican que el *code-switching* es un indicador de bilingüismo y una habilidad en vez de una deficiencia (Bishop 278). D'Amore es una de las que defiende al *code-switching* mencionando, "if the grammar of both languages is observed in code-switching, then it follows that proficiency in both languages is necessary for proficient switching" (*Translating* 95), afirmando que el uso de esta mezcla no es una incapacidad del lenguaje, sino una habilidad comunicativa.

Anzaldúa también está consciente de cómo se observa esta fusión de los dos idiomas: "Chicanas who grew up speaking Chicano Spanish have internalized the belief that we speak poor Spanish. It is illegitimate, a bastard language. And because we internalize how our language has been used against us by the dominant culture, we use our language differences against each other" (80). Sin embargo, a pesar de esa manera de visualizar al Spanglish como inferior, Anzaldúa menciona que hasta no tener la libertad de hablar alternando códigos, su lengua será ilegítima: "Until I am free to write bilingually and to switch codes without having always to translate, while I still have to speak English or Spanish when I would rather speak Spanglish, and as long as I have to accommodate the English speakers rather than having them accommodate me, my tongue will be illegitimate" (81). El lenguaje está directamente relacionado con su ser, con su lengua y con la manera en que se siente o no validada. Este sentido de rechazo es también un impulso para consciente e inconscientemente crear literatura reflejando *code-switching*.

El *code-switching* es mucho más que un fenómeno que afecta la traducción. Es también una forma de representar la vida real y la identidad de los chicanos e hispanos estadounidenses

en una narración. Según Silvia Betti, este tipo de fusión es una forma de comunicación familiar, una estrategia expresiva natural, reflejo de una sociedad y de las personas que lo hablan, “es una señal de identidad, por lo tanto, se trata de un fenómeno más complejo de lo que parece” (11). Es decir que la raíz de estas peculiaridades lingüísticas no puede ser separada de la identidad híbrida de los hablantes del espanglish. Es por eso que la alternancia no sucede de una sola manera en los textos chicanos.

De acuerdo a Lourdes Torres, hay cuatro estrategias en las cuales el español utilizado puede reflejar varias realidades de la cultura chicana bicultural y bilingüe. La primera estrategia es cuando las palabras en español puedan ser reconocidas por el lector monolingüe vía el contexto en que se encuentran. Torres menciona: “These [words] include culturally recognizable items like food (mango, taco, tortilla, etc.), places (casa, rancho, playa, etc.), familiar common nouns (mami, hermano, hijo), and so forth. These items of easily accessible Spanish may serve to Latinize the text, conjuring those few well-known items identifiable to the monolingual as ‘Latino’ or ‘Spanish’” (78). La segunda estrategia es agregar la traducción en inglés después de utilizar una palabra en español. Torres menciona que estas traducciones en vez de ser subversivas, ofrecen una aproximación cercana de la palabra o frase en español (78). La tercera estrategia es utilizar palabras en español sin traducción y sin ponerse en cursiva. La cuarta estrategia es utilizar “calques” o “calcos” lo que Torres describe como: “English renditions of Spanish words and phrases translated literally or figuratively. In this case, Spanish is indirectly, or covertly, present in the English language text” (78).<sup>24</sup> Un ejemplo que utiliza Torres es de la novela *Caramelo* (2002) de Sandra Cisneros en donde se utiliza la frase *Aunty White-Skin*, que es

---

<sup>24</sup> Esta estrategia puede compararse con la clasificación del espanglish realizada por Lipski anteriormente, en donde “el empleo de calcos sintácticos de modismos” es visto como algo distinto al *code-switching* y Torres clasifica los calcos como una estrategia del *code-switching*. Esto es un ejemplo de la inestabilidad de conceptos y la falta de reglas que complican la traducción.

reconocible por los lectores bilingües como “Titi Blanca”. Otro tipo de estrategia que he encontrado en distintos textos es similar a la de la tercera estrategia en donde se incluyen palabras en español sin traducción, pero en cursivas, dando entender al lector que ésta es una palabra foránea a la que deben de poner atención.<sup>25</sup> Gloria Anzaldúa en *Borderlands/La Frontera* utiliza esta estrategia: “*Deslenguadas. Somos los del español deficiente. We are your linguistic nightmare, your linguistic aberration, our linguistic mestizaje, the subject of your burla. Because we speak with tongues of fire we are culturally crucified. Racially, culturally and linguistically somos huérfanos – we speak an orphan tongue*” (80). Este pasaje sirve de ejemplo para la estrategia mencionada y para puntualizar la filosofía chicana de Anzaldúa, en la que reafirma la falta de aceptación de su lenguaje por parte de los monolingües. Estas lenguas en fuego, como las llama Anzaldúa, ayudan al lenguaje a entretorsearse entre la raza y la cultura chicana.

Las cuatro estrategias de Torres y la última mencionada son adoptadas frecuentemente por Sandra Cisneros, Reyna Grande y Erika L. Sánchez, las autoras chicanas analizadas en este trabajo.<sup>26</sup> Las autoras escriben principalmente en inglés y utilizan el español para plasmar su identidad chicana en sus textos. Debido a que el espanglish es una unión de dos idiomas, es complicado que un idioma no domine ante el otro. En este caso, según Torres, a pesar de que el español es la lengua materna de muchos escritores Latinos/as de segunda generación, la mayoría dominan el inglés ya que han sido educados en ese idioma, “They are writing and publishing in the US, so choosing English as their literary language reflects the reality of their intellectual education and of the market place” (77). Es decir que la literatura más difundida con el uso del espanglish, está escrita en inglés con pinceladas en español, tal como lo hacen estas autoras.

---

<sup>25</sup> Torres en su mismo ensayo también hace referencia a la ausencia de cursivas en otros textos. Los ejemplos se basan en textos de Junot Díaz, quien utiliza las palabras en español sin ponerlas en cursiva y sin comillas. y lo considera como una postura política (83).

<sup>26</sup> Estas son sólo estrategias comunes sugeridas por Torres, pero no significa que sean las únicas.

La elección de una estrategia para incorporar la alternancia de código en los textos chicanos constituye una de las decisiones del autor. Aunque el *code-switching* se utiliza de forma inconsciente en el hablante, cuando se presenta en la literatura este *code-switching* ya pasó por procesos editoriales en donde se aseguran de su contexto e intención. Womble, citando a Gardner-Chloros, menciona que la mayoría de los hablantes que utilizan *code-switching* muestran una desconexión fundamental en su comprensión de la medida en que usan la alternancia de código, revelando que no son conscientes en cómo emplean el *code-switching* y el papel que desempeñan en sus elecciones lingüísticas. En lo personal, descubrí la existencia del *code-switching* durante una entrevista que tuve en Phoenix, Arizona en el año 2007. Como parte del proceso de selección, dos ejecutivas de la empresa en la que después trabajaría por siete años, me llevaron a comer. Una de las ejecutivas era de origen mexicano y la otra de origen salvadoreño. Me quedé en silencio la mayor parte del almuerzo, no porque no quisiera hablar, sino porque la conversación que fluía entre las ejecutivas oscilaba del inglés al español y viceversa; sin ningún tipo de advertencia, ni pausa. En algunas ocasiones usaban palabras inventadas con sílabas de un idioma y terminando con sílabas del otro. Podía comprender lo que decían, pero no podía jugar con las palabras de esa manera. En ese momento, me propuse que yo nunca hablaría de ese modo; mi promesa incluía que mantendría al margen los dos idiomas y no los mezclaría. Después de 12 años de vivir en Estados Unidos, he percibido que ese propósito fue gratuito, ya que mi habla se identifica con la de las dos ejecutivas que me entrevistaron.

Si bien el *code-switching* oral es inconsciente, por el contrario, los autores que utilizan *code-switching* saben exactamente cuánto cambian de código en sus textos y lo hacen de manera intencional (Womble 74-75). En mi caso personal, cuando escribo mis cuentos o novela, escribo en inglés la narrativa y las palabras que no se me vienen a la mente en inglés las escribo en

español inconscientemente. Sin embargo, mi trabajo es editado tanto por mí como por otros editores y lectores y racionalizamos el uso del español en mi narrativa.

Gardner-Chloros y Weston en su artículo “Code-switching and multilingualism in literatura” (2015) indican que el *code-switching* escrito ha tenido menos atención por parte de los lingüistas, “One explanation for this lack of research is undoubtedly the sociolinguistic tradition which emphasizes the primacy of spontaneous spoken language, concentrating largely on phonological variation” (183). Esto se justifica con lo que he mencionado anteriormente relacionado con el proceso de edición y reescritura que lo alejan de llamarlo realmente espontáneo. Gardner-Chloros y Weston mencionan: “It is precisely the gap between spontaneous oral production and written forms of the language that can tell us how each culture or community envisions what a language is” (183). Es decir que el escritor conscientemente trata de representar a través del *code-switching* la espontaneidad oral en su cultura o comunidad. En “Code-switching in US Latino literature: The role of biculturalism” (2015), Cecilia Montes Alcalá analiza un corpus escrito (poesía, drama y ficción) por autores chicanos, Nuyorican (puertorriqueños en Nueva York) y cubanos estadounidenses. El objetivo de su estudio es determinar si el *code-switching* en los textos literarios son similares a los discursos orales de la comunidad de habla bilingüe. Montes-Alcalá mediante funciones socio-pragmáticas y comparaciones estilísticas, de énfasis, clarificaciones, y de necesidades léxicas y culturales concluye que el *code-switching* en textos literarios es “quite representative of the bilingual speech community rather than purely rhetorical inasmuch as the works analyzed conformed to at least one, if not all, of the pre-conditions that have been established in previous studies for literary CS [*code-switching*] to be deemed ‘authentic’” (276). Es decir que aunque la

incorporación del *code-switching* en textos escritos sea más consciente que en el habla natural, es posible que en la literatura se refleje de manera auténtica este fenómeno lingüístico.<sup>27</sup>

Esta decisión de incorporar la alternancia de código por parte del autor se tiene que tomar en cuenta por el traductor; se añade a las otras decisiones comunes de las traducciones monolingües y son parte del proceso creativo necesario para obtener una traducción lo más cercana posible al texto original.

El *code-switching*, además de presentarse como lo menciona Lourdes Torres, se clasifica en *intra-sentential*, *inter-sentential* y *tag-switching*. El *code-switching intra-sentential* Rodríguez y Parafita lo ejemplifica como “I visit mi abuelo on the weekends” (465) y Shana Poplack en su estudio “Sometimes I’ll start a sentence in Spanish y TERMINO EN ESPAÑOL: toward a typology of code-switching” (1980) lo clasifica como un tipo de alternancia más íntima y compleja, ya que “since a code-switched segment, and those around it, must conform to the underlying syntactic rules of two languages which bridge constituents and link them together grammatically” (589). Ejemplos de este tipo de *code-switching* se encuentran en la literatura chicana; uno de ellos en *The House of Broken Angels* (2018) de Luis Alberto Urrea: “Better, Flaco? Sí? Feels good, no?” (195). El *code-switching intra-sentential* es incorporado dentro de una misma oración, respetando las reglas gramaticales. Otro ejemplo se encuentra en el libro de memorias de Reyna Grande *The Distance Between Us* (2012): “I got in the habit of looking at it each night and wishing my parents a buenas noches. In the morning, I wished them buenos días. Carlos and Mago would do it as well, even though Érida would laugh and tell us we were a

---

<sup>27</sup> Es importante no generalizar que todos los textos literarios reflejan este CS (*code-switching*) de una manera auténtica. El enfoque es más que nada para aquellos que son parte de la comunidad de la que están escribiendo. Montes-Alcalá menciona: “CS is therefore a genuine choice for the bilingual writers who – living between two cultures – can and, sometimes, have to write in both languages in order to fully express themselves and it clearly plays an essential role in US Latino literature” (277).

bunch of pendejos to believe our parents were that close” (32). Este tipo de alternancia no tiene pausas ni interrupciones, en donde los dos lenguajes fluctúan en armonía.

El *code-switching inter-sentential* es ejemplificado por Rodríguez y Parafita como: “I’m fine. ¿Tú cómo estás?”, un tipo de alternancia en distintas oraciones. Un ejemplo se encuentra en el libro de memorias de Grande en un pasaje cuando la madre de Grande se despide de sus hijos para irse a Estados Unidos: “Her face was full of determination when she looked at Mami and said, “Sí, Mami. I promise. But you’ll keep your promise, right? You will come back” (12). Otro ejemplo en *The House of Broken Angels* de Urrea: ““Tu hermano está en su cama,” Perla said, gesturing to the back room where Big Angel rested” (99) o “Sabes, Carnal? After he left us and came to Tijuana? We followed him” (189). Este tipo de *code-switching* aunque es más segregado que el *intra-sentential* es muy común en los textos chicanos.

El *tag-switching* es similar al *intra-sentential* y es cuando se agrega un “tag” o una frase de otra lengua, por ejemplo: “I mean”, “you know”, “¿sabes?” “¿me entiendes?”. Este tipo de ejemplos los he visto al final de las oraciones, y las observo en ocasiones como muletillas. Un ejemplo personal: “I already went to the store, ¿sabes?” o “ya fui a la tienda, you know”.

El estudio de Poplack en donde se clasifican estos tres tipos de *code-switching* analiza el discurso bilingüe de veinte puertorriqueños y concluye que el *code-switching* requiere un alto nivel de competencia bilingüe: “Code-switching involves enough of two (or more) grammatical systems to allow the speaker to draw from each system only those rules which the other shares, when alternating one language with another” (601). Poplack me ayuda a reiterar así la habilidad lingüística y comunicativa que conlleva el *code-switching* usada por los chicanos y que no se debe de observar como una deficiencia.

Conociendo ya las estrategias del *code-switching*, ¿Cuál es la manera de traducir estas alternancias de código? D'Amore reitera que “el traductor es un equilibrista, pisando la línea entre la exotización y la obliteración. Es una línea delgada y un paso en falso hacia cualquier de los lados puede resultar contraproducente” (“Traducción” 41). Este comentario lo realiza para reiterar la importancia de mantener los rasgos esenciales del Otro y los elementos culturales por medio de un acercamiento foraneizante o extranjerizante, una estrategia que nos ayudará a analizar a las tres novelas en conjunto más adelante.

Para analizar las novelas individualmente nos basamos en algunas clasificaciones de errores de Sager mencionadas por Hatim y Mason en *The Translator as Communicator* (1997). Estos tipos de errores son inversión de significado, omisión, aditamento, desviación, y modificación (202). Aunque Hatim y Mason las ven como tipos de errores, yo las observo más que nada como estrategias de decisión y técnicas que utilizan los traductores, consciente o inconscientemente. Para este análisis, se utilizan las siguientes clasificaciones: el aditamento, la desviación/modificación, agregando las inconsistencias de la traducción. El aditamento lo observo directamente relacionado con la técnica de compensación, en donde el traductor lo utiliza para recobrar significado y dar el mismo efecto al lector que en el idioma original. La desviación/modificación, las he dejado en una sola categoría, ya que ambas están directamente relacionadas con el problema de la intraducibilidad que genera la mezcla de idiomas. Las inconsistencias de la traducción son invisibles para el lector del texto meta, pero son importantes analizar ya que son decisiones creativas que potencialmente pueden motivar al lector a perder credibilidad en el texto.

Concluyendo esta segunda parte, se puede recalcar que el mayor reto al traducir obras chicanas es el *code-switching*. Al traducir, se tiene que considerar mantener los efectos estéticos

y la transmisión del mismo mensaje intertextual que refleja la historia de sumisión, sumersión y supresión social y cultural de los chicanos en Estados Unidos.

### ***The House on Mango Street y el code-switching***

Sandra Cisneros publica *The House on Mango Street* en 1984. La autora nació de padres mexicanos en 1954 y se crió viajando entre México y su ciudad de nacimiento, Chicago. Su primer libro, *The House on Mango Street* narra en cuarenta y cuatro viñetas o capítulos la historia de Esperanza Cordero, una niña con vocación de escritora quien vive en un barrio hispano en la ciudad de Chicago. La mayoría de las viñetas comparte a los mismos personajes como Rachel, Lucy, Nenny (su hermana), Papá, Mamá, Alicia, Cathy y otros. Entre estas historias se narra la vida cotidiana en el barrio en el que vive Esperanza desde su punto de vista infantil y adolescente hasta llegar a la edad adulta.

Esta narrativa híbrida ha sido altamente galardonada, estudiada y analizada debido a que desarrolla temas de feminismo y marginación desde la perspectiva de la doble identidad – mexicana y estadounidense. Estas características de escritura, la forma literaria híbrida fragmentada en viñetas, el uso de la identidad cultural híbrida (mexicana y anglosajona) y el control de la sexualidad femenina, son parte de las características mencionadas anteriormente por Madsen. La abundancia de estos elementos chicanizan el texto, convirtiéndolo en uno de los más icónicos en la literatura chicana.

Según Héctor Tobar de *Los Angeles Times*, en 2013 se habían vendido más de cinco millones de copias y traducido a varios idiomas. Ante tal éxito, Hernández-G. enfatiza la importancia de la obra: “In 1984 the hybrid novel/short story collection *The House on Mango*

*Street* by Sandra Cisneros, which became highly demanded by the readers and such a commercial success that it was reprinted twice in the 1980s and eventually found a place in the 1990s among the works published by the mainstream Euroamerican press Vintage Books” (“Contemporary Chicano” 371). Al día de hoy, la obra ha vendido más de seis millones de copias.<sup>28</sup> Sin duda, es un éxito comercial que nos reitera la importancia de la obra en la cultura chicana.

*The House on Mango Street* es una obra con toques autobiográficos en la que Sandra Cisneros utiliza el español de diferentes formas, valiéndose así de las estrategias de *code-switching* mencionadas por Lourdes Torres. La primera palabra en español que utiliza es “frijoles” (37), y aparece cuando una de las niñas ofende a Esperanza durante un juego en el cuento “And Some More”, diciéndole “Cold *frijoles*”. A partir de ahí, poco a poco se va incluyendo más palabras y frases en español como “chanclas” (46) o “*los espíritus are here*” (63). Estos ejemplos coinciden con el uso de la alternancia de código usando palabras culturalmente reconocibles. Y para Torres esa es la primera estrategia: incluir palabras en español que puedan ser reconocidas por el lector monolingüe vía el contexto en que se encuentran. La oración “*los espíritus are here*” (63) también puede clasificarse como *intra-sentential switching* ya que ocurre dentro del enunciado.

