

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN

Trabajo de Fin de Grado

LA TRADUCCIÓN DE LITERATURA HÍBRIDA DIRIGIDA A UN PÚBLICO INFANTIL Y JUVENIL

El caso de *How Tía Lola Came to Visit Stay* y su (doble)
traducción: un análisis comparativo



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

Ana Díaz Domínguez
Tutora: Elena Rodríguez Murphy

Salamanca, 2022

Resumen

El presente trabajo es un análisis comparativo de las dos traducciones al español publicadas de *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay*, una novela chicana destinada a un público infantil y juvenil escrita por Julia Álvarez. Nuestro objetivo principal es descubrir las razones por las que se llevó a cabo una segunda traducción de esta obra tan solo tres años después de la publicación de la primera y si la primera pudo no cumplir con todas las expectativas de la autora. Partimos de una base teórica en la que hablamos de cómo ha ido cambiando el papel de la cultura en los Estudios de Traducción desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Asimismo, exponemos los orígenes y las principales características de la literatura híbrida, chicana e infantil y juvenil y presentamos a Julia Álvarez y la obra que nos ocupa. A continuación, nos centramos en el análisis comparativo de las dos traducciones llevadas a cabo por Carolina Sanín Paz y Liliana Valenzuela y en él exploramos cómo se relacionan la traducción de literatura híbrida y de literatura infantil y juvenil. Finalmente, los resultados de este análisis nos permiten responder a las preguntas que nos planteamos y determinar los aspectos por los que se encargó una segunda traducción de *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay* tras un período de tiempo tan corto.

Palabras clave: Traducción, literatura híbrida, literatura chicana, literatura infantil y juvenil, análisis comparativo

Abstract

In this dissertation we will conduct a comparative analysis on the two existing Spanish translations of *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay*, a Chicano novel for young readers written by Julia Álvarez. Our aim is to determine the reasons that led to a second translation being commissioned only three years after the first one was published and whether the first one met the author's expectations or not. We will begin by establishing a theoretical background on the relationship between translation and culture from the second half of the 20th century up until now. Moreover, we shall explain the origin and the main characteristics of hybrid, Chicano and children's literature and introduce Julia Álvarez and the novel we will analyze. Next, we will carry out the analysis on the

translations by Carolina Sanín Paz and Liliana Valenzuela, thus exploring how the translation of hybrid literature and that of children's literature interact. This comparative analysis will help us answer our questions and understand what aspects accelerated the publication of a second translation of *How Tía Lola Came to Visit Stay* in such a short amount of time.

Key words: Translation, hybrid literature, Chicano literature, children's literature, comparative analysis

Índice

INTRODUCCIÓN.....	2
1. ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	4
1.1. BREVE RECORRIDO POR LAS TEORÍAS DE LA TRADUCCIÓN DESDE MEDIADOS DEL SIGLO XX HASTA LA ACTUALIDAD	4
1.2. LITERATURA HÍBRIDA	10
2. MARCO TEÓRICO.....	14
2.1. LITERATURA CHICANA.....	14
2.2. LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL.....	17
2.3. SOBRE JULIA ÁLVAREZ Y <i>HOW TÍA LOLA CAME TO VISIT STAY</i>	24
3. METODOLOGÍA.....	27
4. ANÁLISIS DE LAS DOS TRADUCCIONES PUBLICADAS DE <i>HOW TÍA LOLA CAME TO VISIT STAY</i>	28
4.1. LA(S) PORTADA(S).....	29
4.2. EL USO DEL ESPAÑOL EN EL ORIGINAL Y SU TRATAMIENTO EN LAS TRADUCCIONES	32
4.3. VARIEDADES DEL ESPAÑOL EMPLEADAS EN LAS TRADUCCIONES.....	35
4.4. LA FUNCIÓN DIDÁCTICA RELATIVA A LA LENGUA Y EL USO DEL INGLÉS EN LAS TRADUCCIONES.....	37
4.5. TRATAMIENTO DE LAS REFERENCIAS CULTURALES.....	38
CONCLUSIONES.....	42
BIBLIOGRAFÍA	45

Introducción

Este trabajo es un análisis comparativo entre las dos traducciones publicadas de un mismo libro: *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay* de Julia Álvarez, una de las autoras latinas más exitosas de su tiempo. El tema de las dobles traducciones de obras literarias chicanas o híbridas en general es uno muy estudiado y sobre el que abundan las publicaciones. Sin embargo, la novela que trataremos en estas páginas, además de encuadrarse dentro de la literatura chicana, está destinada a un público infantil y juvenil y la bibliografía acerca de la traducción de obras en las que se unen estas dos particularidades que tanto condicionan el proceso traductor es mucho menos extensa. Por este motivo, hemos querido profundizar en este aspecto y hemos realizado el presente trabajo con los siguientes **objetivos**:

- Explorar la relación entre la hibridación en la literatura y un público joven.
- Investigar dónde se encuentra en la traducción el equilibrio entre trasladar la hibridación a la cultura receptora y, al mismo tiempo, hacer que la obra resulte comprensible y atractiva para unos lectores jóvenes que se encuentran en pleno desarrollo cognitivo, social e intelectual.
- Aplicar los resultados de los dos objetivos anteriores al caso concreto de *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay* para averiguar los motivos por los que se encargó una segunda traducción al español poco tiempo después de haber publicado la primera.