De acuerdo a Schmidt, el uso de español en la literatura chicana es una manera de “*takin’ the community back*” (40). Observa: “If Spanish is an essential influence in a novel, then the Spanish language is no longer the inferior language, but one that is able to compete on an equal footing with English; the contributions of each language are equally important to the overall significance of the literary work” (40). El comentario de Schmidt coincide con lo comentado con Junot Díaz de que escribir en español es “a very important political move. Spanish is not a

---

<sup>28</sup> De acuerdo a la página personal de la autora: sandracisneros.com.

minority language” (qtd. en Torres 83). Es decir que el uso del español funciona como postura política y para resaltar que no es un idioma inferior. Cisneros, aparte de utilizar el español para “*take the community back,*” también hace uso de errores gramaticales en el diálogo como se analiza más adelante. Según Schmidt se trata de una muestra de la falta de educación y otra manera activa de reclamar de nuevo la comunidad (40).

Por medio de estas dos estrategias mencionadas, el uso de alternancia de códigos y los errores gramaticales, Cisneros retrata una comunidad chicana marginada y pobre de Chicago. Como menciona M. Sánchez, cuando un texto refleja un elemento cultural, “the text becomes the representative part of the society and culture that the author is trying to portray. But this author is also a product of that culture and is therefore influenced by it; inevitably, the resulting text will be embedded in its cultural environment of the time when it has been created” (106). Es decir que, según Cisneros, la cultura chicana en Chicago y su obra están influenciadas la una de la otra.

Para concluir esta sección, se puede inferir que el objetivo principal de la traducción de esta obra debería de ser mostrar la realidad cultural chicana que Cisneros refleja mediante sus cuarenta y cuatro viñetas y su juego con el *code-switching* y el lenguaje. El objetivo de una traducción es transmitir el mismo significado y estilo y el mismo efecto en el lector. Conociendo ya el objetivo de la obra, ahora se analiza la traducción al español realizada por Elena Poniatowska.

## Traducción al español de *The House on Mango Street* a *La casa en Mango Street*

La traducción de *The House on Mango Street* a *La casa en Mango Street* por Elena Poniatowska en 1994 marcó un parteaguas con respecto a la literatura chicana en México.<sup>29</sup> Esta traducción ha sido la más popular de Cisneros al español y de la que se habla en este trabajo.<sup>30</sup> En entrevistas con editoriales mexicanas, Cisneros es de los pocos nombres que se nombraban al preguntar sobre literatura chicana.<sup>31</sup> El tiraje inicial de la nueva traducción al español fue de cinco mil ejemplares (Romero Chumacero 37). De acuerdo a Romero, el impacto inicial fue más que nada publicitario, debido principalmente a que la traductora, Poniatowska, es una escritora altamente reconocida en México (37). Gracias a la fama de la traductora y la falta de auge de la literatura chicana en México, la obra traducida actuó como un puente de mercadotecnia tal como lo describe Romero Chumacero: “Cuando se lanzó la edición en español de *La Casa en Mango Street* los publicistas enfatizaron, por sobre la calidad de la obra y la identidad sociocultural de la autora, el nombre de la famosa traductora” (38). Aunque se haya considerado como un aparato publicitario, el objetivo de Poniatowska era de ser la interlocutora entre la cultura chicana y la mexicana. Además, de algún modo la famosa escritora mexicana podría hacer “legítima” el texto chicano (Nogar 57).

---

<sup>29</sup> Antes de *La casa en Mango Street*, otros títulos chicanos en español fueron introducidos a México en los años setenta y ochenta. Entre ellos textos de Tino Villanueva publicadas por el Fondo de Cultura Económica. Véase Hernández-G. “Contemporary Chicano” en donde se enlistan las traducciones al español de la literatura chicana hasta los 2000s.

<sup>30</sup> La primera traducción al español fue realizada por Enrique de Hériz en 1992.

<sup>31</sup> Véase los anexos de este trabajo con las entrevistas a editoriales mexicanas. También véase la nota de Nogar en donde se expone que desafortunadamente las otras obras de Cisneros traducidas al español no han tenido tanto éxito como *La casa en Mango Street* (64-65).

Sin embargo, de acuerdo a los bibliógrafos de la traductora (Marta Herrero e Isabel Díez 175), la traducción no ha sido parte de su trayectoria profesional. De hecho, basándonos en la bibliografía antes mencionada, se puede concluir que la traducción no era su fuerte al momento de traducir *The House on Mango Street* al español. Esto lo confirma Anna Nogar en su artículo “Hamandeggs: Dual Translation in Elena Poniatowska’s *La casa en Mango Street*” (2012), donde menciona que la traductora, aunque es famosa en México y distinguida por sus obras literarias y periodísticas, no es conocida como traductora literaria: “Translating Chicana fiction into Spanish was a curious activity for Poniatowska; that she even agreed to translate the book is noteworthy and leaves one wondering at this uncharacteristic choice of literary projects” (53). A pesar de reconocer la falta de experiencia de Poniatowska como traductora literaria, Nogar reafirma un papel positivo de Poniatowska en *La casa de Mango Street*:

Poniatowska’s role as the translator of *Mango Street* was, on one level, a performative one, intended to catalyze the book’s positive reception by several different Mexican audiences. In this sense, Poniatowska’s translation is a social act, extending beyond the hermetic, “between-the-covers” sphere of translation to influence how the entire translated work is understood by those who read it in another language. Through an extraordinary mode of fundamentally sociological translation, Poniatowska bridges the Chicana text and its potential Mexican readership. (53)

Si bien la intención de Poniatowska era funcionar como un “puente” entre la audiencia y los lectores chicanos y mexicanos, éste fue un puente momentáneo, ya que en la actualidad se ve tambaleante y fragmentado. Pablo Martínez de la editorial Océano confiesa que no sabe mucho del tema de literatura chicana en México, al igual que José María Espinasa de Ediciones sin

nombre. Espinasa durante una entrevista comenta que no hay muchos lectores de la literatura chicana en México y que se conoce poco.<sup>32</sup>

Considerando el contexto de la traducción de *The House on Mango Street* antes mencionado y agregando que la narrativa del texto no es sencilla de traducir debido a los temas incrustados de marginación y los aspectos culturales en los que vive la narradora Esperanza, y la mezcla de idiomas, se podría concluir que la tarea de reflejar la cultura chicana en una traducción específica es altamente complicada.

Comprendiendo la complejidad de traducir textos y aún más los textos chicanos, este trabajo no tiene como finalidad de dismantelar la traducción realizada por Elena Poniatowska, ni ninguna de las otras traductoras mencionadas. El objetivo principal es analizar y desglosar en qué partes la traducción se mexicaniza y en el que la audiencia literaria en México, hipotéticamente, no puede ver reflejados los aspectos de la vida y cultura chicana en Chicago o en Estados Unidos tal como Cisneros pretendía describirlos en su obra. Como se mencionó anteriormente, en nuestro análisis del texto se utilizan las siguientes clasificaciones: el aditamento, la desviación/modificación como un solo elemento, y las inconsistencias de la traducción:

El aditamento en esta novela puede asociarse con la técnica de compensación mencionada por Hatim y Manson anteriormente en este ensayo. Este aditamento o compensación tiene como objetivo recobrar significado y dar el mismo efecto al lector que en el idioma original. Esta estrategia es utilizada en varias ocasiones. Las primeras alternancias de códigos que vemos en la novela ocurren cuando se usa la palabra *frijoles* (37, 38).

---

<sup>32</sup> Estas entrevistas fueron realizadas por correo electrónico como parte de la investigación de la recepción local de las obras y la literatura chicana en general. La entrevista con José María Espinasa se adjunta como anexo a este trabajo.

Sin embargo, en la traducción, la alternancia de código comienza a ocurrir desde antes en donde la traductora deja palabras en inglés y en cursiva, como *okay* y *college* (12), cuando en la novela original todavía no existe la mezcla de idiomas. Este uso del inglés puede ser considerado como un aditamento y una manera de tratar de compensar el uso de español que se avecina. Otro ejemplo de aditamento sucede con las frases, “not my face. Looks like your fat face” (36) se tradujeron como: “Mi cara no. Se parece a tu gorda cara, gorda” (37). Se agrega la palabra “gorda” al final del enunciado para dar un énfasis innecesario.

Ocurren varias desviaciones o modificaciones en la traducción de Poniatowska. Se puede inferir que estas decisiones creativas se hicieron debido al problema de intraducibilidad que genera la mezcla de idiomas con el objetivo de reproducir el mismo efecto al lector y transmitir el mismo significado. Estas desviaciones y modificaciones se pueden clasificar en: modificación de palabras/enunciados a coloquialismos mexicanos; y modificación de palabras/enunciados a modismos que pertenecen a una clase social baja o de bajos recursos en México.

La modificación de palabras/enunciados a coloquialismos mexicanos ayuda al texto traducido a sentirse en un limbo literario que no pertenece a la cultura chicana, sino un poco más a la mexicana, pero no del todo. Una de las primeras traducciones a un mexicanismo sucede con respecto a la frase: “everybody wants to trade” (40). La traducción literal sería “todos quieren intercambiar,” pero la traductora lo tradujo como “Todo mundo quiere cambalachar” (41). Poniatowska tomó la decisión de utilizar la palabra *cambalachar*, que es una palabra utilizada en países sudamericanos según la Real Academia Española,<sup>33</sup> y por lo general tiene una carga peyorativa o despectiva.

Ejemplos similares de la traducción a coloquialismos y modismos mexicanos incluyen:

---

<sup>33</sup> La RAE describe “cambalache” como “Trueque o intercambio de cosas de poco valor”.  
<https://dle.rae.es/cambalache>

“A smart cookie” (Cisneros 90) se tradujo a “bien águila” (Poniatowska, *La casa* 92), en lugar de traducirse como “muy inteligente” o “cerebrito”.

“Study hard” (91) aparece como “estudia macizo” (93), en vez de traducirse como “estudia mucho”.

“Too stuck-up” (86) queda traducido como “la divina garza” (88), una posible traducción es “se cree mucho” o “es muy creída”.

“The twangy yakkety-yak of the people” (94) se convierte en “el güiri güiri de las personas” (96).

“Ran back down” (97) se traduce a “Bajé de volada” (99) en vez de “bajé corriendo”.

“Under a tree that wouldn’t mind if I lay down” (97) se lee ahora: “Bajo un árbol al que le venía guango que me tirara al suelo” (99). La palabra *guango* es la que se utiliza en México.<sup>34</sup>

Este tipo de cambios mencionados a coloquialismos mexicanos en lugar de enriquecer el texto, confunden al lector con respecto al tiempo y al espacio de la obra. Si el objetivo de modificar estas frases es para compensar la traducción, podría reformarse de otro modo. Por ejemplo retomemos la frase de “smart cookie” en donde se sugiere traducirse como “muy inteligente” o “cerebrito”. Si se quisiera compensar aún más los cambios de código, podría traducirse como “una nerd” o sólo dejarlo como “una sabionda”; frases que se entenderían en México y que no se catalogarían como del centro o sur del país.

La modificación de palabras/enunciados a modismos que pertenecen a una clase social baja o de bajos recursos en México tiene el mismo objetivo que el anterior ya que ayuda al texto traducido a estar en un limbo literario que no pertenece a la cultura chicana, sino un poco más a

---

<sup>34</sup> La RAE describe “guango” como “adj. Méx. Holgado”.  
<https://dle.rae.es/guango>

la mexicana. Este enfoque está principalmente dirigido a los errores gramaticales del diálogo de los personajes que ayudan a compensar la traducción. Uno de los ejemplos se encuentra cuando Esperanza, la protagonista, dice, “Rachel shouts, you got quite a load there too. She is very sassy” (16), lo cual es traducido como: “la pesada será usted, señora, grita Rachel, que es bien grosera” (16). Esta traducción en específico ha sido modificada de varias maneras, el enfoque observado es en “usted”, que es una forma de utilizar el usted de una forma vulgar y que crea el contexto de que las niñas son de una clase social baja. Esto es un aditamento realizado por Poniatowska ya que en el texto original no existe ese énfasis. Visualizo esta variación como una forma de reflejar las tensiones en cuanto a la situación económica de la protagonista.

Algo similar sucede con la manera en que habla Mr. Benny, dueño de los abarrotes de la esquina. Un ejemplo se ve cuando la frase “Come down, you come down right now” (30) se traduce como “Se me bajan orita mismo pero ya” (31). En esta ocasión la traductora ha representado el status social de Mr. Benny con las palabras “orita” en vez de “ahorita” y “mismo” en lugar de “mismo”, énfasis no realizado en la obra original, pero que le da *local colour* como mencionaba M. Sánchez anteriormente. Otro ejemplo de Mr. Benny es “Your mother know you got shoes like that?/Them are dangerous” (41). En estas oraciones sí se observa la intención de Cisneros de utilizar errores ortográficos para representar la clase social de Mr. Benny. Estas oraciones fueron traducidas así: “¿Sabe su madre que ustedes tienen zapatos desos?/ Train peligros, dice” (42). En esta ocasión la traducción sí representa una equivalencia en el efecto al lector. Mr. Benny, en el mismo capítulo, también menciona la frase, “Take them shoes off before I call the cops” (41), traducida a “Quítenselos antes que llame yo a la polecia” (42). En este caso las palabras modificadas a un español de clase social baja son: “orita”, en vez de “ahorita”; “mismo”, en vez de “mismo”; “desos”, en lugar de “de esos”; “Train”, en vez de

“traen”, “Quítenselos” en vez de “Quítenselos” y “polecia”, en lugar de “policía”. Todos estos ejemplos ayudan al argumento de la creación mexicanizada que no representa del todo la cultura chicana como lo hace el libro original. María López Ponz comenta algo similar en su artículo “Escritoras híbridas, traducciones dobles y la influencia del poder en el proceso traductor” (2010). Observa: “La versión de Poniatowska mexicaniza el texto por completo al utilizar giros muy idiomáticos y propios del español de México para traducir expresiones que aparecen en inglés estándar en el original” (88). Con esto reitero que el uso del lenguaje en la traducción sumerge a la obra en un limbo literario complicado de identificar o categorizar.

Las inconsistencias de la traducción son decisiones que potencialmente pueden motivar al lector a perder credibilidad en el texto. La primera inconsistencia es la traducción de “kids” (8) en referencia a los niños Vargas. “Kids” se traduce como “chamaquitos Vargas” (8). Después la palabra en inglés es también “kid” (14) pero se traduce ahora como “escuincle” (14). La palabra *escuincle* es un coloquialismo mexicano que proviene del náhuatl y usualmente lo usan las personas mayores para referirse a los niños. Esta inconsistencia de la traducción de la palabra “kid” continúa a lo largo del texto: se traduce como “muchachitos” (78), “escuincles” (98) y en la misma página aparece como “chamacos” (98), y luego en la próxima como “mocosos” (99). La inconsistencia de esta traducción sólo crea confusión y no ayuda al objetivo principal de la traducción el cual debería de darle el mismo efecto al lector. Aunque el lector en español no sabría que no hay variación en el texto original, el lector en español sí podría identificar que la autora utilizó más de cinco variaciones para decir la palabra “niño”, lo que puede causar frustración y una pérdida de veracidad.

Otra de las inconsistencias principales es la traducción de canciones. Una de las primeras canciones infantiles que vemos es, “Apples, peaches, pumpkin, pa-ay. You’re in love and so am

ah-ya” (24), y no es traducida en la versión en español. El texto en inglés se queda literalmente igual. En cambio, en el capítulo “Hips” o “Caderas”, las canciones fueron traducidas al español a versiones mexicanas que niñas de cierta edad cantarían así: “Brinca la tablita yo ya la brinqué” (49). El problema con esta traducción no es que no fue traducida literalmente, sino que la versión original contiene contexto cultural chicano relevante ya que menciona al personaje histórico de “Christopher Columbus” y a la ciudad de “Chicago” como parte de la letra de la canción de las niñas. La traducción simplemente ignora este hecho que hubiese podido ayudar al lector a ubicarlo en el contexto de la marginalización de los chicanos en Chicago y Estados Unidos. En palabras de D’Amore, “Elementos culturales significativos de la cultura de origen, reflejados en el uso lingüístico, deben conservarse; la supresión de la alteridad es un prejuicio a su autor y potencialmente a la respectiva cultura” (“Traducción” 41). Este pasaje de D’Amore nos ayuda a enfatizar y reiterar la importancia de mantener la cultura en la traducción y aquí en la traducción de Poniatowska se ha perdido esta oportunidad de reflejar parte de la marginalización antes mencionada.

La tercera inconsistencia es la traducción de frases con *code-switching*. La traducción de Poniatowska contiene más alternancias de código que la obra original ya que la mezcla de idiomas empieza desde páginas antes. Como se mencionó anteriormente la palabra “frijoles” es la primera palabra en español en el texto de Cisneros, pero en la traducción simplemente se deja como “frijoles” sin cursiva, ni algún énfasis, por lo cual se pierde la oportunidad de explorar más el *code-switching* y el sentido peyorativo que se le da a los frijoles como parte esencial de la alimentación del barrio. Otros ejemplos similares se encuentran cuando el abuelito muere: “*abuelito*” y “*está muerto*” (56) no son modificados en la traducción. Tampoco hay énfasis en la frase “*los espíritus are here*” (63) ya que se traduce como “los espíritus están aquí” (64). Para

compensar esa falta de énfasis, Poniatowska no traduce ciertas frases como “*I love you, Spanish girl, I love you*” (Poniatowska 102). Este tipo de compensación lo hace a través de todo el texto. Se puede inferir que Cisneros en un principio escribió inconscientemente sus cambios de código, pero después escogió ciertas palabras y frases estratégicamente para darles énfasis, tales como, “frijoles”, “abuelito”, “está muerto”, “comadres”, “chanclas”, “los espíritus”, alimentando el texto y convirtiéndolo en un texto chicano. En este caso Poniatowska no se enfocó tanto en dar énfasis a las palabras claves, sino en continuar con el estilo de alternancia de código. Este tipo de estrategia es también propuesta por Quintero Ocaña y Zaro en su artículo “Problemas y estrategias de traducción del cambio de código en la literatura chicana al español” (2014) en donde analizan la obra del autor chicano Sergio Troncoso *From this Wicked Patch of Dust* (2011). Su artículo ejemplifica por medio de la compensación y la estrategia foraneizante o extranjerizante de D’Amore,<sup>35</sup> una traducción similar a la realizada por Poniatowska, en donde no se traducen exactamente las palabras en español en el texto original, sino las palabras en el mismo párrafo que ayudan a mantener el estilo de la alternancia de código.