Antes de comenzar este trabajo, éramos conscientes de que las actualizaciones de traducciones son algo común en el mundo editorial y de que habitualmente se llevan a cabo sobre todo en obras literarias canónicas cuyas traducciones precedentes son de una antigüedad considerable. Al descubrir *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay* y sus dos traducciones al español publicadas, notamos que no encajaba en esta descripción, puesto que no se trata de una obra literaria canónica y la primera traducción tenía tan solo tres años cuando se encargó la segunda. Además la segunda traducción sustituyó por completo a la primera, que hoy en día es casi imposible de encontrar en ningún punto de venta. Al tener en cuenta estos hechos, nos surgieron las siguientes preguntas:

- ¿A qué factores se puede haber debido la realización de una segunda traducción de una obra infantil y juvenil prácticamente recién publicada acompañada de la retirada del mercado de la primera?

- ¿Se adecuaba esta primera traducción a los requisitos impuestos por la obra original?

Nuestra **hipótesis de partida** es que la primera traducción probablemente no cumplió con las expectativas de la autora y fue este descontento lo que impulsó a la editorial a encargar una nueva a una traductora con una amplia experiencia en la traducción de obras chicanas y con la que es muy posible que Álvarez colaborara: Liliana Valenzuela. Para poder confirmar o desmentir este supuesto y responder a las preguntas que acabamos de exponer, partiremos de una base teórica para después adentrarnos en el análisis comparativo de las traducciones que Carolina Sanín Paz y Liliana Valenzuela hicieron de *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay*. A continuación, explicaremos más detalladamente la **estructura de este trabajo**.

Comenzaremos haciendo un breve repaso de las teorías de la traducción desde mediados del siglo XX hasta nuestros días, ya que estimamos necesario comprender las bases teóricas del papel que desempeñan la cultura, la ideología y el poder en la traducción. En este apartado, nos centraremos en el giro cultural de la traducción, puesto que las prácticas traductorales que nos conciernen están estrechamente vinculadas a él. Tras este repaso, hablaremos de literatura híbrida. Para ello, estudiaremos el concepto de «frontera» como algo abstracto e intangible, como espacio en el que habitan las personas que pertenecen a varias culturas y a ninguna a la vez y veremos cómo se representa este espacio en el lenguaje y en la literatura.

Seguidamente, iniciaremos nuestro marco teórico hablando de literatura chicana. Explicaremos sus orígenes y nos remitiremos a la larga y compleja relación entre México y Estados Unidos para entender así el porqué del español en las obras chicanas publicadas en inglés y la importancia de que esta hibridación esté presente en sus traducciones. Como ya hemos mencionado, otro de los aspectos fundamentales de este trabajo es que *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay* es una obra escrita para un público infantil y juvenil, por lo que, tras la literatura chicana, hablaremos de qué se considera literatura infantil y juvenil, de cuáles son sus características, su doble destinatario y sus múltiples funciones. Para finalizar nuestro marco teórico, presentaremos a Julia Álvarez como autora y como habitante del espacio fronterizo figurado en el que también nos detendremos. Hablaremos de su obra en general y de *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay* en particular porque creemos

que antes de analizarla junto a sus traducciones es importante conocer su contenido y sus características formales.

Por último, explicaremos la metodología que hemos seguido y nos adentraremos finalmente en el análisis de las dos traducciones de la obra que nos ocupa. Partiremos de los detalles de publicación de cada una de ellas y mencionaremos algunos datos sobre Carolina Sanín Paz y Liliana Valenzuela para más tarde centrarnos en los cinco aspectos que trataremos: las portadas, el uso del español en el original y su tratamiento en las traducciones, las distintas variedades del español empleadas por las traductoras, la función didáctica relativa a la lengua y el uso del inglés en las traducciones y el tratamiento de las referencias culturales. Tras haber analizado estos puntos podremos finalmente responder a las preguntas que nos planteamos en un principio y descubrir si, en efecto, el descontento de la autora pudo haber sido la razón por la que se encargó la segunda traducción de esta novela.

1. Estado de la cuestión

1.1. Breve recorrido por las teorías de la traducción desde mediados del siglo XX hasta la actualidad

La traducción es una actividad que existe desde los orígenes del ser humano, que es «casi inherente» (Álvarez y Vidal 2004, 8) a nosotros. Sin ella, la diversidad lingüística y cultural, además de ser uno de los mayores exponentes de la riqueza de nuestra civilización, habría resultado un obstáculo insalvable, una inmensa piedra en el camino hacia el entendimiento y el descubrimiento de nuestros puntos comunes dentro de la diferencia. La necesidad de expresar nuestros sentimientos y de comunicarnos con otros pueblos y culturas ha hecho de ella una actividad siempre fundamental, ineludible, relevante y, por supuesto, cuestionada, discutida y criticada en infinitas ocasiones a lo largo de la historia. Estas circunstancias no se alejan en gran medida de las que rodean a la traducción hoy en día, cuando «[s]u ubicuidad hace que muchas veces nos pase desapercibida, que no seamos conscientes de que vivimos en una sociedad insostenible sin su ejercicio continuado» (Lafarga y Pegenaute 2004, 11).