Una cuarta inconsistencia importante ocurre cuando la protagonista Esperanza se está presentado con el lector, “In English my name means hope” (10). La oración se traduce así: “En inglés mi nombre quiere decir esperanza” (10). Aunque esta traducción no está gramaticalmente incorrecta, aquí se perdió una oportunidad para modificar la frase, pues el nombre de la niña es Esperanza. Todos los que lean la historia en español ya saben el significado del nombre Esperanza, por lo cual este enunciado acerca del nombre, en teoría, no es necesario, pero aun así no hubo cambios significativos en la traducción. Esto podría causar confusión en el lector ya que

---

<sup>35</sup> Puede consultarse D’Amore *Translating* (33-41).

no tendría contexto con que relacionarlo y se pierde el efecto de llamar a una niña marginal “Esperanza” como existe en la versión original.

Al utilizar frases tan coloquialmente mexicanas, se puede concluir que Esperanza podría vivir en un barrio de la ciudad de México. No obstante, al utilizar expresiones en inglés como los ejemplos antes dados, parte de la forma de hablar de Esperanza y sus amigos, esta teoría se descarta; en veces, las traducciones de Poniatowska pueden leerse irrealistas y forzadas, pues no es tan frecuente que una niña de un barrio de la ciudad de México sea bilingüe. De ahí que el lector puede confundir la cultura y el espacio en donde vive la protagonista. Con base en esta observación, se puede concluir que Poniatowska ha creado un espacio ficticio sobre el espacio ficticio creado por Cisneros. La traducción de Poniatowska refleja una cultura ambigua reflejada en la mexicana que apoyada por el cambio de código y las faltas de ortografía se puede seguir observando como inferior en México.

A pesar de que la traducción cuenta con un lenguaje coloquial mexicano y con expresiones forzadas al español, tal como la traducción de la frase “Earl lives next door” (70) como “Earl vive en la siguiente puerta” (70), existe una traducción del *code-switching*, reflejando un estilo híbrido como en la literatura chicana. A pesar de esta consistencia, los ejemplos anteriores reiteran el argumento de que la traducción ha creado un tercer texto que no representa la cultura chicana, ni la mexicana, sino una cultura que es una mezcla de las dos.

Recordemos las palabras de Paz: “Todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único” (9). Basado en esto, la creación del tercer texto de Poniatowska no se visualiza como algo negativo, sino algo que pasa inevitablemente en las traducciones. Sin embargo, en este caso Poniatowska ha llevado más allá la traducción de *The House on Mango Street*, sobrepasando el

objetivo de recrear el estilo original de Cisneros. A pesar de todo, el objetivo de producir el mismo efecto en el lector presente en la obra original de Cisneros no fue logrado debido principalmente al uso en exceso de coloquialismos y modismos mexicanos.<sup>36</sup>

Según los argumentos y ejemplos otorgados, y de acuerdo a López, “La versión de Poniatowska mexicaniza el texto por completo al utilizar giros muy idiomáticos y propios del español de México para traducir expresiones que aparecen en inglés estándar en el original” (88). Estoy de acuerdo con López hasta cierto punto, ya que sin duda la obra mexicaniza el texto, pero también la traducción de Poniatowska cumple con algunos propósitos de traducción como el de dar el mismo estilo de alternancia de código. Sin embargo, al convertir el idioma chicano a un español mexicano, pierde la oportunidad de crear un texto equivalente y de representar de una mejor manera la cultura chicana.

### ***Across a Hundred Mountains y el code-switching***

Reyna Grande publica *Across a Hundred Mountains* en 2006. La autora nació en Guerrero, México en 1975 y emigró con sus padres a Estados Unidos cuando tenía nueve años. Su primer libro, *Across a Hundred Mountains* está inspirado en sus propias experiencias cuando vivía en México y su trayecto al norte como migrante.<sup>37</sup>

La novela relata la historia de Juana García y Adelina Vásquez; dos mujeres unidas por trastornos del destino. La historia de Juana García comienza en un pueblo de Guerrero, México

---

<sup>36</sup> Considerando que el efecto del lector debería de ser reflejar la cultura chicana y su doble marginalización como se menciona anteriormente en este trabajo.

<sup>37</sup> Al final de su libro, Reyna Grande agrega una entrevista titulada “A Conversation with Reyna Grande” (Grande, *Across*, 262-266) en donde comenta acerca de la inspiración de ambientación y de cómo ella ha pasado por experiencias similares a las de Juana, el personaje principal.

cuando es una adolescente. Debido al incremento de lluvias, la choza de Juana se inunda resultando en la muerte de su hermana menor. El padre de Juana se ve obligado a emigrar a Estados Unidos para poder pagar las deudas que tenía con don Elías, el empresario y magnate del pueblo. Tras la ausencia de su padre por un par de años y su falta de comunicación, Juana decide irse a Estados Unidos a buscarlo. Durante la ausencia de su padre, la madre de Juana se convierte en la amante de don Elías para pagar sus deudas y da a luz a un bebé varón que es robado por don Elías y su esposa.

Juana conoce a Adelina en una cárcel en Tijuana y en seguida se hacen amigas. Adelina, una chica nacida en Estados Unidos, se convierte en prostituta después de seguir al hombre de quien estaba enamorada, pero que abusa física y sexualmente de ella. Con el objetivo de encontrar a su padre, Juana también se prostituye para poder conversar con los coyotes sobre la frontera e investigar.

La novela de Reyna Grande es una narrativa que no es lineal, y cada capítulo alterna entre Juana y Adelina. La historia de Adelina comienza con la búsqueda de su padre en el desierto y cuenta su historia como trabajadora social en Los Ángeles y su relación con sus pacientes y Sebastián, un doctor de quien está enamorada. Casi al finalizar la novela, se revela que Juana toma la identidad de Adelina cuando ésta muere en las manos de su novio cuando eran adolescentes en Tijuana. La autora juega con la identidad de ambos personajes, convirtiendo al texto en un reflejo de la cultura chicana, una cultura fragmentada que se expresa por medio de un lenguaje híbrido.

La ambientación de la historia ocurre en México y en ciertas partes de Estados Unidos. Aunque la historia no sucede cien por ciento en un ambiente chicano, la producción textual, alternando entre identidades (Juana y Adelina), acompañada del *code-switching* o la alternancia

de código delatan la chicanidad de la narradora. Además, regresando a las características de escritura de las chicanas de Madsen, Grande incluye a la Llorona y a la Virgen de Guadalupe, dos de las madres simbólicas de las chicanas. La madre de Juana ejemplifica a la Llorona cuando va por el cementerio borracha y sollozando por su hija muerta y su hijo robado. Don José el velador del cementerio va a la choza de Juana, “Your mother needs your help, child. She’s down at the cemetery, calling out to her children as if she were La Llorona” (96). Esta incorporación de este mito mexicano e ícono chicano ayuda a la ambientación del texto. Otra de las madres chicanas, la Virgen de Guadalupe, es constantemente integrada en los rezos a través de toda la novela.

Además de estas dos madres chicanas, como lo menciona Madsen, las escritoras chicanas incluyen el uso de una identidad cultural híbrida, el control de su sexualidad femenina, la conexión de la opresión de género con la opresión de raza y clase y el uso de formas literarias híbridas (6). Todos estos elementos son incluidos en el texto de Grande. El uso de la identidad cultural híbrida y el uso de formas literarias híbridas, como se mencionó anteriormente, se ve reflejado en la táctica de Grande al no revelar al lector que Adelina y Juana son el mismo personaje, que se retuerce y se mezcla entre la identidad mexicana y estadounidense. El control de su sexualidad femenina ocurre de ciertas formas. La primera forma es cuando la madre de Juana tiene que ceder a ser la amante de don Elías para pagar sus deudas y evitar ir a la cárcel. Este control se retoma cuando la madre de Juana mata a don Elías en el bautizo de su hijo. La segunda forma es cuando Juana decide prostituirse para obtener información sobre su padre. Este control de sexualidad femenina está directamente relacionado con la opresión de raza y clase, creando una doble marginalización. La falta de control de la sexualidad de la madre es debida a la falta de recursos económicos, la que la lleva a asesinar y a la locura. Aunque Juana se

prostituye por decisión propia, son su falta de recursos económicos que la llevan a tomar esa decisión.

Aparte de los elementos mencionados, la alternancia de código es parte esencial del texto chicano. La alternancia de código en esta novela ocurre de varias maneras utilizando estrategias mencionadas anteriormente por Lourdes Torres. Grande utiliza la primera estrategia al agregar palabras en español que pueden ser reconocidas por el lector monolingüe, tales como Virgen de Guadalupe (27), Amá, Apá, señor, buenas noches, machete, campesino, rebozo, quesadillas, El Otro Lado, entre otras.<sup>38</sup>

Grande también utiliza la segunda estrategia de Torres que implica agregar una traducción en inglés después de utilizar una palabra en español. Un ejemplo sucede al principio de la novela cuando el padre de Juana tarda en llegar a su choza durante la época de lluvias. La narradora menciona, “Sometimes it swelled so much the water would overflow, creeping into the shacks like un ladrón, a thief” (6). En este ejemplo, la traducción de la palabra “ladrón” es inmediatamente traducida como “a thief”, dejando en claro el significado de la palabra. Este también es un ejemplo de *intra-sentential switching* ya que ocurre dentro del mismo enunciado.

Otro ejemplo de esta segunda estrategia ocurre en la narración de Adelina cuando viaja de regreso a su pueblo a visitar a su madre y le da una limosna a una señora indígena. “‘Para su hijo,’ she said. For your son” (77). Según Torres, estos dos tipos de estrategias son dirigidos más que nada al lector monolingüe. El ejemplo anterior también es un ejemplo de *inter-sentential switching* ya que el cambio de código ocurre en oraciones distintas. Sin embargo, la estrategia más utilizada es la tercera en la que se utilizan palabras en español sin traducción y sin ponerse en cursiva. El primer *code-switching* de la novela lo realiza Adelina cuando está en el desierto

---

<sup>38</sup> Todas estas palabras la autora las utiliza en distintas partes del texto varias veces.

buscando su padre: ““I have to know,” Adelina said. “For nineteen years I have not known what happened to my father. You have no idea what it’s like to live like that—not to know. Hoy sabré la verdad.” She yanked her arm and continued removing the rocks. The old man walked away from her” (3). La frase “Hoy sabré la verdad” no es traducida, ni tampoco segregada de alguna forma. Sin embargo, esta frase se encuentra en forma de diálogo y reafirma las aseveraciones hechas por la protagonista anteriormente, por lo que se podría intuir su significado por contexto.

Otro ejemplo utilizado por Adelina es durante una conversación con Juana: “Adelina nodded. “Yeah, gotta work,” she said in English. She turned to look at Juana and laughed. “Necesito ir a chambear. You know what? I’m going to teach you to speak English.” Juana had never heard English before. The words were so foreign. But she wanted to learn” (177). En este ejemplo el personaje se percata que no puede ser entendida en inglés y se traduce a sí misma a través del diálogo. En ambos ejemplos el uso de la alternancia de código es esperada ya que Adelina es una chica nacida en Estados Unidos y vive en la frontera. Sin embargo, otros ejemplos de *code-switching* ocurren con personajes cuyo bilingüismo es inesperado. Este tipo de *code-switching* es utilizado por todos los personajes, independientemente de su clase social o de su procedencia.

La madre de Juana es el primer ejemplo. Cuando Juana y su madre esperan a Miguel, el padre de Juana, la madre le habla en español a su hija “Tu padre no llega” (6) y Juana le contesta en inglés “Maybe he can’t cross the river” (6). Al toparme con este tipo de encuentros, me he cuestionado, ¿En qué contexto geográfico y socioeconómico de México, los integrantes de una familia de bajos recursos hablarían en inglés entre ellos? ¿Qué nos intenta decir este tipo de lenguaje híbrido incorporado en esta sociedad mexicana? En la interacción mencionada anteriormente de Adelina y Juana, la narradora menciona, “Juana had never heard English

before. The words were so foreign. But she wanted to learn” (177), esto significa que Juana sólo hablaba español. ¿Si sólo habla un idioma por qué existe el *code-switching* durante su adolescencia? ¿Si la familia y el pueblo de Juana es monolingüe, por qué no se mantiene el texto en un solo idioma?

Es posible que no exista una sola respuesta, sin embargo, percibimos que el personaje y la narradora están observando en retrospectiva y recordando desde la edad adulta con un lente chicano, aunque el principio de la historia ocurra en México. La hibridez se muestra en la forma del texto, en la trama y en el lenguaje. La alternancia de código se podría ver de dos maneras, la primera es un salto continuo entre identidades que están dialogando en un mismo espacio. También puede verse como un puente que conecta estas dos identidades lingüísticas y las hace una sola. La misma autora juega con estas dos identidades al no revelarnos que Juana toma la identidad de Adelina y que en realidad a quien leemos desde las primeras páginas con el nombre de Adelina, siempre ha sido Juana.

Como se mencionaba anteriormente, este tipo de *code-switching* se manifiesta en la mayoría de los personajes sin importar su estatus social o económico. Don Elías constantemente alterna de código, por ejemplo: “Buenas tardes, Juanita, is your mother home?” (57). Este personaje típicamente alterna con saludos y palabras que se pueden entender por contexto.

Para concluir esta sección, se puede inferir que el objetivo principal de la traducción de esta obra debería mostrar la perspectiva chicana y chicanidad de la autora y el personaje principal por medio del lenguaje y de la narración fragmentada. El objetivo de una traducción es transmitir el mismo significado y estilo y el mismo efecto en el lector. Conociendo ya el objetivo de la obra, ahora se analiza la traducción al español realizado por la misma autora.

## **Traducción al español de *Across a Hundred Mountains* a *A través de cien montañas***

A diferencia de *The House on Mango Street*, *Across a Hundred Mountains* es traducida al español por la misma autora, Reyna Grande. Su traducción no fue un puente de mercadotecnia como la de Poniatowska, ni ha sido estudiada en gran medida. Al final de su libro en inglés, Grande incluye una entrevista: “A Conversation with Reyna Grande” en donde menciona que aunque el español es su lengua materna, no lo conoce tan bien como en inglés, ya que ella se fue de México cuando estaba en tercer año de primaria (*Across* 264). Es aquí en esta respuesta donde menciona que está trabajando en la traducción en español: “However, ever since I started translating *Across a Hundred Mountains* into Spanish, I am beginning to get a better grasp of the Spanish language, and although it has been very difficult for me to translate, I can honestly say that I am now enjoying it quite a lot” (264). La razón por la cual Grande decide traducir su propia obra, a pesar de que el español no es un idioma que domina como el inglés, lo explica años más adelante en un ensayo que escribe para *Literary Hub*.<sup>39</sup> En este ensayo, Grande explica que se sentía avergonzada de sólo escribir en inglés y de ver el nombre de un traductor en la portada de su libro, “How could I claim Spanish as my mother tongue if I required the services of a translator?” se pregunta. Grande perdió parte de su lengua materna cuando cruzó la frontera a Estados Unidos. Además, eventos en su niñez la traumatizaron de utilizar el español. Estos sentimientos de vergüenza y ataques al idioma también lo comenta Anzaldúa, “In childhood we are told that our language is wrong. Repeated attacks on our native tongue diminish our sense of self. The attacks continue throughout our lives” (80). Es decir que, la vergüenza y la agresión al español no son exclusivos de la experiencia de Grande, sino una experiencia chicana. De modo

---

<sup>39</sup> Véase en <https://lithub.com/reyna-grande-on-translating-her-own-book-into-spanish/>

similar lo indica D'Amore: "As generations of bilingual children in the US have been discouraged over the last hundred years from speaking Spanish, both by educators and those parents who consider the language as an obstacle to progress, many second and subsequent generation Latinos speak little or no Spanish" (*Translating* 94). Este tipo de rechazo es el que ha inspirado a Grande a no perder esa parte de sí misma y a pesar de sus circunstancias, Grande se aventuró a traducirse a sí misma, "Some years ago I attempted to translate my work myself. It was an overwhelming process. I wasn't qualified to do translations, but I wanted to bring my mother tongue into my writing, and so I tried" ("Reyna Grande on Translating"). Fue ésta la razón de Grande para embarcarse en el mundo de la auto-traducción.

A pesar de que en principio se pueda pensar que el autor es la mejor persona para saber qué efecto, estilo, ritmo y significado contiene el texto original, al sumergirse a su propia traducción corre varios riesgos. Stavans en su libro *On Self-Translation* menciona: "Every translation is an appropriation that involves changes, but there is often a sense that one must, in one way or another, remain faithful to the original, however flawed it may be. In self-translation, on the other hand, there is an avoidable temptation – indeed, a compulsion – to rewrite the original, to improve upon the source" (7). Para Grande, quien ejerce control absoluto sobre la traducción al español, el problema de la subjetividad incrementa y la autora cae en la tentación mencionada por Stavans de cambiar el texto. Es de interés observar que Grande no es la primera en autotraducirse. Un ejemplo es Rolando Hinojosa, autor chicano, que tradujo su obra *Estampas del Valle* (1973) al inglés y realizó cambios fundamentales a la estructura y el género del texto (Matelo y Spoturno 213). Según Matelo y Spoturno en su artículo "Acercas del fenómeno de la autotraducción en la obra de Rolando Hinojosa" (2014), la autotraducción no está sujeta a las mismas restricciones de forma y fondo que rigen el quehacer del traductor literario común (212),

además que la autotraducción de una obra chicana duplica el fenómeno de mediación intercultural (214). Es importante mencionar lo anterior, ya que comprendo el sitio privilegiado de un autor en poder autotraducirse y cambiar su texto en otro distinto, más allá del lenguaje. Es decir, que Grande está en su derecho de variar la traducción, sin embargo, lo que nos concierne es lo que refleja el nuevo texto a la audiencia hispanohablante, como lo veremos más adelante.

Grande convierte la traducción en español en una narrativa monolingüe que deja atrás el reflejo de la dualidad cultural y lingüística de la narradora. El *code-switching* que caracteriza la obra chicana desaparece. Tanto el lente chicano como la mezcla de lenguas es casi inexistente. Sólo es utilizado en escenas claves por la verdadera Adelina y Gerardo su novio. Un ejemplo es cuando Adelina habla con Juana: “- Yeah, gotta work – dijo en inglés. Volteó a ver a Juana y se rió - . Necesito ir a chambear. ¿Sabes qué? Te voy a enseñar a hablar inglés. Juana no había escuchado inglés antes. Las palabras le parecieron raras. Pero quería aprender” (Grande, *A través* 180).

Este tipo de ejemplo, en donde se utiliza el inglés, es escaso y sólo es empleado por personas con alguna relación con Estados Unidos. Otro ejemplo sucede cuando Gerardo está a punto de abusar de Juana:

He leaned closer to her, grabbing her arm. “Calm down, chiquita. There’s no need for harsh words. You and I could get along just fine if you weren’t so defensive. I wanna be your friend.” Gerardo said the last part in English. (Grande, *Across* 188-189).

La traducción:

– Cálmate, chiquita. No hay necesidad de palabras duras. Tú y yo nos podíamos llevar bien padre, si no fueras tan defensiva. I wanna be your friend. Quiero ser tu amigo – dijo Gerardo en inglés. (Grande, *A través* 192-193)

Aquí vemos que en la traducción, Grande deja la frase en inglés “I wanna be your friend” y agrega una traducción en español para el lector monolingüe. Este texto en español en donde los mexicanos sólo hablan español y los estadounidenses hablan una mezcla de los dos tendría más sentido si no se conociese la historia de la autora. Antes me cuestionaba ¿En qué contexto geográfico y socioeconómico de México, los integrantes de una familia de bajos recursos hablarían en inglés entre ellos? Esta pregunta no se haría al leer el texto en español. Grande arregló el problema que enfrentaría la audiencia hispanohablante al leer sobre una familia mexicana de bajos recursos hablando espanglish. La alternancia de código que inconscientemente escribió como característica principal de su obra original y deliberadamente dejó para hacerlo un texto chicano, la desapareció premeditadamente en el texto en español. Otra pregunta hecha fue, ¿Qué nos intenta decir este tipo de lenguaje híbrido incorporado en esta sociedad mexicana? En la obra original, el lenguaje híbrido nos da un reflejo del futuro del personaje y nos ayuda a observar la obra como chicana. Pero sin este lenguaje híbrido, la autora corrió el riesgo de dejar atrás ese doble reflejo entre la forma del texto fragmentado contra la identidad híbrida y la mezcla del lenguaje.

Este riesgo lo menciona Stavans, “what begins as self-translation always ends in a more elaborate rewriting. This brings me back to where I started: the existence, in various languages, of different versions of ourselves” (*On Self-Translation* 10). El “rewriting” o reescritura que menciona Stavans es una de las libertades que se tomó Grande al auto-traducirse. También, Stavans menciona que somos distintas versiones de nosotros mismos en distintos lenguajes. Grande, al separar los idiomas, separó esta mezcla de identidades que viven en ella, creando así un tercer texto en su traducción al no representar la cultura chicana como lo hace en su obra original. Es importante puntualizar que aunque el estilo no se haya mantenido en la traducción,

alejándose así de la cultura chicana, hay otros factores como ritmo y significado que sí se han mantenido. Para continuar con el análisis de la traducción, regresaré a las clasificaciones utilizadas en el análisis de *The House on Mango Street*: el aditamento, la desviación/modificación y las inconsistencias de la traducción.

El aditamento en esta novela sucede en varias ocasiones cuando la autora agrega enunciados en la traducción. La primera adición o compensación la vemos cuando el padre de Juana se está despidiendo de ella antes de partir a Estados Unidos: “Hush, mi’ja. It is your birthday” (Grande, *Across* 34). Es traducido como: “Calla, mijá. Es tu cumpleaños. Y un día podré darte más que un simple pollo y un cuento” (Grande, *A través* 34). En la traducción se ha agregado el último enunciado que ayuda a desarrollar la relación entre Juana y su padre.

En otro pasaje, Juana se encuentra pepenando por comida:

Four homeless boys were also searching for food. The flies dancing around the rotting fruit and vegetables, and the dogs sniffing in the crates scattered around, competed with Juana and the boys. One of the boys jumped inside the trash bin to look for meat. He held up chicken bones and blobs of fat. (65)

La traducción se lee:

Cuatro niños callejeros también estaban buscando comida. Uno de ellos saltó en el basurero para buscar carne, *aunque los otros niños le dijeron que era una búsqueda inútil.*

Los perros callejeros y las moscas competían con Juana y los niños. Las moscas volaban alrededor de las frutas y los vegetales podridos, y los perros olfateaban las cajas dispersas alrededor. *El niño sacó la cabeza del basurero y suspiró.* Alzó huesos de pollo y bolas de grasa. (énfasis mío 65)

En esta traducción observo dos enunciados más que en la versión original. Aparte de la adición de oraciones, la autora ha cambiado el orden de las oraciones y los ha convertido en dos párrafos. También se podría cuestionar la traducción de “homeless” a “callejero” en lugar de “vagabundo”. Este tipo de cambios no es inusual en una traducción, ya que es para darle el mismo sentido y efecto. La parte que es inusual es agregar enunciados como “*aunque los otros niños le dijeron que era una búsqueda inútil*” y “*El niño sacó la cabeza del basurero y suspiró*”, libertades creativas que se ha tomado la autora creando una nueva versión o “rewriting” como mencionaba Stavans.

Otro ejemplo de aditamento y compensación se encuentra durante el nacimiento del hermano de Juana, que en un principio se creía que era de don Elías:

“He’s a big boy, isn’t he Lupe?” Don Elías asked. “Imagine if he had been born at nine months, instead of seven and a half?”

Juana looked at the baby.

“Don’t say nonsense,” Amá said. “The boy’s not big”. (85)

En la traducción, de nuevo, se ha agregado un enunciado para enfatizar que el hijo en realidad no es de don Elías:

Es un niño grande, ¿verdad, Lupe? ¿te imaginas si hubiera nacido a los nueve meses y no a los siete y medio? – dijo don Elías.

Juana miró al bebé y *se dio cuenta que don Elías tenía razón. Era grande para ser un bebé prematuro.*

No digas tonterías – dijo Amá -. La criatura no está grande. (énfasis mío 85)

En este ejemplo se puede observar la inconsistencia de traducción de la palabra “boy” a “niño” y “criatura”, sin embargo, el énfasis está en el enunciado adicional en donde Juana observa y empieza a intuir que el niño podría ser su hermano.

En estos pasajes se puede inferir que la autora ha agregado enunciados que le parecieron que hacían falta para que el lector entendiera más sobre la historia de los personajes. Recordando las palabras de Stavans “there is an avoidable temptation – indeed, a compulsion – to rewrite the original, to improve upon the source” (*On Self-Translation* 7). Y fue esta “tentación” la que incurrió en esta auto-traducción.

¿Por qué son importantes estos aditamentos en nuestro análisis? Estos aditamentos nos ayudan a argumentar la creación del tercer texto mexicanizado. Sin embargo, estas variaciones no serían conocidas por el lector monolingüe, por lo que, en teoría, estos nuevos enunciados no tendrían efectos en el lector. No obstante, documentando este tipo de libertades creativas podemos dar paso a las desviaciones y modificaciones de la traducción que eliminan el lente chicano de la obra original.

En el análisis de la traducción de *The House on Mango Street*, me concentré en dos clasificaciones: la modificación de palabras/enunciados a coloquialismos mexicanos y la modificación de palabras/enunciados a modismos que pertenecen a una clase social baja en México. Para esta obra, el convertir palabras a coloquialismos mexicanos no sería un problema ya que la ambientación de parte de la novela es en México. La mayor desviación o modificación observada en esta traducción es que la autora modifica el texto con modismos que pertenecen a una clase social y económica baja en México.

En el pasaje cuando Juana pierde su autobús rumbo a Estados Unidos menciona: “*Please be there. Please be there. Please be there*” (152). En la versión en español se traduce como: “*Por*

*favor, Diosito, que no se haiga ido el autobús*” (154). El nuevo enunciado omite la repetición y agrega la última frase incluyendo la palabra “haiga”. La palabra “haiga” es una forma de decir “haya”, una palabra que según la RAE es una palabra inválida y se considera ajena a la norma culta.<sup>40</sup> Este tipo de palabra “haiga”, incluyendo otras usada por Grande como “pos” y “harto”, son modificaciones de palabras utilizadas frecuentemente por la clase social baja en México. Este tipo de vocabulario no es utilizado en el texto original; es una modificación que hace la autora para mexicanizar el texto.

Otro tipo de modificación empleada por la autora se encuentra en el siguiente ejemplo cuando Juana/Adelina conversa con don Ernesto, un señor que la ayudó cuando llegó a Estados Unidos:

“They’d celebrated his eighty-third birthday two days ago.”

“I’ve known you for fourteen years” (156).

“Habían celebrado sus ochenta años hacía dos días”

“Te conozco hace quince años, Adelina” (158).

La desviación se encuentra en traducir como “ochenta” en lugar de “ochenta y tres” y como “quince” en lugar de “catorce”. La modificación se podría justificar como un simple error o también como una libertad creativa y artística de la autora para reescribir su obra.

La traducción de Grande no abunda en inconsistencias. Al igual que Poniatowska, utiliza distintos sinónimos de la palabra “niño o niña”, como escuincla o chamaca. Pero su variación en el uso no distrae tanto como en la traducción de Poniatowska.

---

<sup>40</sup> La RAE comenta sobre esta palabra en este artículo del periódico El Universal. <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/letras/haiga-esta-aceptada-por-la-real-academia-espanola>

El tipo de estrategias utilizadas para traducir esta novela, en principio, no afectarían al lector monolingüe en español, ya que tendría que haber leído la versión en inglés para darse cuenta de las discrepancias.

El problema principal en esta traducción es que se convirtió en un texto monolingüe alejándolo de lo chicano. Inclusive en instancias como las primeras interacciones de Adelina, cuando todavía no se sabía que era Juana, se mantienen en español, perdiendo la oportunidad de mantener esa hibridez del idioma que categorizaría a alguien de Estados Unidos como Adelina/Juana. Este texto de esta índole monolingüe no se interpretaría como chicana en México. D'Amore en sus estrategias para traducir, llama a este tipo de traducciones “estéril” (“Traducción” 36) y plantea el ejemplo de Junot Díaz y la traducción de su libro *Drown* (1996). Al leer la traducción de su libro en español, el autor dominicano, acusó al traductor de la esterilidad del resultado del texto en español, ya que su libro con *code-switching* fue traducido totalmente en español, ignorando el cambio de código. Aunque este ejemplo difiere al de Grande, ya que ella misma es la traductora y eligió destituir la alternancia de código, el estudio de D'Amore y su enfoque foraneizante nos ayuda a dar alternativas en la traducción de textos híbridos. Este punto lo desarrollaremos en la sección del análisis de las tres novelas.

### ***I Am Not Your Perfect Mexican Daughter y el code-switching***

Erika L. Sánchez nació en Chicago en 1984 de padres mexicanos. Publica su primer libro, *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter*, en 2017. Es inspirado en sus propias vivencias, fue nominado al National Book Award antes de publicarse y ha sido nombrado uno de los libros más vendidos por el *New York Times*. La novela ha sido adaptada recientemente en una obra teatral y la versión cinematográfica se encuentra en las primeras etapas de preproducción.

La novela aborda temas de enfermedades mentales, suicidio y otros asuntos típicos de la adolescencia. Relata la historia de Julia Reyes, una joven de quince años que se siente deprimida por la muerte de su hermana Olga y por las expectativas de sus padres. Durante la novela, Julia lucha contra los roles de género tradicionales que siguen sus padres migrantes. Al mismo tiempo se da a la tarea de averiguar más sobre la vida de Olga, que a simple vista era la hija perfecta y casi una santa. Al embarcarse en esta investigación, Julia descubre que Olga escondía su vida amorosa y que estaba embarazada. Julia por su parte, sufre de duelo e intenta suicidarse. Julia, al igual que Esperanza de *The House on Mango Street*, vive en Chicago y quiere ser escritora.

El *code-switching* en esta novela sucede principalmente en el diálogo y utiliza tres de las estrategias enumeradas por Torres. La primera es agregar palabras en español que pueden ser reconocidas por el lector monolingüe, tales como viejas, hija, tacos de asada, huerca,<sup>41</sup> gracias, señora, mojados, chancla, entre otras.

Otra de las estrategias de Torres que aparece en la novela de E. Sánchez es la de utilizar palabras en español sin traducción y sin ponerse en cursiva. Uno de los primeros ejemplos en la novela es cuando la mamá de Julia la regaña por portarse mal en la escuela, “Julia, que malcriada” y “Como te gusta la mala vida” (7). Estos ejemplos nos sugieren que éste sea el tipo de comunicación frecuente que llevan en este espacio chicano. Esta forma de comunicación en un texto chicano o espanglish es comentado por Betti como un tipo de fusión en el ambiente familiar y una manera de expresarse natural y el reflejo de una sociedad (11). Esta forma familiar es la más utilizada por E. Sánchez en su novela. El *code-switching* lo utiliza principalmente Julia, su familia y sus amigos hispanos.

---

<sup>41</sup> Según la RAE, huerco/huerca es una persona que se halla en la juventud.

En una entrevista en *Remezcla*, “‘I Am Not Your Perfect Mexican Daughter’ is the Coming-of-Age Novel Chicana Teens Deserve” (2018), E. Sánchez menciona sobre esta mezcla de idiomas:

I don't want to differentiate them [English and Spanish] because those words are just such a part of who she [Julia] is. She can't separate English and Spanish. It's just part of her world,' she continues. 'I feel like we live in a country that should know a lot of Spanish and if someone doesn't, that's not really my problem. They should just look it up. And within context, a lot of times they can just figure it out... I think we've gotten to the point where it's no longer necessary. (Prado)

El uso de los dos idiomas entrelazados no es casual, sino una intención de la autora. E. Sánchez sabe exactamente lo que está tratando de hacer con su lenguaje y la cultura que está tratando de representar.

Retomando los ejemplos de *code-switching*, E. Sánchez no solamente usa el español en frases completas como los ejemplos anteriores, sino que también lo mezcla con el inglés entre oraciones, siendo así un ejemplo de *inter-sentential switching*. Durante la quinceañera de Julia, su tía Milagros la agobia preguntándole sobre su hermana Olga. Julia contesta con un abrupto, “Olga is dead” (157), por lo que la tía Milagros responde: “Que malcriada. What happened to you? You weren't always so angry, so... I don't know...” (157). El uso de la palabra “malcriada” es constante en el libro y es una palabra clave que elige E. Sánchez ya que es lo que expresa muchos de los sentimientos de Julia al sentirse una mala hija y lejos de ser perfecta como su hermana. Además, representar a hijas latinas “malcriadas” es uno de los objetivos de E. Sánchez al escribir su libro. Ella sentía la necesidad de representar en la literatura a alguien como

ella, imperfecta y de color, ya que con el único libro con el que se sentía identificada en su adolescencia era con el de *The House on Mango Street*.<sup>42</sup>

E. Sánchez también mezcla estrategias, como la segunda de Torres en donde traduce lo que significa la palabra en español y la tercera de incluir texto sin cursivas y sin explicación. En el cumpleaños de uno de sus primos, la madre de Julia la obliga a saludar a todos:

If I don't kiss each and every relative on the cheek hello and goodbye, even if I don't know them, Amá calls me a malcriada, a badly raised daughter. "You want to be like those güeros mal educados?" Amá always asks. In that case, yes, I do want to be like an impolite white person, but I just shut my mouth because it's not worth arguing about.

(77)

Este es un ejemplo de *intra-sentential switching* ya que las palabras en español se encuentran dentro de los enunciados. También, se puede observar la repetición de "malcriada" y vemos que Julia la traduce después de mencionarla. También, el diálogo de la mamá incluye español sin cursivas para referirse a la cultura anglosajona-estadounidense y comparar a Julia con los que pertenecen a ella, los "güeros". No sólo hay roces de lenguajes, sino también de culturas. Este tipo de roces entre culturas se leen a menudo en esta novela, ya que la protagonista negocia constantemente su ser estadounidense y su ser mexicano. De esta manera, puedo observar la hibridez que caracteriza a los textos chicanos y el no sentirse ni de aquí ni de allá.

El *code-switching* no sólo es utilizado por personas de origen mexicano en Estados Unidos. En la novela, cuando Julia viaja a México después de que intenta suicidarse, su familia también mezcla el español y el inglés, a pesar de encontrarse en un ambiente monolingüe. Un

---

<sup>42</sup> Véase más en *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter Study Guide* (2020) de la compañía teatral SteppenWolf y/o en la entrevista de NPR "Author Erika L. Sánchez on Why She's Not a 'Perfect Mexican Daughter'" (2008).

ejemplo es cuando Mamá Jacinta (la abuela de Julia), se acongoja de no haber podido ir al funeral de Olga y se angustia por su hija, “Ay, mi pobre hija. She’s had such bad luck in this life. I hope God has mercy on her from now on. She’s suffered too much” (249). La posibilidad de que Mamá Jacinta, una señora de la tercera edad que nunca ha salido de su rancho en México, hable inglés y español al mismo tiempo es remota. Sin embargo, esta historia es narrada en primera persona por Julia, una adolescente chicana y la manera en que los personajes mexicanos se expresan puede venir desde su percepción.

El fragmento en español con mayor longitud se encuentra al final de la novela cuando Julia recuerda el momento cuando se corta las venas. En este pasaje la protagonista escucha la canción “Todo cambia” de Mercedes Sosa y comparte ocho líneas de los versos en español sin traducción (336-337). Por contexto podría intuirse que la canción es deprimente y terminante, sin embargo, un hablante monolingüe podría tener dificultad en entender por completo el texto por la falta de traducción, lo que puede incomodar al lector. Esta incomodidad y apertura en la página para dar campo a un texto tan amplio en español podría reflejarse con los sentimientos de Julia en esta misma escena; su herida se amplía ante esta intersección de identidades (mexicana y estadounidense), y la incomodidad de vivir es algo con lo que ya no puede más.