A pesar de la antigüedad de la que goza esta actividad, su reconocimiento y su estudio como disciplina académica son bastante recientes:

[d]urante mucho tiempo se consideró a la traducción un mal necesario que intentaba paliar las limitaciones que el hombre encontraba a la hora de establecer contactos con individuos pertenecientes a otras comunidades lingüísticas y con las herencias culturales legadas por aquellos en soporte escrito. Era, por así decirlo, una manera de recordarnos lo imperfecto de nuestra condición. (*ibid*, 12)

Podríamos decir que, hasta aproximadamente la mitad del siglo XX, el estudio de la traducción no avanzó a la misma velocidad que su práctica y hasta los años 70 no se empezó a considerar como una materia de estudio independiente y desvinculada de la Lingüística. En esta década nacieron los Estudios de Traducción¹ y se fueron consolidando en los años sucesivos:

The 1980s was a decade of consolidation for the fledgling subject known as Translation Studies. Having emerged onto the world stage in the late 1970s, the subject began to be taken seriously, and was no longer seen as an unscientific field of enquiry of secondary importance. Throughout the 1980s interest in the theory and practice of translation grew steadily. Then, in the 1990s, Translation Studies finally came into its own, for this proved to be the decade of its global expansion. (Bassnett [1980] 2014, 2)²

Las primeras teorías de la traducción de la segunda mitad del siglo XX fueron prescriptivistas y partían de un enfoque meramente lingüístico dentro de un marco estructuralista. Este enfoque traductológico imponía unos rígidos criterios de aceptabilidad para la traducción en una cultura concreta y se basaba en dicotomías cerradas entre conceptos como «literal» y «libre». El único factor de peso en una traducción era el lenguaje y no se tenían en cuenta aspectos culturales, políticos, sociales o ideológicos. La traducción era para los prescriptivistas «...un simple trasiego de unidades lingüísticas entre lenguas, siendo la principal dificultad identificar los posibles equivalentes existentes en la lengua de llegada y escoger el más adecuado de ellos» (Calvo Ferrer 2010, 6). Sin embargo, con el paso de los años se fueron produciendo cambios sustanciales en esta perspectiva traductológica. La década del los 70, momento

¹ Término acuñado por James Holmes en su obra *The Name and Nature of Translation Studies*, 1972.

² «Los años 80 fueron la década en la que se consolidaron los Estudios de Traducción como disciplina. Habían emergido en el panorama académico internacional a finales de los 70, pero fue en la década siguiente cuando se empezaron a tomar en serio y se dejaron de considerar un área de estudio poco científica y de importancia secundaria. A lo largo de la década de los 80 el interés por la teoría y la práctica de la traducción fue creciendo y, en los 90, los Estudios de Traducción se establecieron por completo, por lo que se consideran la década de su expansión global» (traducción propia).

en el que, como ya hemos mencionado, se establecieron los Estudios de Traducción como disciplina independiente, estuvo marcada por la transición hacia el descriptivismo, que comenzó a romper con la rigidez anterior. En este momento surgió la llamada escuela de polisistemas y se empezó a pensar en los elementos extralingüísticos, entre ellos, el público meta y las diferentes realidades culturales, como factores importantes a la hora de llevar a cabo una traducción. En definitiva:

[e]l reconocimiento de la traducción como una actividad influida por los modelos operativos de una sociedad concreta supone un cambio de perspectiva, que hace posible contemplar la traducción como un proceso mucho más general y complejo que un simple trasvase lingüístico entre diferentes sistemas de equivalencias predeterminadas y llevado a cabo de forma totalmente aséptica. (*id.*)

Los Estudios de Traducción siguieron evolucionando en esta línea y desembocaron en un enfoque teórico que marcaría un antes y un después en su historia: el giro cultural de la traducción. El establecimiento del giro cultural de la traducción se ha atribuido a Bassnett y Lefevere y, en concreto, a la introducción que ambos redactaron para la antología *Translation, History and Culture*, publicada en 1990.

El giro cultural de la traducción incide nuevamente en el enorme peso de la(s) cultura(s) en esta práctica, pero no solo a la hora de gestionar los elementos culturales que habitan entre las líneas de los textos que se traducen. Bassnett y Lefevere hacen referencia a las «exigencias» que las culturas imponen a las traducciones que llegan a ellas, a las expectativas que varían siempre dependiendo del estatus del texto en la cultura de partida: «[c]ultures make various demands on translations, and those demands also have to do with the status of the text to be translated» (1990, 7)³. Destacan así la diferencia entre textos científicos, técnicos o aquellos «...embodying the fundamental beliefs of a culture...» (*id.*)⁴, a los cuales la cultura receptora «demandará» una mayor cercanía al original (que no se traducirá en «neutralidad») y otros poco relacionados con «...either the beliefs of members of a culture, or their bank accounts, as is the case with most literary texts...» (*id.*)⁵, donde el traductor podrá alejarse más en busca de una equivalencia

³ «Las culturas imponen distintas exigencias a las traducciones, exigencias que también están relacionadas con el estatus del texto que se va a traducir». (traducción propia)

⁴ «...que representan las creencias fundamentales de una cultura...» (traducción propia)

⁵ «...las creencias de los miembros de una cultura o sus cuentas bancarias, que es el caso de la mayoría de textos literarios ...» (traducción propia)

funcional del texto como conjunto en lugar de una formal de cada unidad léxica, lo que conformará «...an attempt to make the target text function in the target culture the way the source text functioned in the source culture» (*ibid*, 8)⁶.