Además del *code-switching*, la novela contiene otros de los elementos chicanos presentados por Madsen. Uno de ellos es la mención de la Virgen de Guadalupe y de la Llorona (E. Sánchez 182). Estos dos conceptos mencionados, aunque importantes, no son tan abundantes como el uso de la identidad cultural híbrida (mexicana y estadounidense) y el control de la sexualidad femenina.

La identidad cultural híbrida es la que marca la trama de la historia. Julia lucha constantemente con las tradiciones mexicanas: su quinceañera, ir a la iglesia con su madre

católica, casarse, tener hijos, quedarse en casa con sus padres, entre otras. Por otro lado, Julia desea estar con un chico estadounidense, ir a una universidad lejos de Chicago, ser independiente y viajar por el mundo.

Asimismo, el control de la sexualidad femenina es un concepto presente durante la obra. Los personajes femeninos principales, Julia, su madre y Lorena (amiga de Julia) han sido atacadas sexualmente de alguna forma. Julia es hostigada constantemente en la calle; la madre fue violada cruzando la frontera por un coyote y Lorena fue acosada por su padrastro. Estos son ejemplos que E. Sánchez utiliza para mostrar un mundo chicano misógino en donde las mujeres son marginalizadas por su género.

La sexualidad de la protagonista, al igual que el lenguaje, es algo que se está negociando constantemente en la novela. Debido a que Julia se encuentra atrapada entre dos culturas, la percepción de la sexualidad choca constantemente dentro de ella. Por un lado, sus amigos la motivan a conocer a otra gente y hablan sobre relaciones sexuales sin censura y por el otro, su madre demoniza cualquier acto que le parezca impuro o sexual. Critica la ropa atrevida de Lorena, o se escandaliza al encontrar tangas y condones en el cuarto de su hija.

Para concluir esta sección, se puede inferir que el objetivo principal de la traducción de esta obra debería de ser mostrar la realidad cultural chicana fragmentada, incluyendo la negociación de lenguajes de los personajes, que E. Sánchez refleja mediante su juego con el *code-switching*. Ahora analizaré la traducción al español realizado por Graciela Romero Saldaña.

## **La traducción de *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter* a *Yo no soy tu perfecta hija mexicana***

La obra cuyo análisis nos concierne recibió dos títulos en la versión en español: *Yo no soy tu perfecta hija mexicana* en Estados Unidos y *La hija que no soñaste* en México. La diferencia sólo está en el título, ya que el texto es el mismo. La versión en español fue traducida por Graciela Romero Saldaña y fue publicada en 2018, sólo un año después de la publicación original.

Antes de traducir la obra de E. Sánchez, la traductora ya contaba con una trayectoria en esta rama.<sup>43</sup> Sólo se puede encontrar poca información sobre ella o su proceso de traducción. Según E. Sánchez en la entrevista “Interview with New York Times Bestselling Author Erika L. Sánchez” (2018) en *Latino Book Review*, la autora no se involucró en el proceso. Cuando se le preguntó si había trabajado de cerca con la traductora, ésta fue su respuesta:

I did not. I thought it was best left to the experts. Lol. I was also going through a lot at the time and was not really emotionally equipped to get involved. Although I’m fluent in Spanish, it’s not my strongest language because most of my education has been in English. I mostly find myself writing in Spanglish. I think and feel in both languages.  
(Suárez)

Aunque la autora se considera bilingüe, decide apartarse de la traducción y es posible que si se hubiese involucrado en el proyecto, el resultado de la versión en español sería bastante distinta. Sin embargo, hasta donde sé no hubo colaboración o contacto, lo que significa que el riesgo de reescritura, como en el caso de Reyna Grande, es mínima. No obstante, los problemas de traducción como subjetividad e intraducibilidad son inevitables.

---

<sup>43</sup> Otras obras que ha traducido son: *El jardín de las mariposas* (2016) de Dot Hutchison, *El renacido* (2016) de Michael Punke, *Brujas literarias* (2018) de varios autores, entre otras.

Aprendimos anteriormente de la escritora la importancia del *code-switching* en su novela y que Julia no puede separar el inglés del español. Sin embargo, Romero Saldaña convierte la traducción en español en una narrativa casi cien por ciento monolingüe que deja atrás el reflejo de la dualidad lingüística de la narradora. El *code-switching* que caracteriza la obra chicana desaparece. No obstante, anglicismos aparecen en la traducción, tales como: *body spray, shot, baby doll, leggings, nerd, beatboxing, reality show, ride, drag queens* y *loft*.<sup>44</sup> Según Lipski estos préstamos del inglés integrados al español son manifestaciones del espanglish (236).

Para continuar con el análisis de la traducción, regreso a las clasificaciones utilizadas en el análisis de *The House on Mango Street* y *Across a Hundred Mountains*: el aditamento, la desviación/modificación y las inconsistencias de la traducción.

El aditamento en la obra lo constituyen los anglicismos como *leggings* y *shot*, mencionados anteriormente que se dejan en inglés y se ponen en cursiva para representar que son foráneos. Como vemos, esto difiere del objetivo de E. Sánchez de mezclarlos sin hacerlos visualmente diferentes como con las cursivas. Lipski los llama préstamos del inglés y Julio. B. Fuentes Bobo en su artículo “Del español al ESPANGLISH” (1992), los llama como extranjerismos puros y pone de ejemplo *puzzle* o *playback* (301).

En principio estos préstamos, anglicismos o extranjerismos, podrían considerarse un cierto tipo de compensación para mantener el estilo por el *code-switching* utilizado en la obra original, pero analizado de otra forma, estas palabras anglosajonas corresponden a palabras comunes utilizadas en México (y otros países de habla hispana) como préstamos del inglés. Es decir que podría ser que ayudan a chicanizar el texto. Sin embargo, al ser comunes en los países hispanos podemos concluir que no se trata de una compensación per se. Según D’Amore, existe una línea delgada entre préstamos y alternancias de código, ya que en una comunidad bilingüe es

---

<sup>44</sup> La RAE define a los anglicismos como vocablo o giro de la lengua inglesa empleado en otra.

difícil separarlos; sin embargo, D'Amore afirma que estos pueden diferenciarse por medio de los préstamos y cómo están integrados o asimilados, ya que funcionan sintácticamente como elementos del lenguaje base (89-90). Es gracias a la ayuda de D'Amore que puedo concluir que estamos frente a préstamos y no frente a cambios de códigos en los ejemplos de aditamento de la novela de E. Sánchez. Esto quiere decir que la traducción no exhibe la compensación en el lenguaje que muestra la cultura chicana.

En el análisis de la traducción de *The House on Mango Street*, me concentré en la modificación de palabras/enunciados a coloquialismos mexicanos y la modificación de palabras/enunciados a modismos que pertenecen a una clase social baja en México. Y para la obra de Grande me concentré solamente en el segundo tipo de modificación. En el caso de la traducción de Romero Saldaña, el primer tipo es el más utilizado, dejando de un lado el segundo, ya que en el texto en español no se utiliza mala ortografía o modismos que pertenecen a una clase social y económica baja en México, como “haiga” en lugar de “haya” o “pos” en vez de “pues”.

Los coloquialismos mexicanos no son tan frecuentes como en *La casa en Mango Street*, pero son significativos. El primero es el uso de la palabra “chido” (Romero Saldaña 29) que se usa para traducir la palabra “fleck” (E. Sánchez 30). La palabra fleek está más orientada en describir algo perfectamente arreglado, mientras que chido, según la RAE, es un coloquialismo que significa algo bonito o muy bueno y es más que nada utilizado en el sur de México.

Otro coloquialismo mexicano es “pacheca” para traducir “high” y es utilizado en este ejemplo, “I am soooooo high” (E. Sánchez 66) versus “Estoy muuuuy pacheca” (Romero Saldaña 57). Pacheco/pacheca, según el *Diccionario breve de mexicanismos* de Guido Gómez de Silva, es un coloquialismo que significa que una persona está bajo los efectos de una droga

(n.p.). Aunque la traducción no es incorrecta, lo que cabe recalcar es que la palabra es muy específica en regiones de México, y al igual que en *La casa en Mango Street*, ayuda a crear un tercer texto, en donde el lector mexicano pueda inferir que la obra es mexicana o chicana.

Otro tipo de modificación empleada por Romero Saldaña es cuando no traduce el *code-switching*, como mencionamos anteriormente. E. Sánchez deliberadamente usa el español como parte de presentar su cultura y la traductora omite el español en el diálogo, en los pensamientos, en la canción cuando Julia se está cortando las venas y simplemente lo vuelve monolingüe.

Retomemos el ejemplo anterior de malcriada y veamos su traducción:

If I don't kiss each and every relative on the cheek hello and goodbye, even if I don't know them, Amá calls me a malcriada, a badly raised daughter. "You want to be like those güeros mal educados?" Amá always asks. In that case, yes, I do want to be like an impolite white person, but I just shut my mouth because it's not worth arguing about.

(77)

Su traducción se lee:

Si no saludo y me despido de un beso en la mejilla de todos y cada uno de mis parientes, aunque no los conozca, amá me llama malcriada. ¿Quieres ser como esos güeros maleducados?, me pregunta siempre. En ese caso, sí, quiero ser como una persona blanca sin modales, pero cierro la boca porque no vale la pena discutir por eso. (66)

En este ejemplo, las palabras en español en la versión original se diluyen en la traducción. La palabra malcriada es esencial en la personalidad de Julia y no se le da ningún tipo de énfasis.

Otra parte importante en este pasaje es la comparación de culturas entre los "güeros maleducados" y los mexicanos y el énfasis también se ha ignorado. Una oportunidad para modificar el significado literal de las palabras es en "white person" que se traduce como

“persona blanca”. Aunque la traducción no es incorrecta, en México una persona blanca no tiene la connotación que tiene en Estados Unidos. Una “white person” en Estados Unidos marginaliza a personas como la familia de Julia y a los inmigrantes, y en México todo ese peso significativo no existe en “persona blanca”.

Otro tipo de modificación que vemos en esta traducción es la transformación de palabras como “boobs” (E. Sánchez 40) a “bubis” (Romero Saldaña 37). A este tipo de transformación, Fuentes Bobo lo llama “Palabras procedentes de la españolización ortográfica de términos ingleses” (301), y pone de ejemplo “tique” que proviene de “ticket”. Este tipo de palabras son de uso común en el español y utilizadas por generaciones jóvenes de mexicanos. Otro ejemplo de palabras procedentes del inglés en la novela que se han españolizado es la palabra “troca” (Romero Saldaña 227) que proviene de “truck” (E. Sánchez 271) y es más que nada utilizada en el norte de México. Existen palabras que pueden reemplazar estos vocablos, “bubis” podría ser reemplazada por “tetas” o “pechos” y “troca” puede ser reemplazada por “camioneta”. Se podría interpretar, considerando la cuestión y problemática de la subjetividad, que la traductora eligió intencionalmente utilizar palabras que se asemejan al inglés, en principio como compensación. Sin embargo, tal como los préstamos, estas palabras son usadas frecuentemente en México. Esto quiere decir que el texto no necesariamente podría considerarse un texto chicano si nos basamos meramente en el lenguaje.

La traducción de Romero Saldaña no abunda en inconsistencias. El ejemplo más frecuente como inconsistencia es la traducción de la palabra “fuck”. Julia se expresa constantemente con malas palabras en inglés, tanto en el diálogo como en sus pensamientos. Debido a los diferentes significados de la palabra, Romero Saldaña la traduce en veces como: carajo, chingada, chingá. Al igual que la palabra “bitch”, algunas veces se traduce como

“cabrona” y otras veces como “perra”. Este tipo de inconsistencias es parte del proceso y decisiones creativas que conllevan las traducciones.

El tipo de estrategias utilizadas para traducir esta novela, en principio, no afectarían al lector monolingüe en español, ya que tendría que haber leído la versión en inglés para darse cuenta de las discrepancias. Sin embargo, una de las únicas indicaciones para saber que los personajes están en Estados Unidos es la mención y ambientación en Chicago. También, la cultura chicana podría reflejarse mediante el conflicto interno de Julia de querer alejarse de las tradiciones mexicanas, pero no podría reflejarse mediante el lenguaje.

¿Qué nos dice entonces este análisis de la traducción de *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter*? Al igual que la traducción de Grande, el problema principal en esta traducción es que se convirtió en un texto monolingüe, alejándolo de lo chicano. A diferencia de Grande, Romero Saldaña agregó pinceladas de palabras en inglés, o más bien, anglicismos o extranjerismos que se usarían en México. Sin embargo, esta traducción todavía podría categorizarse, en términos del lenguaje, en “estéril” como mencionaba D’Amore (“Traducción” 36). Sin embargo, la traducción de Romero Saldaña todavía refleja otros elementos chicanos como la sexualidad de la protagonista e íconos como la Llorona y la Virgen de Guadalupe. Un momento importante en la trama de la novela es cuando Julia aprende a vivir con la interseccionalidad de sus culturas y lenguas. Desafortunadamente, el roce, conflicto y negociación de lenguajes es algo que carece la traducción. En el siguiente análisis, basándonos en estrategias de D’Amore, examinaremos estrategias de traducción que pueden ayudar a que esta alternancia de código represente la literatura chicana, aún más, en los textos traducidos al idiolecto del español mexicano.

## La traducción de las obras chicanas al español en México

El análisis de la traducción de estas tres obras chicanas nos ayuda a percatarnos de la tendencia de mexicanizar un texto chicano al traducirse al idiolecto del español mexicano. Se podría entender esta tendencia ya que la cultura mexicana es la más cercana a la chicana.<sup>45</sup> Sin embargo, este tipo de tendencia no está reflejando la cultura chicana ante los lectores mexicanos.<sup>46</sup>

Hernández-G. en “Contemporary Chicano” (2012) compila las traducciones al español de la literatura chicana y se enfoca principalmente en México, España y Estados Unidos. A pesar del apoyo del Fondo de Cultura Económica mexicano e innumerables obras publicadas en español en México, la literatura chicana no es tan popular en México como lo es en Estados Unidos. Durante mis entrevistas con editoriales y escritores mexicanos se concluye que la literatura chicana en México es apenas reconocida y que solamente académicos la estudian.<sup>47</sup> Para José María Espinasa de Ediciones sin nombre la literatura chicana resulta exótica y otros editores simplemente no han escuchado suficientemente de ella para tener interés. Esto quiere decir que las estrategias de homogeneizar la complicada situación lingüística de las obras chicanas tampoco ayudan a su recepción.

En los ejemplos de las novelas de este trabajo, concluyo que el exceso de coloquialismos mexicanos y la conversión de novelas a textos monolingües alejan a las obras de mostrar la cultura chicana. Estas decisiones de traducción son parte de las decisiones creativas que se tienen

---

<sup>45</sup> Para ampliar este tema puede consultarse *Borderlands/La Frontera* (1987) de Gloria Anzaldúa. “Deep in our hearts we believe that being Mexican has nothing to do with which country one lives in. Being Mexican is a state of soul- not one of mind, not one of citizenship. Neither eagle nor serpent, but both” (84).

<sup>46</sup> Podría ampliarse a los hispanohablantes en general, pero en este trabajo se enfatiza en México, debido a la cercanía geográfica y cultural.

<sup>47</sup> Véase más en los anexos de este trabajo.

que tomar. Estas decisiones se entienden ya que, se podría pensar que los traductores quisieran ahorrarse el posible rechazo del espanglish y de la alternancia de código que la audiencia mexicana pudiera tener. Anteriormente mencioné este rechazo y D'Amore menciona que viene de dos partes, de los puristas tanto del inglés como del español: "While the RAE and Instituto Cervantes seek both to improve the quality of the Spanish spoken as a minority language in the US and to maintain the unity of the Spanish language across four continents, others lay claim to purist arguments in an attempt to disguise their xenophobia" (*Translating* 95). Esta xenofobia "disfrazada" es algo de que se sufre en México. Por una parte, se entiende el rechazo anti-imperialista de Estados Unidos y la falta de entendimiento de la cultura chicana (como vimos en las entrevistas de las editoriales, hay poco interés). Pero por otra parte, el uso de anglicismos y extranjerismos en México circula en las clases sociales altas. En mi experiencia personal, la incorporación de frases en inglés en México como "so cool" y "oh my God", entre otras, no crean rechazo, sino aceptación en grupos sociales ya que significa bilingüismo. El hecho de que uno hable dos idiomas significa que ha estudiado en una escuela particular o que ha viajado al extranjero, por lo tanto, indica un mejor nivel económico. D'Amore también hace esta comparativa, y da ejemplos de telenovelas mexicanas en donde se utilizan frases en inglés por muchachas ricas.

Esos ejemplos nos demuestran cómo ha incursionado en nuevos terrenos el espanglish: Los préstamos lingüísticos, neologismos de contacto y cambios de códigos están presentes en el discurso de gente culta como Dehesa en publicaciones de circulación masiva y en el discurso de gente adinerada, pudiente y presumida; ya no se trata únicamente de los rasgos particulares del habla exclusivo de grupos marginados como

alguna vez lo fue, entre pachuchos, cholos y otros “pochos” denigrados diversos.

(“Traducción” 33)

Entonces, si en teoría el espanglish es más aceptado, ¿por qué sólo la gente adinerada tiene derecho a utilizarlo sin rechazo?

Poniatowska menciona que los chicanos están entre dos mundos que los rechazan, los mexicanos los consideran traidores y los estadounidenses los quieren por la mano de obra barata (“Mexicanas” 37). Aunque en Estados Unidos a partir de los movimientos civiles y políticos de los sesentas y setentas, el término “chicano” ha perdido algo de la connotación peyorativa, personalmente, creo que este rechazo y connotación negativa sigue latente en México.

Mi análisis me ha mostrado que el espanglish de los chicanos va más allá de los simples préstamos. El *code-switching* de los chicanos representa su marginalización. Además, por lo general, las historias chicanas son de gente de bajos recursos navegando entre dos culturas, historias con las que la gente adinerada, tal vez, no se sientan tan identificadas. Asimismo, creo que la falta de aceptación del mercado mexicano está en la necesidad y tendencia de comparar la literatura chicana y la mexicana y el querer que el lenguaje sea similar; se les quiere comparar, nivelar, verlas en un espejo. Mientras exista esa comparación, la literatura chicana no podrá tener una recepción aceptable.

De acuerdo a Poniatowska, el problema también está en la clase social: “Mexican women writers do not come from the working classes and do not have an immediate relationship with the fields and factories the way Chicanas do” (“Mexicanas” 46-47). Esto crea una confrontación de clases y de cierta un doble discurso mexicano un tanto hipócrita, ya que ¿por qué solamente la clase media alta puede utilizar el inglés como código alterno?

Entonces, ¿qué es lo que se propone para traducir la literatura chicana al español? Lo primero que se propone es mantener el *code-switching*. Se debe de alguna forma recuperar esa visión de que se está en presencia del Otro y que por medio de la traducción se sepa identificar que se trata de la cultura chicana. La presencia del “Otro” es fundamental en la literatura chicana y según D’Amore la traducción no debe consistir en eliminar los rasgos esenciales del Otro que caracterizan un texto (“Traducción” 41). Además, D’Amore menciona:

Elementos culturales significativos de la cultura de origen, reflejados en el uso lingüístico, deben conservarse; la supresión de la alteridad es un prejuicio a 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. (“Traducción” 41)

Este acercamiento foraneizante es una de las claves para la traducción de obras chicanas. En la traducción al español, la literatura se debe de ver como otro ente literario y debe de ser analizado con otro lente. La literatura chicana y la literatura mexicana deben de tratarse y verse como distintas, porque en México parece que se tratan similares y es una de las razones por la que la primera es rechazada. Al tratar de igualarlas, se está dejando de un lado la complejidad de su historia mexicoamericana, su lenguaje híbrido y la doble marginalización.

Para el acercamiento foraneizante, D’Amore provee un “continuo del espanglish” que se puede utilizar como ayuda en las traducciones de obras chicanas. Aunque D’Amore utiliza ejemplos y utilización de este método foraneizante para traducir textos mexicanos (o en español) al inglés, creo que es una estrategia que puede utilizarse de igual forma para traducir textos chicanos al español.<sup>48</sup> En este continuo, D’Amore modifica el continuo post-criollo y agrega

---

<sup>48</sup> D’Amore también reitera que este continuo puede ser utilizado para otros textos de lenguas en contacto.

puntos intermedios en donde se podría localizar el espanglish como un punto intermedio entre los idiomas español e inglés estándar (“Traducción” 33).<sup>49</sup>

ALTO	→	BAJO	→	ALTO
español estándar (norma culta)	español anglicado, por ejemplo español chicano o mexicano norteamericano	<b>ESPANGLISH</b>	inglés hispanizado, por ejemplo inglés chicano o puertorriqueño	inglés estándar
acrolecto	→ mesolecto	→ basilecto	→ mesolecto	→ acrolecto

Tabla 1. El continuo del espanglish

De la manera que observo esta herramienta, creo que se la puede “doblar” para reflejar el mismo tipo de lenguaje híbrido. Por ejemplo, si una de las obras chicanas está escrita en inglés chicano, es necesario que se traduzca con español chicano. Utilizando esta herramienta, podemos traducir considerando al Otro, tomando en cuenta que esta herramienta puede ayudarnos a recrear un abuso lingüístico específico, “cuando un autor abusa del español o inglés al cambiar de código o utilizar préstamos, podemos aplicar el continuo para reproducir este abuso” (D’Amore, “Traducción” 38). Por ejemplo, imaginemos que la obra *La casa en Mango Street* de Poniatowska fuese la obra original; si se tuviera que traducir al inglés se tendría que tomar en cuenta el exceso y abuso de los coloquialismos mexicanos y traducirlos al inglés como tales.

La propuesta para traducir textos chicanos es que se analice en qué rubro del continuo del espanglish se encuentran. Como se mencionó anteriormente, si el inglés chicano es utilizado, entonces la traducción debe reflejar un español chicano y tomar en cuenta el tipo de estrategias de *code-switching* empleadas. Esta estrategia prevendrá que el texto se vuelva demasiado

---

<sup>49</sup> El espanglish en esta tabla se observa como “bajo” mientras que a los idiomas estándares se les anuncia como “alto”. Tal indicación no significa que considere al espanglish como un idioma menor.

exótico. D'Amore menciona que cualquier paso en falso hacia cualquiera de los lados podría resultar contraproducente (“Traducción” 41). Esto es lo que sucedió en la traducción de *The House on Mango Street*: el exceso de coloquialismos mexicanos creó un lenguaje forzado que no se encontraba en la obra original. En cambio las obras de Grande y E. Sánchez fueron demasiado conservadoras en el aspecto de coloquialismos mexicanos y el uso de *code-switching* convirtiendo sus textos en estériles. Aziza Saleh Alzabidi también reitera mi punto de mantener el *code-switching*, “When code switching is ignored or filtered in the translation process, the result will be flattened version of the original text” (97), este “aplanamiento” o esterilidad como lo menciona Junot Díaz es el riesgo que se toma si se decide no traducir el *code-switching* en la literatura chicana. Alzabidi también menciona:

The use of these fixed expressions, idioms and some phrases from another code within the ST [source text] carries its own flavour and meaning which adds to the original message something has to be conveyed to the TT. This special flavour has to be perceived and conveyed by the interpreter or the mediator, otherwise, it gets lost and the original message loses an important component. (97).

Este sabor o condimento al que se refiere Alzabidi del *code-switching* puede relacionarse al *local colour* al que se refería M. Sánchez que conlleva al problema de la intraducibilidad. Y esta intraducibilidad puede ser compensada con el continuo del espanglish propuesto por D'Amore.

Si utilizáramos el continuo del espanglish para traducir las novelas, el *code-switching* se mantendría y no se crearían obras monolingües estériles en la traducción, alejándolas de representar a la cultura chicana.

Retomemos un ejemplo de *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter* para utilizar la estrategia del continuo de espanglish:

If I don't kiss each and every relative on the cheek hello and goodbye, even if I don't know them, Amá calls me a *malcriada*, a badly raised daughter. "You want to be like those güeros mal educados?" Amá always asks. In that case, yes, I do want to be like an impolite white person, but I just shut my mouth because it's not worth arguing about. (77).

Su traducción se lee:

Si no saludo y me despido de un beso en la mejilla de todos y cada uno de mis parientes, aunque no los conozca, amá me llama *malcriada*. ¿Quieres ser como eso güeros maleducados?, me pregunta siempre. En ese caso, sí, quiero ser como una persona blanca sin modales, pero cierro la boca porque no vale la pena discutir por eso. (66).

Si tradujéramos en base al continuo del espanglish, el pasaje podría leerse como:

Si no saludo y me despido de un beso en la mejilla de todos y cada uno de mis parientes, aunque no los conozca, amá me llama *malcriada*. ¿Do you want to be like those güeros maleducados?, me pregunta siempre. En ese caso, sí, quiero ser como un gringo sin modales, pero cierro la boca porque no vale la pena discutir por eso.

Los tres cambios propuestos son basados en la crítica de la traducción que se mencionó anteriormente. En este ejemplo, las palabras en español en la versión original se diluyen en la traducción. La palabra *malcriada* es esencial en la personalidad de Julia y no se le da ningún tipo de énfasis, es por eso que para remarcar ese énfasis se ha puesto en cursiva. Otra parte importante en este pasaje es la comparación de culturas entre los "güeros maleducados" y los mexicanos y el énfasis también se ha ignorado; es por eso que en la traducción sugerida, se agrega una parte en inglés sin cursivas para mantener el *code-switching*, "¿Do you want to be like those güeros maleducados?", y de esta forma se compensa y mantiene el estilo. El último

cambio propuesto es modificar el significado literal de las palabras “white person” que se traduce como “persona blanca”. Aunque la traducción no es incorrecta, en México una persona blanca no tiene la connotación que tiene en Estados Unidos, así que se traduce como “gringo”. Es importante reiterar que al traducir de este manera se tiene que tomar en cuenta que estos cambios tienen que ocurrir en lugares estratégicos en donde se usa el *code-switching* originalmente, respetando además las normas de sintaxis y gramaticales del idioma del texto meta.<sup>50</sup>

Ahora bien, existen autores para los que crear un tercer texto completamente distinto que no represente el original no es un problema. La creación del tercer texto no es inusual. Véanse los ejemplos de Rolando Hinojosa *Estampas del Valle* (1973) o *La historia de mis dientes* (2013) de Valeria Luiselli, entre muchos otros. Pero para aquellos a quien les importa vitalmente la aceptación de sus dos entes (mexicano y anglosajón), la recomendación es no ignorar el *code-switching* que marca el chicanismo.

Recordemos las palabras de Anzaldúa: “We are a synergy of two cultures with various degrees of Mexicanness or Angloness. I have so internalized the borderland conflict that sometimes I feel like one cancels out the other and we are zero, nothing, no one. *A veces no soy nada ni nadie. Pero hasta cuando no lo soy, lo soy*” (85). Esta cancelación ocurre en las traducciones al español de la literatura chicana. Al mexicanizar el texto, estamos borrando la hibridez de la cultura chicana. Las traducciones al español sin *code-switching* son la pesadilla de Anzaldúa; una pesadilla de convertirse en nada.

En una conversación telefónica con la Dra. Elsa Leticia García Argüelles de la Universidad Autónoma de Zacatecas mencionaba que desde sus trincheras ha estado tratando de difundir la literatura chicana en México.<sup>51</sup> Actualmente ella imparte una clase propuesta por ella

---

<sup>50</sup> Véanse más tácticas lingüísticas en Rothman y Rell (520-522) y Otheguy y Stern (94-97).

<sup>51</sup> Esta entrevista se llevó a cabo por teléfono el día 13 de mayo de 2020.

misma sobre literatura y culturas minoritarias en donde incluye la literatura chicana. Además, ha organizado congresos en donde ha invitado a autores chicanos. Durante nuestra charla, García mencionaba que en el año 2004 ella poco había escuchado sobre la literatura chicana en la ciudad de México y que se esforzó en poder trabajar en ese tema, pero fue un reto ya que no había académicos que la ayudaran en su departamento, con la excepción de la Dr. Claire Joysmith del Centro de Investigaciones sobre América del Norte en la UNAM. García reconoce la labor de Poniatowska como propagadora de la literatura chicana, pero sigue sintiendo los esfuerzos para dar a conocer la literatura chicana como aislados. García la llama “cultura olvidada, como que nadie la quiere ver”. Los prejuicios del lenguaje de los chicanos siguen presentes y la impresión de que la mezcla de idiomas es el desconocimiento de ambas lenguas. La poca distribución de los libros chicanos también afecta, García comenta de la dificultad de encontrarlos gracias a la escasa distribución e interés. Concluimos nuestra charla con la inquietud de reunir a más catedráticos en México que estudien la literatura chicana y reflexionar sobre cómo podemos propagarla.

Tal como apunta Poniatowska, la literatura chicana puede enriquecernos en más de una manera y enseñarnos a pelear por la libertad, romper estereotipos, desmitificar, conocer a Dios en tierra de indígenas, y rescatar a la virgen de Guadalupe en la tierra de los gringos (“Mexicanas” 47). Y cuando rescatamos su jerga lingüística en la traducción, estamos ayudando a que se valore y se entienda la literatura y la cultura chicana.<sup>52</sup> México, sin duda, tiene un gran camino que recorrer en el reconocimiento de la literatura chicana, ya que no sólo se debe de promocionar la literatura, sino se debe hacer un esfuerzo multidisciplinario para que la cultura chicana pueda ser comprendida y apreciada.

---

<sup>52</sup> Nótese que la propuesta confiere a las obras chicanas escritas en inglés con *code-switching* en español. Ilán Stavans ha traducido obras como *Don Quijote de la Mancha* y *El Principito* al Spanglish, un tipo de traducción que no es parte de la propuesta. Véase más sobre estas traducciones en Manatou (73-75).

Las buenas noticias es que México no es ajena de la literatura con alternancia de código y mezcla del español y el inglés. Durante las últimas décadas se ha desarrollado una literatura del norte de México, lejos del epicentro capitalino literario. Esta literatura de frontera o norteña no sólo alterna códigos con el idioma inglés, sino que también alterna códigos regionales característicos del norte.<sup>53</sup> Esta literatura se encuentra un tanto mitificada con las siguientes características: “el uso del idioma inglés, la descripción de la vida en la línea, el clima, el paisaje, la violencia y el narcotráfico” (Palaversich 9-10). Algunos autores reconocidos en esta categoría son: Luis Humberto Crosthwaite, Cristina Rivera Garza, Élmer Mendoza, David Toscana, Eduardo Antonio Parra, entre otros.<sup>54</sup> Carlos Fuentes, aunque no era norteño, escribió *La frontera de cristal* (1995) una novela en nueve cuentos que se ubican en la frontera de México y Estados Unidos y que emplea cambio de códigos.<sup>55</sup>

Un ejemplo concreto del uso del espanglish en la literatura norteña o de frontera, lo encontramos en *Amorcito corazón* (2016) de Carlos René Padilla, una novela policiaca: “¿Podemos de conversar de manera civilizada?, por eso estoy *here*, quise venir a despedirme, *say good-bye*, a pesar de los tercos que son los mexicanos, me caen *fine*” (118). El uso del inglés se manifiesta a través de cursivas y del diálogo, de una forma similar como lo hace la literatura chicana.

Aunque su inclusión dentro de la literatura mexicana nacional ha sido de gran debate, su aceptación ha crecido paulatinamente. Este ejemplo significa que un tipo de literatura con enfoque al Otro con mezcla de idiomas es posible de ser aceptado en México.

---

<sup>53</sup> Personalmente crecí en el norte con un repertorio lingüístico con palabras como carro, checar y troca, que desconocía que provenían del inglés.

<sup>54</sup> Véase más sobre la literatura de frontera en Tabuenca Córdoba (85-110).

<sup>55</sup> Véanse ejemplos del *code-switching* y su traducción de *La frontera de cristal* en D’Amore “Traducción” (38-40).

Para cerrar esta sección, es importante mencionar que chicanizar los textos al idiolecto del español mexicano es solo una parte de lo que se puede hacer para que la audiencia mexicana logre ver y separar la literatura chicana de la mexicana. Según el escritor mexicano Martín Solares la literatura chicana necesita la ayuda de todos: editores, académicos, periodistas y promotores culturales (Anexo 3). Es decir, la tarea es amplia y se necesita ayuda de todos los canales posibles. La mayoría de las editoriales entrevistadas solamente conocen a Sandra Cisneros y su obra de *The House on Mango Street*, por lo que se puede intuir que fue gracias a la influencia de la traductora Elena Poniatowska y el plan publicitario. Este caso nos da esperanza. Sin embargo, la xenofobia en contra del chicano del pueblo mexicano se encuentran profundamente arraigados por lo que se necesitarán otras fuentes de ayuda.

Matelo y Sportuno reflexionan sobre los sellos editoriales de las obras chicanas que tienen su sede principal en Estados Unidos, además que:

Estas obras [de Rolando Hinojosa] traducidas han sido avaladas por sellos editoriales estadounidenses como Random House pero, sin duda, buscan un espacio en el ámbito literario y en el mercado hispanohablantes, muchas veces, con los ojos puestos en Latinoamérica y especialmente en México como centro cultural de difusión principal. (216).

Esto quiere decir que editoriales estadounidenses pueden presionar desde sus sedes. La buena noticia es que la comunidad literaria latina en Estados Unidos cada día crece más. Actualmente, otros autores latinos de culturas híbridas utilizan el *code-switching* en sus obras literarias, tales como: Lilliam Rivera, Angie Cruz, Jacquira Díaz, Valeria Luiselli, Francisco Cantú, Elizabeth Acevedo, Isabel Quintero, Karla Cornejo Villavicencio, entre otros.

La misma Sandra Cisneros ha elevado su nivel de espanglish en sus obras después de *The House on Mango Street*. En su último libro, *Puro Amor* (2018), Cisneros no solamente sigue utilizando el espanglish como parte de su identidad, sino que también publica un libro totalmente bilingüe en donde no escatima su uso del espanglish. Otra obra interesante de mencionar de Cisneros es *Caramelo* (2002), una narrativa acerca de una familia que viaja de Chicago a la Ciudad de México a visitar a su familia. Algo distintivo de esta historia que sigue a Celaya Reyes, es que su traducción fue por Liliana Valenzuela y se considera como una obra más fidedigna a la original debido a que el oficio de Valenzuela es de traductora y deja rasgos de *code-switching* en la traducción. Desafortunadamente, es una novela que poco se conoce en México ya que no tuvo los esfuerzos publicitarios que obtuvo *The House on Mango Street*.

Valenzuela menciona:

Jugar con las palabras es parte de mi oficio de poeta, y esto me permitió moverme con libertad para seleccionar la palabra justa. La autora me dio licencia poética para usar la imaginación y recrear la obra, mientras le causó alegría contar con la traducción de una compañera poeta. También por el hecho de ser mexicana, originaria de la Ciudad de México, así como habitante de la frontera de los Estados Unidos, pude comprender mejor el mundo que Cisneros describe en la novela, mundo que ambas compartimos.

(Valenzuela 464).

Esto quiere decir que la cercanía entre la traductora y la obra ayudó en el proceso de traducción.

Según la “Nota a la traducción” en *Caramelo*, la relación y colaboración entre Valenzuela y Cisneros fue muy estrecha y las autoras trabajaron en conjunto en la traducción. Esta colaboración es elogiada por López: “Otro buen ejemplo de las ventajas que esta colaboración puede conllevar lo tenemos en la excelente traducción al español que Liliana Valenzuela realizó

de *Caramelo* de Sandra Cisneros, en la que tanto la Nota del editor como la Nota de la Traductora, algo muy poco común en ediciones no académicas, evidencian la actitud del editor respecto al proceso traductor” (“Escritoras” 97). Sin duda, la colaboración entre autor/a y traductor/a es de suma importancia.<sup>56</sup>

Las relaciones entre traductor y autor varían y no todas son estrechas ni son casos de éxito, es por eso que no se puede depender de esa relación para tener una traducción exitosa. En el caso de Reyna Grande, ella misma fue su traductora, pero aún así mexicaniza la obra. En su último libro *A Dream Called Home* (2018), el editor de la autora contrató a un traductor. Cuando Grande leyó su libro traducido, no se encontró a ella misma a través de las palabras, así que invirtió más de 200 horas añadiendo su voz a la traducción (“Reyna”). En el caso de Erika L. Sánchez ella no tuvo ninguna relación con la traductora. Es necesario recordar, como menciona M. Sánchez, “not translator, however capable, will be able to work miracles” (109), no ocurren milagros aún cuando nosotros mismos somos los autores.