Un dato que es importante conocer sobre el giro cultural de la traducción es que surgió de la intención de algunos expertos de remediar determinadas carencias que veían muy presentes en los enfoques posestructuralistas, que establecían unos elementos determinantes de una traducción admisible, pero sin incidir directamente en los orígenes o causas de dichos elementos, «...en los factores tangibles u ocultos que obran su reificación hacia la categoría de normativos» (Martín Ruano 2007, 40). En la conocida introducción que da comienzo a este nuevo enfoque teórico, Bassnett y Lefevere afirman que para entender las normas que han existido en la traducción es necesario adentrarse «...into the vagaries and vicisitudes of the exercise of power in a society, and what the exercise of power means in terms of the production of culture, of which the production of translations is a part» (Bassnett y Lefevere 1990, 5)⁷.

De este modo, los autores introducen uno de los que se podrían considerar elementos principales del giro cultural de la traducción: el poder. Según Martín Ruano:

[e]l giro cultural de la traducción, pues, supone una apuesta por desentrañar las relaciones de poder, la dinámica de fuerzas y la trama de autoridad que condicionan y subyacen a toda traducción de un texto, y que en buena medida explican cómo y por qué se hace dicha traducción y por qué se ha seleccionado ese texto en concreto, lo que supone preguntarse, a la inversa, por qué se han descartado otros posibles. (2007, 41)

Así, es posible afirmar que los textos cuya traducción podría analizarse dentro del marco del giro cultural van a estar estrechamente relacionados con el poder, ya sea a su favor o en su contra; en busca de reforzar lo establecido o de desafiarlo.

⁶ «...un intento por hacer que el texto meta funcione en la cultura meta de la misma forma en la que el texto fuente lo ha hecho en la cultura fuente». (traducción propia)

⁷ «...en los caprichos y las vicisitudes del ejercicio de poder en una sociedad y lo que implica dicho ejercicio de poder en cuanto a la producción de cultura, de la que forma parte la producción de traducciones». (traducción propia)

Existen determinadas prácticas traductoras que, debido a su relación con el poder y a la naturaleza y las características formales y temáticas de los textos que se encuadran en ellas, están vinculadas muy estrechamente al giro cultural de la traducción, como es el caso de las feministas y las poscoloniales. En este trabajo nos centraremos en la literatura híbrida, un término que deriva de los estudios poscoloniales y alrededor del cual la ideología desempeña un papel fundamental. Más concretamente, hablaremos de literatura híbrida chicana, a la que pertenece *How Tía Lola Came to Visit Stay*.

Todas las traducciones, incluso las que dicen ser neutrales, están sujetas a diferentes posturas ideológicas. Aunque pueda resultar paradójico, la neutralidad, la supuesta decisión de mantenerse al margen de cualquier cuestión ideológica, supone en sí misma un juicio y conforma una posición clara, a pesar de ser lo que pretende evitar. Sin embargo, los traductores, al igual que cualquier persona, viven en un mundo rodeados de circunstancias de diversa índole que inevitablemente los llevan a defender, de forma consciente o no, una ideología concreta que se manifiesta en sus traducciones: «[e]l traductor está inmerso, como todo ser humano, en las condiciones que le rodean, y por eso toma partido y elige una representación de la realidad ...» (Vidal Claramonte 2007, 65).

Es común pensar que la ideología se esconde exclusivamente o en su mayoría tras las palabras. Es su forma más estudiada y la más evidente en las traducciones de Carolina Sanín Paz y Liliana Valenzuela que vamos a analizar. No obstante, anteriormente hemos hablado de cómo Bassnett y Lefevere afirmaban que en ocasiones la cultura meta demanda un cierto grado de acercamiento de la traducción al original cuando se trata de determinados tipos de textos que ocupan un lugar concreto tanto en la cultura de partida como en la de llegada. Si solo contemplamos la ideología dentro del texto en sí, no parece haber mucho espacio para ella en estos casos concretos de los que nos hablan Bassnett y Lefevere. Sin embargo, más tarde veíamos cómo, según Martín Ruano, el giro cultural de la traducción nos plantea la influencia de la ideología también en el proceso de elección de un texto sobre otro para traducir. Lo que podemos deducir de estas afirmaciones es que la ideología en una traducción no reside solo entre las líneas del texto, sino en todo lo que le rodea, incluso en el mero hecho de que se haya traducido. Schäffner hace referencia a esta dualidad:

In a sense, it can be said that any translation is ideological since the choice of a source text and the use to which the subsequent target text is put is determined by the interests, aims, and objectives of social agents. But ideological aspects can also be determined within a text itself, both at the lexical level (reflected, for example, in the deliberate choice or avoidance of a particular area) and the gramatical level... (Schäffner 2014, 23)⁸

El giro cultural de la traducción supuso un verdadero cambio en esta disciplina que no solo se vio reflejado en el desarrollo de la actividad traductora en sí; tuvo, de igual modo, un enorme impacto en sus estudios teóricos. Esto se debe a que dio pie a la investigación sobre determinados aspectos que actualmente resultan inseparables de la traducción. En palabras de Bassnett, «[t]he cultural turn was widely accepted, and has led on to investigation into such areas as translation and censorship, translation and conflict and translation and news reporting, to name but three» (Bassnett 2014, 86)⁹.