Retomando los ejemplos de espanglish en la actualidad, los shows televisivos en espanglish se han propagado más, algunos ejemplos son: *Jane The Virgen*, *Gentefted*, *On my Block*, *One Day at the Time*. En estos es casi siempre el abuelo o la abuela que habla completamente en español sin traducción alguna. Otro ejemplo en el mundo literario con un enfoque menos conservador del espanglish es Juliana Delgado Lopera y su novela *Fiebre Tropical* (2020). La novela relata la historia de una adolescente colombiana que se muda a Estados Unidos. Desde la primera página se observa el *code-switching* al nombrar el capítulo “Chapter Uno”. La narración empieza: “Buenos días, mi reina. Immigrant criolla here reporting desde los Mayamis from our ant-infested townhouse” (1). En este pasaje se muestra tanto el

---

<sup>56</sup> La relación entre autor y traductor es una cuestión de indudable interés, se comentan sobre las obras analizadas pero un análisis más enfatizado y profundo queda fuera del ámbito del presente trabajo.

*inter-sentential* y el *intra-sentential switching*. El español se muestra en todas las páginas en la narración y en el diálogo y a menudo se muestra sin traducción y sin cursivas. Esto me reitera que el *espanglish* y el *code-switching* en las obras latinas no es una tendencia pasajera.<sup>57</sup>

Asimismo, se ha estado luchando para obtener una mayor visibilidad con proyectos como “Own Voices” que se encarga de promocionar obras que representen a grupos marginalizados desde el 2015 por medio de las redes sociales.<sup>58</sup> Este movimiento se está llevando a cabo mayormente en el área de literatura juvenil con el emblema “We need more diverse authors”. Esta ideología ha estado inspirando a editoriales a buscar más allá de la mirada anglosajona tradicional.

Otro proyecto es “Dignidad Literaria” que nació gracias a la polémica de *American Dirt* (2020) y exige a las editoriales mayor visibilidad de los latinos en el mundo literario.<sup>59</sup> *American Dirt* de la anglosajona Jeanine Cummins fue nombrando “el libro” de migración, ignorando a las obras de otros escritores hispanos que se habían escrito antes sobre la misma temática. Este tipo de invisibilización al grupo minoritario de los latinos causó una ola de frustraciones y decenas de ensayos y artículos fueron publicados denunciando la falta de criterio de la editorial Flatiron Books y la inverosimilitud de la narrativa de Cummins. La escritora chicana Myriam Gurba fue una de las primeras en denunciar a la obra por estar llena de estereotipos. Gurba junto con Roberto Lovato y David Bowles crearon “Dignidad Literaria” inspirando a la comunidad latina a

---

<sup>57</sup> En mi afán de impulsar la escritura de los dos idiomas he estado dando clases y talleres de escritura creativa en español y recientemente impartí un taller en The Writer’s Center de Bethesda, Maryland llamado “Writing Bilingually” en donde parte de la clase se habla de incorporar *code-switching* en la escritura.

<sup>58</sup> Véase más sobre “Own Voices” en <https://bluecrowpublishing.com/2018/03/30/what-does-ownvoices-mean/>.

<sup>59</sup> Véase más sobre “Dignidad Literaria” en <http://dignidadliteraria.com/> y sobre la polémica en <https://www.washingtonpost.com/opinions/2020/01/23/american-dirt-gets-mexico-very-wrong-its-latest-long-trend/>.

organizar eventos y entablar discusiones sobre la literatura y la falta de representación en el mercado.<sup>60</sup>

Este tipo de luchas, aunque actualmente no existe en México, puede ser exportado para exigir un reconocimiento más fiel al *code-switching* de los chicanos. Pero para esto se necesita una comunidad que abogue por la literatura chicana en México, que influya a las universidades mexicanas a impartir cursos sobre esta, que defiendan sus particularidades, tomando en cuenta la cercanía de culturas, del idioma y la geografía – elementos que son ventajas y desventajas para la literatura chicana – ante editoriales mexicanas y anglosajonas. Su complicada estética lingüística tiene que resaltar y no verse como un defecto o algo exótico, sino como una parte imprescindible de quienes son los chicanos. El español y el inglés se han entretajido para formar el espanglish y es algo que indudablemente se debe mostrar.

## Conclusión

En un principio, en este trabajo me he tratado de enfocar en demostrar que las traducciones al español estudiadas crean un tercer texto mexicanizado que no representa la cultura chicana. Creo que he logrado esto, pero a lo largo de la investigación me he percatado que hay una problemática mucho más allá de las simples traducciones. La representación del Otro en México, y el clasismo impiden una recepción adecuada de la literatura chicana. Lo

---

<sup>60</sup> En marzo de este año he convocado a los escritores latinos y miembros de la comunidad literaria del área a un evento de Dignidad Literaria pero lamentablemente se ha tenido que posponer debido a pandemia. Actualmente me encuentro haciendo entrevistas a los miembros de la comunidad latina en el área de Washington, D.C. con el fin de seguir impulsando este movimiento. Véase más en <https://medium.com/@ofeliamv23>.

interesante es que en la actualidad la reacción de la literatura chicana simplemente es una falta de reacción y de interés y que hay esperanza en que se visualice como una literatura canónica.

Debido a la hibridez cultural de la literatura chicana y a factores como la alternancia de código, es inverosímil pensar en una traducción perfecta. Recordando las palabras de Paz, “el texto original jamás reaparece (sería imposible) en la otra lengua” (10), nos queda claro que no queremos llegar a una equivalencia perfecta, pero existen diferentes aspectos que se toman en cuenta al traducir, tales como, reproducir el mismo efecto en el lector, representar la cultura de la obra original, y mantener el significado y el estilo en general. Aparte de estos objetivos, los traductores se enfrentan a la intraducibilidad y la subjetividad que tienen que conllevar con una interpretación creativa.

Es importante recordar que el objetivo de analizar los problemas de la traducción y todo lo que conlleva nos ayuda a entender a los traductores y las decisiones creativas que realizan, así como visualizar alternativas para la traducción en idiolecto del español mexicano de las obras chicanas. Reiterando que ninguna de las tres traducciones analizadas es mala, ni este trabajo tiene el afán de criticar o menospreciar el trabajo de traductología. El objetivo no es imponer reglas sino proponer una forma en que México pueda conocer y comprender la cultura chicana con su lingüística híbrida que la caracteriza. El que se mantenga la imagen del Otro no garantiza este cambio en la audiencia mexicana. Para que pueda ser leída, como merece tiene que existir un cambio, el Fondo de Cultura Económica necesita seguir invirtiendo en ella y trayéndola a México, pero también se necesitan personas y promotores que aboguen por ella, así como los ha tenido la literatura de frontera o nortea.

Es un proceso que llevará tiempo y no hay una solución única. Para diseminar su importancia no sólo tiene que llevarse a las facultades de filología mexicanas sino a las aulas de

las escuelas públicas para que desde temprana edad se luche en contra del estereotipo chicano y renovar ese concepto de que los chicanos solo trabajan en los campos; los chicanos también son poetas, escritores, artistas, abogados, arquitectos, políticos y mucho más. No sólo se debe promocionar la literatura, sino se debe hacer un esfuerzo multidisciplinario para que la cultura chicana pueda ser comprendida y apreciada. Sin embargo, todavía queda la mayor interrogante, ¿Quiénes serán los promotores y los que aboguen por una representación fidedigna de los chicanos en México? Los escritores nortños luchan por su desmitificación porque se encuentran dentro de México. Pero, si los chicanos son observados como “aliens” y traidores por perseguir el “sueño americano”, ¿entonces quiénes serán los elegidos por salvar su reputación? Necesitamos más Elenas Poniatowskas y Elsas Garcías que funjan como puentes entre las culturas, que traduzcan, que escriban y que desenmascaren décadas de fisuras entre identidades y fronteras invisibles.

## Epílogo

El 25 de mayo de 2020 presenté mi tesis de maestría a mi comité en donde hablábamos sobre los prejuicios sociales, colorismo, y racismo en México. Horas más tarde, George Floyd fue asesinado en Minneapolis, Minnesota por la policía. Aunque estos dos eventos en principio no tienen relación, sí lo tienen en cuestión del estudio de una literatura que habla del “Otro” como la chicana en territorio mexicano. Cientos de protestas se desataron tras la muerte de Floyd exigiendo justicia y la abolición del racismo. Estas protestas se expandieron por todo el mundo. En México, las redes sociales aparte de denunciar el racismo hacia los negros, levantaron un espejo acusador y ejemplificaron como la sociedad favorece a los individuos de tez blanca. Entre memes, videos y artículos, la influencia anglosajona por justicia racial llega a México. Los mexicanos, lentamente, están denunciando su racismo y colorismo interno; un progreso que eventualmente facilitará la literatura chicana y su aceptación. Me encantaría hacer un pronóstico futurístico y alentador de conocer el momento preciso en que la igualdad entre los humanos exista y los prejuicios raciales sean cosa del pasado; pero de momento, siglos de colonización requieren generaciones radicalizadas luchando contra la opresión. Espero que mis investigaciones y mis palabras sean parte de ese cambio, ya que el “silencio es violencia”.

## **Anexos**

Anexo 1: Entrevista con José María Espinasa de Ediciones sin nombre.

Anexo 2: Entrevista con Emiliano Becerril Silva director de Elefanta Editorial.

Anexo 3: Entrevista con Martín Solares, escritor y editor mexicano.

Anexo 4: Entrevista con la Dra. Anna María D'Amore, catedrática e investigadora.

## Anexo 1: Entrevista con José María Espinasa de Ediciones sin nombre

Ediciones sin nombre es una casa editorial mexicana que abrió sus puertas en 1995. Se entrevistó el 12 de marzo de 2020 vía correo electrónico a José María Espinasa, ensayista, poeta, profesor, periodista y editor.<sup>61</sup>

### **¿Cuál es la percepción de los lectores mexicanos de la literatura chicana?**

No creo que haya muchos lectores, interesa más a la academia y a sectores sociológicos.

### **Según Ud., ¿cuáles son algunas características particulares de la literatura chicana?**

### **¿Cómo se asemeja y cómo se distingue de la literatura mexicana?**

Es un hecho cultural muy interesante, aunque tanto yo, como la directora de la editorial, la escritora Ana María Jaramillo (radicada en México, de origen colombiano) la conocemos poco.

### **¿Alguna vez alguien le han pedido que publique literatura chicana? ¿Cuál ha sido su reacción?**

No, no hemos recibido ninguna propuesta

### **¿Los nombres Sandra Cisneros, Reyna Grande y/o Erika L. Sánchez son reconocidos en el mundo editorial en México?**

Reconocidos sí, leídos mucho menos.

---

<sup>61</sup> Véase más sobre el editor en <https://literatura.inba.gob.mx/ciudad-de-mexico/3632-espinasa-jose-maria.html>.

**¿Usted cree que la alternancia de código entre el idioma inglés y español tenga algún tipo de influencia en la recepción de las obras en México?**

Desde luego, pues se requiere una cierta conciencia lingüística del sentido de esa escritura.

**¿Ustedes creen que la traducción al español de la literatura chicana afecte en la recepción en México?**

Esa “traducción” se debería sólo a que la obra se volviera un éxito de ventas, un lector con cierta preparación, fuera del contexto chicano, debe ser capaz de leer el texto tal como fue escrito.

**¿Cuál es el proceso de edición de un libro traducido al español?**

Se recibe la propuesta de edición, se evalúa desde la mirada cualitativa propia de la editorial y se buscan maneras de financiamiento y se estudia su viabilidad económica antes de publicar.

**¿Según su percepción cuál es la diferencia entre la literatura de frontera y la literatura chicana?**

Es una diferencia lingüística, la literatura chicana parte de una hibridación lingüística mientras que la de frontera de otras razones, como la temática.

**¿Qué piensa que necesite la literatura chicana para ser reconocida en México?**

México es un país en donde se tienen bajos índices de lectura y poco interés por literaturas que, a pesar de tener una evidente cercanía, resultan exóticas.

## Anexo 2: Entrevista con Emiliano Becerril Silva, director de Elefanta Editorial

Entrevista con Emiliano Becerril Silva director de la editorial mexicana independiente Elefanta.

La entrevista se llevó a cabo el 23 de marzo de 2020 vía correo electrónico.

### **¿Cuál es la percepción de los lectores mexicanos de la literatura chicana?**

Me da la impresión de que no circula mucho.

### **¿Publica literatura chicana?**

No, pero sí me gustaría.

### **Según Ud., ¿cuáles son algunas características particulares de la literatura chicana?**

### **¿Cómo se asemeja y cómo se distingue de la literatura mexicana?**

Tristemente he leído poco, pero me interesa investigar.

### **¿Alguna vez alguien le han pedido que publique este tipo de literatura? ¿Cuál ha sido su reacción?**

No, nunca se me ha acercado ningún autor/a o lector/a con ese tema

### **¿Los nombres Sandra Cisneros, Reyna Grande y/o Erika L. Sánchez son reconocidos en el mundo editorial en México?**

He escuchado los nombres de Reyna y Sandra, pero de lejíto. Nunca he leído nada.

**¿Usted cree que la alternancia de código entre el idioma inglés y español tenga algún tipo de influencia en la recepción de las obras en México?**

Seguramente esa alternancia le dará un sello especial y maravilloso que algunos lectores sabrán disfrutar, y me imagino que en otros lectores habrá mucho tipo de prejuicios. Pero yo creo que hay más posibilidades positivas que negativas.

**¿Ustedes creen que la traducción al español de la literatura chicana afecte en la recepción en México?**

Sí, pero igual que cualquier obra, de cualquier idioma, y dependerá de la obra.

**¿Cuál es el proceso de edición de un libro traducido al español?**

Encontrar un buen traductor/a que entienda la obra, idealmente que le apasione. Dependiendo del tipo de editorial que se sea.

**¿Según su percepción cuál es la diferencia entre la literatura de frontera y la literatura chicana?**

Pensaría que literatura de frontera es una obra escrita por una persona de cualquier nacionalidad, y que hable de temas vinculados al imaginario de la frontera, temas y cosas que suceden en la frontera. Mientras que la literatura chicana implicaría hablar de cualquier tema pero en el marco de la binacionalidad cultural y lingüística entre español e inglés.

**¿Qué piensa que necesite la literatura chicana para ser reconocida en México?**

Que comencemos a publicar a sus autores, que vengan, y que se argumente bien la importancia y

pertinencia del diálogo con esa literatura.

**¿Quiénes son parte del mercado lector en México? ¿Cuál es el mercado principal?**

Creo que hay muy buen mercado en México, pero muy competido y cerrado. Muy dominado por los grandes consorcios, por las librerías.

**¿Podría compartir cuales son los tipos de libros más vendidos en su editorial?**

*El ajolote* de Andrés Cota

*Alá no está obligado* de Ahmadou Kourouma

*El entenado* de Juan José Saer

*Hematoma* de Yael Weiss

*A toda costa*. Narrativa Puertorriqueña reciente.

### Anexo 3: Entrevista con Martín Solares, escritor y editor mexicano

Entrevista con Martín Solares, novelista, tallerista y ensayista. Solares fue editor de Tusquets y Almadía, y además creó y dirigió la serie literaria de Océano de 2011 a 2015.<sup>62</sup> La entrevista se llevó a cabo vía correo electrónico el 24 de marzo de 2020.

#### **¿Cuál es la percepción de los lectores mexicanos de la literatura chicana?**

Los lectores mexicanos que conocen algo de la literatura chicana suelen ser los especialistas: académicos y escritores. No encuentras libros de autores chicanos en la mayoría de las librerías mexicanas a menos que te encuentres cerca de la frontera con EEUU, o que se trate de un título excepcional, que tenga un gran valor comercial. Es más común encontrar en las librerías de lengua inglesa a los autores norteamericanos que escriben sobre México sin haberlo visitado o conocido en profundidad: literatura de minorías blancas para ellas mismas, con todos los prejuicios correspondientes (maldad inherente de los nativos de México, violencia congénita, pertenencia a una sociedad bárbara, etcétera). En los programas académicos mexicanos, el hecho de encontrar algo de literatura chicana suele ser la excepción.

#### **Según Ud., ¿cuáles son algunas características particulares de la literatura chicana?**

#### **¿Cómo se asemeja y cómo se distingue de la literatura mexicana?**

Conozco muy poco: un cuento de Rodolfo Hinostrosa sobre la matanza de un cerdo, que me impresionó mucho cuando lo leyó en la FIL de Guadalajara hace algunos años, durante una serie de 5 mesas redondas dedicadas a la literatura chicana. Lo otro que guardo y he comprado varias veces es una novela de Sandra Cisneros: *The House on Mango Street*. Admiro su prosa concisa,

---

<sup>62</sup> Véase más información sobre el escritor y editor en <https://groveatlantic.com/author/martin-solares/>

hecha de trazos reveladores y agudos, como si estuviera grabando imágenes sobre un material duro, que se resiste a ser aprehendido.

No me considero calificado para responder esta pregunta, pues básicamente recuerdo el cuento y la novela que te cité: lo único que te puedo decir es que lo que leyeron los autores chicanos en esa mesa me dejó 3 impresiones muy fuertes por tres motivos:

a) La enorme nostalgia del país o ciudad de origen que dejaban traslucir los personajes de las narraciones. La evocación constante de personas, lugares, alimentos y costumbres: el intento de recuperar mediante la escritura un país que desapareció para siempre.

b) La maleabilidad de un nuevo idioma, a medio camino entre el inglés y el español. La emoción de presenciar cómo un idioma puede nacer del contacto entre dos culturas. La apropiación que los narradores chicanos hacían del inglés y su siempre impecable adaptación de unas cuantas palabras esenciales hacia ese nuevo idioma, el spanglish.

c) La violencia y el desgarramiento de las situaciones narradas. La sensación de aislamiento, explotación, corrupción, abusos e injusticias que eran tema constante de su literatura.

**¿Alguna vez alguien le han pedido que publique literatura chicana? ¿Cuál ha sido su reacción?**

Alguna vez sugerí publicar a una autora chicana en una colección transnacional, pero prefirieron que publicara o libros más comerciales, escritos por autores norteamericanos o latinoamericanos. No puedo decir dónde sucedió.

**¿Los nombres Sandra Cisneros, Reyna Grande y/o Erika L. Sánchez son reconocidos en el mundo editorial en México?**

Que yo sepa, sólo entre los editores de trasnacionales, que reciben ofertas constantes de agentes. Desconozco a las dos últimas autoras que mencionas y jamás las he oído en boca de mis ex-colegas.

**¿Usted cree que la alternancia de código entre el idioma inglés y español tenga algún tipo de influencia en la recepción de las obras en México?**

¿Te refieres a que algunos de los autores chicanos escriben en inglés y son traducidos al español? Esto encarece el costo de los libros y desanima a cualquier editor. Pero si algún editor queda deslumbrado por un autor, siempre apostará por él, aunque deba traducirlo dos veces.

**¿Ustedes creen que la traducción al español de la literatura chicana afecte en la recepción en México?**

Afecta más el desconocimiento de estos autores y la falta de difusión y promoción de sus obras.

**¿Según su percepción cuál es la diferencia entre la literatura de frontera y la literatura chicana?**

No apostaría por el primer concepto. ¿Existe? Conozco a autores que hablan de la frontera México-norteamericana, Cormac McCarthy a la cabeza de todos ellos. Pero no diría que existe un mercado comprobable en México, fuera de las mismas fronteras del norte de México, para quienes escriben historias de ficción sobre esa región.

(Si me permites una confesión, al margen de tu cuestionario, conozco a un autor mexicano que escribió dos novelas sobre un estado que se halla en la frontera entre México y Estados Unidos. Tuvo la fortuna de ser traducido al inglés y de ser publicado por una editorial de prestigio. Ese

autor se dio cuenta de que, exceptuando a los lectores que buscaban el género noir, que él practicaba, la mayoría de sus lectores eran estudiantes de literatura latinoamericana o grandes especialistas de literatura en general. Esas dos novelas son *Don't Send flowers* y *The Black Minutes*, que ocurren en el estado de Tamaulipas).

**¿Qué piensa que necesite la literatura chicana para ser reconocida en México?**

Editores, académicos, periodistas y promotores culturales.

#### Anexo 4: Preguntas a la Dra. Anna María D'Amore, catedrática e investigadora

Se contactó a la Dra. Anna María D'Amore, catedrática e investigadora en la Universidad Autónoma de Zacatecas para obtener su libro *Translating Contemporary Mexican Texts: Fidelity to Alterity* (2009) y se hicieron preguntas adicionales sobre su percepción actual, vía correo electrónico el 30 de marzo y 8 de abril de 2020.<sup>63</sup>

Preguntas:

¿Por qué cree usted que la literatura chicana no tenga impacto o no sea reconocida en México?

¿Cree que en parte es el *code-switching* y la xenofobia las que impiden esta aceptación?

Respuesta:

Sí creo que el *code-switching* influye en la recepción de la literatura chicana en México así como en otras partes del mundo, en parte debido a la problemática traductológica que genera a nivel lingüístico, pero también por cómo estas manifestaciones enfatizan la otredad del sujeto chicano para el lector externo, a través de las expresiones lingüísticas no estandarizadas, que gozan de muy bajo prestigio, y las cuales seguramente sí podrían provocar o relacionarse con cierto rechazo xenofóbico.

---

<sup>63</sup> Véase más información sobre la Doctora Anna María D'Amore en <https://orcid.org/0000-0001-5348-5361> y [https://www.researchgate.net/profile/Anna\\_Damore](https://www.researchgate.net/profile/Anna_Damore)

## Obras citadas

- Alzabidi, Aziza Saleh. "Translatability and the Message Imbedded in Code Switching." *International Journal of Language and Linguistics*, vol. 4, no. 2, June 2017, pp. 95-101.
- Anzaldúa Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. 3rd ed. Aunt Lute Books, 2007.
- Arregui Barragán, Natalia. "Estado de la investigación en el ámbito de la teoría de la traducción literaria." Cédille. *Revista de Estudios Franceses*. 2005, pp. 2-27.
- Betti, Silvia. "La definición del spanglish en la última edición de Diccionario de la Real Academia (2014)". *Glosas*, volumen 8, número 8. Octubre de 2015.
- Bishop, Melissa M., and Mark M. Peterson. "Analyzing the Cultural Diversity of Consumers in the Global Marketplace." *Codeswitching, Business Science Reference*, 2015, pp. 276–298.
- Bruce-Novoa, Juan. *La literatura chicana a través de sus autores*. Siglo Veintiuno Editores, 1983.
- Cisneros, Sandra. *The House on Mango Street*. Vintage Contemporaries, 1984.
- D'Amore, Anna María. *Translating Contemporary Mexican Texts: Fidelity to Alterity*. Peter Lang, 2009.
- D'Amore, Anna María. "Traducción en la zona de contacto." *Mutatis Mutandis*, vol. 3, no. 1, 2010, pp. 30–44.
- Delgado Lopera, Juliana. *Fiebre Tropical*. Feminist Press at the University of New York, 2020.
- Diccionario breve de mexicanismos de Guido Gómez de Silva. Academia mexicana de la lengua, 2017 <https://www.academia.org.mx/index.php/obras/obras-de-consulta-en-linea/diccionario-breve-de-mexicanismos-de-guido-gomez-de-silva>. Accedido el 1ero de abril 2020.
- Dos Santos, Francisca. "'Lengua e Identidad': La traducción literaria y el compromiso ético del traductor". *Mutatis Mutandis : Revista Latinoamericana de Traducción* 6.1. 2013, pp. 4-21.
- Foster, David William. "On Translating Miguel Méndez." *Bilingual Review / La Revista Bilingüe*, vol. 19, no. 3, Miguel Méndez in Aztlán: Two Decades of Literary Production September-December 1994, pp. 83-88.
- Fuentes Bobo, Julio B. "Del español al espanglish". *Estudios humanísticos. Filología*. Núm. 14, 1992, pp. 301-312.

- García Argüelles, Elsa Leticia. “Migración y literatura chicana femenina: narrativas y ciudades (entre orígenes y destinos).” *El laberinto de la cultura neoliberal: crisis, migración y cambio. PORRUA*. 2013, pp. 87-102.
- García Argüelles, Leticia. “La construcción de la identidad y la solidaridad a través de una narrativa poética y cultural”, *La Palabra y el Hombre*, abril-junio 2006, no. 138, pp. 7-45
- García Vizcaíno, María José. “Cisneros’ Code-Mixed Narrative and its Implications for Translation.” *Mutatis Mutandis Revista Latinoamericana de Traducción*, vol. 1, núm. 2, 2008, pp. 212-214.
- Gardner-Chloros P, and Weston D. “Code-Switching and Multilingualism in Literature.” *Language and Literature*, vol. 24, no. 3, 2015, pp. 182–193.
- Grande, Reyna. *Across a Hundred Mountains: A Novel*. Washington Square Press, 2007.
- Grande, Reyna. *A través de cien montañas: Novela*. Atria Books, 2007.
- Grande, Reyna. “Reyna Grande on Translating Her Own Book Into Spanish”. *Literary Hub*, 29 Oct. 2019, <https://lithub.com/reyna-grande-on-translating-her-own-book-into-spanish/>. Accedido el 14 de enero de 2020.
- Grande, Reyna. *The Distance between Us: A Memoir*. Washington Square Press, 2012.
- “Haiga” está aceptada por la Real Academia Española. *El Universal*. 2019, <https://www.eluniversal.com.mx/cultura/letras/haiga-esta-aceptada-por-la-real-academia-espanola>. Accedido el 8 de abril de 2020.
- Hatim, Basil, and Mason, Ian. *The Translator as Communicator*. Routledge, 1997.
- Hernández-G, Manuel de Jesús. “A Comprehensive Annotated Bibliography on Chican@ Literature in Spanish: Original Works in Spanish, Translations into English, and English Works Translated into Spanish.” *Chicano@s y mexican@s norteamericanos@s: Bi-Borderlands Dialogues on Literary and Cultural Production*. Ediciones y Gráficos Eon, 2012, pp 403-455.
- Hernández-G, Manuel de Jesús. “Contemporary Chicano and Chicana Literature and the Reaffirmation of Southwest Spanish as a Literary Language by Chicano, U.S. Latino, and Mainstream Euroamerican Presses.” *Chicano@s y mexican@s norteamericanos@s: Bi-Borderlands Dialogues on Literary and Cultural Production*. Ediciones y Gráficos Eon, 2012, pp 403-455.
- Herrero Gil, Marta; Díez Ménguez, Isabel. “Bio-bibliografía de y sobre Elena Poniatowska Amor”. *América sin nombre*. N. 11-12, dic. 2008, pp. 166-183.

- I Am Not Your Perfect Mexican Daughter* Study Guide. *SteppenWolf for Young Adults*. 2020. [https://www.steppenwolf.org/globalassets/study-guides/mexicana-daughter\\_studyguide.pdf](https://www.steppenwolf.org/globalassets/study-guides/mexicana-daughter_studyguide.pdf). Accedido el 8 de abril de 2020.
- Jarema, Kerri. “How Sandra Cisneros’s ‘House on Mango Street’ Influenced 5 Latinx Authors”. *Bustle*, Oct 11, 2019. <https://www.bustle.com/p/how-sandra-cisneros-house-on-mango-street-influenced-5-latinx-authors-18713476>. Accedido el 7 de marzo de 2020.
- Koike, Dale April. “Code Switching in the Bilingual Chicano Narrative.” *Hispania*, vol. 70, no. 1, 1987, pp. 148–154.
- Lipski, John M. “La lengua española en los Estados Unidos: Avanza a la vez que retrocede.” *Revista española de lingüística : Órgano de la sociedad española de lingüística*, vol. 33, no. 2, 2003, p. 231-260.
- López Ponz, María. “Escritoras híbridas, traducciones dobles y la influencia del poder en el proceso traductor.” *Trans Revista de Traductología*. [S.l.], n. 14, 2010, pp. 83-98.
- López Ponz María. *Traducción y literatura chicana: Nuevas perspectivas desde la hibridación*. Comares, 2009.
- Madsen, Deborah L. *Understanding Contemporary Chicana Literature*. University of South Carolina Press, 2000.
- Manatou, Evangelia-Lydia. “La opinión y el nuevo herald: Representación del espanglish y construcción de la comunidad hispana.” *Circula*, vol. 6, no. 6, 2017, pp. 71–89.
- Matelo Gabriel O., and Spoturno María Laura. “Acerca del fenómeno de la autotraducción en la obra de Rolando Hinojosa.” *Hermeneus*, vol. 16, 2014, pp. 209–232.
- Montes-Alcalá, Cecilia. “Code-Switching in Us Latino Literature: The Role of Biculturalism.” *Language and Literature*, vol. 24, no. 3, 2015, pp. 264–281.
- Moreno-Fernández, Francisco. “Español estadounidense: perfiles lingüísticos y sociales”. *Glosas*, volumen 9, número 2. Marzo de 2017.
- Murrieta Saldívar, Manuel. “Historias chicanas, más vivas que nunca: Dr. Hernández”. *CULTURAdoor*. 2010, <http://www.culturadoor.com/?p=3721>. Accedido el 5 de mayo 2020.
- Nogar, Anna. “Hamandeggs: Dual Translation in Elena Poniatowska’s *La casa en Mango Street*.” *Confluencia*, vol. 28, No. 1, Fall 2012, pp. 52-66. Accedido el 10 de enero 2019.
- Otheguy, Ricardo, and Nancy Stern. “On So-Called Spanglish.” *International Journal of Bilingualism*, vol. 15, no. 1, 2011, pp. 85–100.

- Palaversich, Diana. "La nueva narrativa del norte: moviendo fronteras de la literatura mexicana." *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 61, no. 1, 2007, pp. 9–26.
- Paz, Octavio. *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets Editor, 1971.
- Padilla, Carlos René. *Amorcito Corazón*. Nitro Press, 2016.
- Poniatowska, Elena. "Mexicanas and Chicanas." *MELUS*, vol. 21, no. 3, 1996, pp. 35–51. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/467974](http://www.jstor.org/stable/467974). Accedido el 12 de mayo de 2020.
- Poniatowska, Elena, translator. *La casa en Mango Street*. By Sandra Cisneros, New York: Vintage Español, 1994.
- Poplack, Shana. "Sometimes I'll start a sentence in Spanish y TERMINO EN ESPAÑOL: toward a typology of code-switching". *Linguistics* 18 (7/8), 1980, pp. 581-618.
- Prado, Emily. "'I Am Not Your Perfect Mexican Daughter' is the Coming-of-Age Novel Chicana Teens Deserve." *Remezcla*, 2018, <https://remezcla.com/features/culture/erika-sanchez-debut-novel/>. Accedido el 1 de abril 2020.
- Quintero Ocaña Marianella, and Juan Jesús Zaro. "Problemas y estrategias de traducción del cambio de código en la literatura chicana al español: El caso de *From This Wicked Patch of Dust* de Sergio Troncoso." *Núcleo*, vol. 26, no. 31, 2014, pp. 247–273.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, 23.<sup>a</sup> ed., [versión 23.3 en línea]. <https://dle.rae.es>. Accedido el 2 de febrero de 2020.
- Rabassa, Gregory. *If this Be Treason*. *New Directions Books*, 2005.
- Rodríguez-González Eva, and M. Carmen Parafita-Couto. "Calling for Interdisciplinary Approaches to the Study of 'Spanglish' and Its Linguistic Manifestations." *Hispania*, vol. 95, no. 3, 2012, pp. 461–480.
- Romero Saldaña, Graciela, traductora. *Yo no soy tu perfecta hija mexicana*. De Erika L. Sánchez, Vintage Español, 2018.
- Romero Chumacero, Leticia "La casa en Mango Street (de Sandra Cisneros), a través de sus puertas y ventanas." *Revista Destiempos* 23. December 2009-January 2010, pp. 37-55. Accedido el 12 de febrero 2019.
- Rosales Jesús. "La narrativa chicana escrita en español ¿Una literatura sin destino?" *Confluencia*, vol. 11, no. 2, 1996, pp. 163–176.
- Rothman, Jason, and Amy Beth Rell. "A Linguistic Analysis of Spanglish: Relating Language to Identity." *Linguistics and the Human Sciences*, vol. 1, no. 3, 2007.

- Rudin, Ernst. *Tender Accents of Sound: Spanish in the Chicano Novel in English*. Bilingual/Editorial Bilingüe, 1996.
- Sánchez, Erika L. *I Am Not Your Perfect Mexican Daughter*. Knopf Books for Young Readers, 2017.
- Sánchez, María T. *The Problems of Literary Translation: A Study of the Theory and Practice of Translation from English Into Spanish*. Peter Lang, 2009.
- Sánchez, Prado, Ignacio M. “‘American Dirt’ gets Mexico very wrong. It’s the latest in a long trend”. *The Washington Post*, Jan. 23, 2020.  
<https://www.washingtonpost.com/opinions/2020/01/23/american-dirt-gets-mexico-very-wrong-its-latest-long-trend/> Accedido el 3 de marzo de 2020.
- Schmidt, Margaret. “The Limitations of Code Switching in Chicano/a Literature.” *Young Scholars in Writing*, vol. 8, 2011.
- Sciortino, Cristian. “Reflexiones sobre el spanglish. Un caso de estudio: el spanglish en clase y la percepción de los estudiantes de la Illinois Mathematics and Science Academy”. *Glosas*, volumen 9, número 4. Marzo de 2018.
- Stavans, Ilán. “El espanglish.” *Revista de occidente*, vol. 389, no. 389, 2013, pp. 17–48.
- Stavans, Ilán. “Entrevista: Ilán Stavans – autor del primer diccionario de spanglish. ‘El mundo hispanico hablará spanglish’”. *El País* 2 de enero 2000.  
[https://elpais.com/diario/2000/01/02/cultura/946767601\\_850215.amp.html](https://elpais.com/diario/2000/01/02/cultura/946767601_850215.amp.html). Accedido el 8 de diciembre de 2019.
- Stavans, Ilán. *On Self-Translation: Meditations on Language*. State University of New York, 2018.
- Stavans, Ilán. “Sandra Cisneros: Form Over Content.” *Academic Questions*, vol. 9, no. 4, 1996, pp. 29–34.
- Stavans, Ilán. *Spanglish: The Making of a New American Language*. Rayo, 2003.
- Suárez, Priscilla Celina. “Interview with New York Times Bestselling Author Erika L. Sánchez”. *Latino Book Review*, 15 de diciembre 2018. <https://www.latinobookreview.com/interview-with-new-york-times-bestselling-author-erika-l-saacutenchez--latino-book-review.html>. Accedido el 1 de abril 2020.
- Tatum, Charles M. *Chicano and Chicana literature: otra voz del pueblo*. University of Arizona Press, 2006.

Tabuenca Córdoba, María Socorro. “Aproximaciones críticas sobre las literaturas de las fronteras”, *Frontera Norte*, vol. 9, Núm. 18, Julio-Diciembre de 1997, pp. 85-110.

Tobar, Héctor. “After Three Decades, an E-book for Sandra Cisneros.” *Los Angeles Times*. April 5, 2013. <https://www.latimes.com/books/jacketcopy/la-et-jc-sandra-cisneros-house-mango-street-ebooks-20130405-story.html>. Accedido el 3 de mayo 2019.

Torres, Lourdes. “In the Contact Zone: Code-switching Strategies by Latinola Writers”, *MELUS*, volume 32, Issue 1, 1 March 2007, pp. 75–96.

Urrea, Luis Alberto. *The House of Broken Angels: A Novel*. Little, Brown and Company, 2018.

Valenzuela, Liliana, traductora. *Caramelo*. De Sandra Cisneros, Vintage Español, 2002.

Womble, Todd. “Non-Translation, Code-Switching, and the Reader-as-Translator.” *CLINA: An Interdisciplinary Journal of Translation, Interpreting and Intercultural Communication*, 3.1, 2017, pp. 57-76.