El poder, desde entonces, se ha convertido en un tema central en los Estudios de Traducción. En *Translation and Power*, Edwin Gentzler y Maria Tymoczko hablaron de cómo el giro cultural de la traducción se había convertido en el *giro del poder*, «...with questions of power brought to the fore in discussions of both translation history and strategies for translation» (2002, xvi)¹⁰. Este último giro ha sido más evidente en los estudios feministas y poscoloniales de la traducción. Aunque no vamos a tratar ninguno de los dos en profundidad en este trabajo, en nuestro siguiente apartado hablaremos de un tipo de literatura que se enmarca en los estudios poscoloniales y de su traducción: la literatura híbrida.

⁸ «En cierto modo, se podría afirmar que toda traducción es ideológica, ya que la elección de un texto fuente y el uso que se le da a su texto meta correspondiente está determinado por los intereses, fines y objetivos de agentes sociales. Sin embargo, los aspectos ideológicos también pueden determinarse dentro de un texto en sí, tanto a nivel léxico (reflejados, por ejemplo, en la elección deliberada o la elusión de un tema particular) como a nivel gramatical...» (traducción propia)

⁹ «[e]l giro cultural ha sido ampliamente aceptado y ha llevado a la investigación en campos como la traducción y la censura, la traducción y el conflicto y la traducción y el periodismo, por mencionar solo tres». (traducción propia)

¹⁰ «...con cuestiones acerca del poder en el primer plano de debates sobre la historia de la traducción y estrategias traductológicas». (traducción propia)

1.2. Literatura híbrida

Vivimos en un mundo que está en un proceso continuo de cambio, donde las personas estamos constantemente en movimiento, donde responder a la pregunta «¿de dónde eres?» es cada vez más difícil y donde somos conscientes de que nuestra identidad se mueve en el espacio a la misma velocidad que nuestro cuerpo y trata de adaptarse multiplicándose y fragmentándose al mismo tiempo:

Si hubo una época en la que la identidad se consideraba como una entidad estable, como un reducto inalterable que en un mundo en constante movimiento tenía la capacidad de permanecer inactivo, ahora las identidades se descubren, si no desterritorializadas por completo, sí *reterritorializadas* de un modo diferente. (Rodríguez Murphy 2015, 53)

Estos movimientos han sido y son en ocasiones voluntarios y, en otras, forzosos, como es el caso de los refugiados, de los millones de personas que huyen de guerras, hambre, regímenes políticos autoritarios y opresión, por nombrar solo algunas de las numerosas causas de esta migración permanente de la que somos testigos, si no partícipes, día tras día. Es evidente, por lo tanto, que no todas las personas nos movemos en las mismas condiciones ni vivimos del mismo modo los efectos de la globalización, por lo que hemos de tener muy presente que «...no es un proceso simétrico» (*ibid*, 42), sino uno en el que, nuevamente, las relaciones desiguales de poder tienen un papel protagonista.

Los constantes desplazamientos y la incesante conectividad que nos ofrece la tecnología han dado lugar a un mundo que, como ya hemos mencionado, cada vez es más global. Este hecho nos podría crear la falsa ilusión de que las fronteras marcadas, firmes, rígidas e inflexibles son cosa del pasado, puesto que, al fin y al cabo, no es del todo ilógico pensar que un vaivén constante de personas de un lado al otro del mundo puede acabar desdibujando las líneas. Es más, según Vidal Claramonte, en un principio la globalización parecía prometer el fin de las fronteras y «...sin embargo ha dado paso a un mundo cada vez con más muros en forma de campos de refugiados, desplazados y migrantes, vallas, zonas de tránsito, centros de detención, identificación y expulsión, guetos y una larga lista de no-lugares ...» (2021, 18).

Dadas la amplitud y la evidente polisemia de este término, es normal preguntarse qué entendemos exactamente por «frontera». El Diccionario panhispánico del español jurídico propone la siguiente definición: «[l]ínea que marca el límite exterior del territorio

de un Estado, entendido como el espacio terrestre, marítimo y aéreo sobre el que ejerce su soberanía, lo que permite hablar de fronteras terrestres, marítimas y aéreas en función de la naturaleza física del espacio delimitado»¹¹. No obstante, una frontera no siempre tiene que ser algo físico, tangible; podemos entender el término como un concepto abstracto, como un espacio en el que habitan personas que están entre dos o más mundos, sin pertenecer a ninguno de ellos. La escritora chicana Gloria Anzaldúa ha estudiado esta idea en profundidad y la define de la siguiente manera: «[a] border is a dividing line, a narrow strip along a steep edge. A borderland is a vague and undetermined place created by the emotional residue of an unnatural boundary. It is in a constant state of transition» (Anzaldúa 1987, 3)¹².

«En un estado de transición constante» define a la perfección la vida de todas estas personas que pertenecen a varios lugares y a ninguno a la vez, que viven entre dos o más culturas y se sienten parte de todas, pero de ninguna plenamente. Con el paso del tiempo, los estudios sobre este tema se han ido multiplicando y, con ellos, los intentos de nombrar este estado, este lugar intermedio, fronterizo. Mary Louise Pratt propone una «contact zone» (1991), mientras que Homi Bhabha introduce en *El lugar de la cultura* (2002) algunas de las denominaciones más utilizadas en los estudios de traducción, como «tercer espacio» e «hibridación», un concepto que mencionaremos a menudo a partir de ahora.

Estas identidades y vidas híbridas, que habitan en el «tercer espacio», se han visto reflejadas en el lenguaje, algo que, además de ser una consecuencia natural de la hibridación, se convierte en una herramienta con una clara intención reivindicativa:

El hecho de que actualmente tantas personas utilicen más de una lengua en su vida cotidiana no es algo casual, sino resultado de colonizaciones, migraciones voluntarias o forzadas, guerras, y otras muchas razones que dan lugar a pensar el lenguaje como un recurso que permite dejar de privilegiar las voces de siempre sobre otras, desplazar el centro desde el inglés hacia otras lenguas... (Vidal Claramonte 2021, 72)

La literatura es un claro reflejo de la realidad, de las sociedades y de los momentos históricos que vivimos y, por lo tanto, el movimiento incesante de personas y de sus

¹¹ Diccionario panhispánico del español jurídico. 20 de marzo de 2022.

¹² «Una frontera es una línea divisoria, una línea fina por un borde escarpado. Una zona fronteriza es un lugar indeterminado creado por el residuo emocional de un límite antinatural. Está en un estado de transición constante». (traducción propia)

identidades en un mundo cada vez más global también está dejando su huella en el panorama literario actual:

Las nuevas identidades dislocadas, híbridas y transculturales que han surgido de esas migraciones globales se traducen en realidades literarias igualmente nuevas en las que la otredad se construye en relación con un sentido del lugar que mezcla influencias globales con significados espaciales locales. (Vidal Claramonte 2021, 20)

Se han empleado formas diferentes para referirse a los autores de literatura híbrida, como *hyphenated writers*, debido al guion que a menudo se emplea por escrito en medio de ambas identidades (p. ej.: autora chino-americana), o «escritores translingües» (Kellman, 2000). Estos autores escriben en una lengua distinta a la suya o mezclan varias lenguas en una misma obra, de forma que, como indica Vidal Claramonte, el lenguaje que utilizan «...es reflejo de la globalización y de la hibridación actuales» (2015, 347) y «[e]l resultado son unas narrativas cuyos protagonistas son identidades fragmentadas, policéntricas, más allá de una sola nación y de una sola lengua» (2021, 55). Julia Álvarez, la autora que nos ocupa, forma parte de este amplio grupo de *hyphenated writers*. Hablaremos de ella y de su obra en mayor profundidad más adelante, pero, brevemente: nació en Nueva York de padres dominicanos que decidieron regresar a su país de origen con su hija poco después de su nacimiento. Álvarez vivió la mayor parte de su infancia en la República Dominicana para después emigrar a Estados Unidos con diez años. Escribe en inglés, pero introduce numerosas palabras en español y estructuras características de esta lengua que dan color a su obra, la conectan con sus raíces, la llenan de tintes caribeños y, sobre todo, la colocan en la frontera.

Existe una gran cantidad de autores de lugares de procedencia muy variados que producen literatura híbrida y que, a pesar de haber vivido historias, experiencias y trayectorias de lo más variopintas, «...tienen en común el hecho de que su calidad de migrantes se refleja en un uso translingüe de la lengua y en un deseo de superar el monolingüismo» (*ibid*, 56). Algunos ejemplos de autores híbridos que escriben mayoritariamente en inglés son los chino-americanos Maxine Hong Kingston y David Wong Louie; los africanos Chinua Achebe y Nuruddin Farah; los indios Salman Rushdie y Manju Kapur y las chicanas Sandra Cisneros, Esmeralda Santiago o la propia Julia Álvarez.

Hasta ahora nos hemos limitado a hablar de las particularidades de la escritura desde los espacios fronterizos, *in-between*, pero su traducción puede resultar igualmente interesante. Y es que «[l]os traductores resultan indispensables en estos espacios en

constante traducción...» (Vidal Claramonte 2021, 32). Pero ¿cómo podemos traducir estos textos multilingües, híbridos, donde los idiomas, las culturas y las identidades se entremezclan? La respuesta es que no existe una fórmula concreta y que, a lo largo de los años, distintos traductores han empleado diversas estrategias para afrontar los innumerables retos que plantean estos textos. Principalmente, y de forma muy simplificada, estas estrategias se encuadran en dos enfoques muy diferentes entre sí: la domesticación, que Venuti describe como «...an ethnocentric reduction of the foreign text to target-language cultural values, bringing the author back home...» (1995, 20)¹³ y la extranjerización, «...an ethnodeviant pressure on those values to register the linguistic and cultural difference of the foreign text, sending the reader abroad» (*id.*)¹⁴. Sin embargo, como veremos en el análisis comparativo de las traducciones de *How Tía Lola Came to Visit Stay*, en muchas ocasiones nos encontramos ante soluciones que no se sitúan del todo en un extremo o en otro, que no encajan en este binarismo un tanto inflexible. Es evidente que la traducción de literatura híbrida encierra una gran dificultad, ya que, en palabras de Vidal Claramonte:

El traductor de la sociedad cosmopolita intentará construir un camino por el que transiten seres humanos cuyos valores están muchas veces muy alejados entre sí, o seres humanos cuyos intereses e ideologías obligan al traductor a enfrentarse a situaciones cargadas de esencialismos que imposibilitan el consenso, donde las culturas se relacionan entre sí más que nunca... (2015, 356)

Dentro de la literatura híbrida, en este trabajo nos concierne concretamente la literatura chicana, que es la que escribe Julia Álvarez. Tras este breve repaso por los enfoques teóricos de la traducción desde la segunda mitad de siglo XX en adelante y la presentación de la literatura híbrida, nos adentraremos en ella para comprender todos los aspectos de la obra que vamos a tratar y poder así entender mejor sus traducciones.

¹³ «...una reducción etnocentrista del texto extranjero a los valores culturales de la lengua meta, lo que implica traer al autor a casa...» (traducción propia)

¹⁴ «...una presión ethnodeviant ejercida sobre esos valores para que registren las diferencias lingüísticas y culturales del texto original, lo que implica llevar al lector al extranjero». (traducción propia)

2. Marco teórico

2.1. Literatura chicana

Anteriormente hemos mencionado de forma breve a varios escritores procedentes de distintos lugares del mundo y con trayectorias muy diversas que producen literatura híbrida. Entre ellos se encuentran los autores de literatura chicana, como Julia Álvarez. Pero ¿qué es la literatura chicana y cuáles son sus rasgos característicos? ¿Cuáles son sus orígenes? ¿Y los de su nombre? ¿Cómo se puede traducir esta literatura cuyas obras ya de por sí implican una traducción constante de culturas? Estas son las preguntas que trataremos de contestar en este apartado.

La literatura chicana se encuadra dentro de la literatura híbrida. Sus autores pertenecen a ese grupo de personas que habitan en la frontera, en el tercer espacio, en un *in-between* continuo de identidades y culturas. Una de las definiciones más claras y precisas que podemos aportar para la literatura chicana es la que propone Raquel Merino (2000, 264): la literatura escrita por chicanos. El término «chicano» surgió a mediados del siglo XX y con el paso del tiempo su significado y, sobre todo, sus connotaciones han ido variando. En palabras de José Ortega, «...es una voz que empezó teniendo un sentido peyorativo aplicado a los norteamericanos de ascendencia mexicana. En la década de los 60 pasó a identificarse con una postura ideológica de orgullo étnico-cultural y de conciencia socio-política» (2000, 295). Desde entonces, «chicano»¹⁵ se utiliza para referirse a la población México-americana, bilingüe y bicultural, que vive de forma permanente en Estados Unidos (Kanellos, 1984). Es un término cuya evolución semántica refleja el difícil pasado que comparten México y Estados Unidos, el largo y tortuoso camino que han recorrido hasta el presente y todo lo que aún les queda por delante. Desde que Estados Unidos tomara en 1848, tras la firma del Tratado de Guadalupe Hidalgo, más de la mitad de las tierras y bienes que hasta ese momento pertenecían a México (territorios donde hoy en día se encuentran los estados de Arizona, Nuevo México, Texas, Colorado, Nevada y Utah), el enfrentamiento entre ambas culturas y sociedades siempre ha estado presente.

¹⁵ Aunque en sus orígenes (e incluso aún en la actualidad) el término «chicano» hacía referencia únicamente a los mexicanos o personas de ascendencia mexicana que vivían Estados Unidos, con el paso del tiempo se ha ido ampliando para englobar también a personas procedentes de otros países de Latinoamérica. Rodríguez y Cisneros Reyes tratan esta cuestión de forma muy detallada en *Identidad chicano-mexicana en Los Ángeles, California (Aproximaciones del material estadístico)* (1996), pero también ha sido estudiada por otros expertos como María López Ponz (2010). Por este motivo, en este trabajo nos referiremos a Julia Álvarez como una autora chicana aunque sea de origen dominicano y no mexicano.

Desde entonces, el flujo migratorio de México a Estados Unidos ha ido creciendo en mayor o menor medida a lo largo de los años en función de los distintos enfoques de la política migratoria estadounidense, un tema sumamente amplio y complejo en el que, debido a la extensión limitada de este trabajo, no profundizaremos más allá de estas líneas.

La inmigración siempre trae consigo cambios; implica la apertura de una sociedad al Otro y una negociación continua de elementos culturales pertenecientes a los que llegan y a los que ya estaban. Sin embargo, Estados Unidos nunca ha mostrado disposición a dejar que ese proceso natural ocurra, a arriesgar su propia identidad cultural, lo que significa que «...los inmigrantes no europeos (hispanos y asiáticos) se han tenido que enfrentar, a través de los años, a un sistema ultraconservador que considera la diversidad social interna como una amenaza a su hegemonía cultural y social» (Ortega 2000, 296). Como consecuencia de esta visión, Estados Unidos buscó suprimir la identidad cultural de los inmigrantes que cruzaban a su lado de la frontera y trató de impedir que sus descendientes la heredasen. Este intento de homogeneizar la multiculturalidad se ha extendido hasta tiempos recientes y uno de los principales aspectos en los que se ha manifestado es en el lenguaje. Ortega afirma que el chicano «...como parte de una cultura marginal o periférica basó su identidad y espíritu nacionalista en la lengua...» y que «...es un ciudadano bilingüe que refleja dos filiaciones culturales e interculturales, ya que se expresa también en una mezcla de español e inglés: “Spanglish” o “Chicanospanglish”» (*ibid*, 298). No obstante, en Estados Unidos se procuró frenar por distintos medios el uso del español (que incluso se llegó a prohibir) o, como mínimo, relegar esta lengua a una categoría secundaria, siempre por debajo del inglés, aunque estos esfuerzos no siempre funcionaron:

Muchos nos rebelamos ante ese movimiento que tenía como intención borrar toda una lengua y con ello toda una cultura. Se nos decía que en los Estados Unidos éramos un *Melting Pot*, la olla en cual todos los ingredientes de lengua y cultura se derriten y mezclan para producir una magnífica y uniforme receta. Pero ocurrió un fenómeno lingüístico entre nosotros los hispanos, especialmente a través del sudoeste de los Estados Unidos: No nos derritimos. [sic.] (Limón 2001, n.p.)

Sin embargo, esta especie de «tira y afloja» entre la cultura mexicana y estadounidense, entre el español y el inglés, también dio lugar a lo que Alicia Gaspar de Alba denomina «esquizofrenia cultural» y ejemplifica con escenarios concretos de su propia infancia:

At home, I was literally forbidden to speak English, and any of my aunts or uncles could rap me on the head if they heard me disobeying the rule. At school I could only speak Spanish in my Spanish class, otherwise I would be fined a quarter for each transgression. At the same time we ate mexican food in the school cafeteria. [...] As you can see, cultural schizophrenia set in early. At home I was pura mejicana. At school I was an American citizen. Neither place validated the idea of the Mexican-American. (2000, 10)¹⁶

Sea como fuere, el español, lejos de desaparecer del territorio estadounidense, siguió formando parte del día a día de muchas comunidades en distintos puntos del país, incluidas las grandes ciudades, «[d]e esa resistencia nació nuestro diálogo, nuestra identidad, y más que todo, nuestra diferencia como escritoras y escritores hispanos en los Estados Unidos» (Limón 2001, n.p.). El lenguaje, por lo tanto, además de ser uno de los principales rasgos identitarios de la cultura chicana, es uno de los pilares fundamentales y aspectos más característicos de su literatura. Dentro de ella podemos encontrar obras escritas tanto en inglés como en español, pero siempre mezclando ambas lenguas como reflejo de la realidad lingüística cotidiana los chicanos.

Según afirma la Enciclopedia de la literatura de México, la literatura chicana comprende todos los géneros, como el cuento, la novela, la poesía o la literatura dramática (Pereira et al. 2018). En todos ellos podemos encontrar ciertos elementos temáticos que conforman los pilares fundamentales de las obras chicanas; elementos que, al igual que el lenguaje, también destacan por su importancia dentro de la cultura. Eguíluz Ortiz de Latierro (2000, 100) ha estudiado este tema en profundidad y ha llegado a la conclusión de que se trata de la tierra, la familia, aspectos como la superstición, la brujería y los espíritus (a los que él se refiere como «realidades invisibles»), y el concepto de «pueblo». La obra en la que se centra este trabajo está escrita para un público infantil y juvenil, pero, aun así, varios de estos elementos aparecen de forma clara y tienen bastante peso dentro de la obra: sin duda Julia Álvarez ha sabido adaptarlos a su público meta e introducirlos en la novela de forma pertinente y atractiva.

¹⁶ «En casa literalmente se me prohibió hablar inglés y, si incumplía la norma, cualquiera de mis tíos o tías podía darme una colleja. En la escuela solo podía hablar español en la clase de español o, de lo contrario, me castigarían quince minutos por cada desobediencia. Al mismo tiempo comíamos comida mexicana en la cafetería [...] Como pueden comprobar, la esquizofrenia cultural empezó pronto. En casa yo era pura mejicana. En la escuela era ciudadana estadounidense. Ningún sitio validaba la idea de ser mexicoamericana». (traducción propia)

Anteriormente hemos hablado de la traducción de literatura híbrida. Como la literatura chicana se encuadra dentro de ella, hemos de tener en cuenta las mismas consideraciones que hemos mencionado a la hora de traducirla e intentar que el lector experimente el espacio fronterizo en el que el autor contextualiza la obra original. Sin embargo, el caso que nos ocupa, el de la traducción al español de literatura chicana publicada en inglés, es muy especial si tenemos en cuenta que el español es un elemento de peso en la obra original. «Dejar algunas palabras en inglés tal y como aparecen en el texto de partida y usar la cursiva o la negrita para remarcar su función subversiva son algunas de las estrategias sugeridas» (Godoyol 2008, 21). En el análisis de las traducciones de *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay*, analizaremos cómo las traductoras han empleado estas estrategias y los distintos efectos que producen dependiendo de dónde, cómo y, sobre todo, con qué destinatario en mente se utilicen porque, como explicaremos a continuación, el público infantil y juvenil al que está dirigida esta obra impondrá ciertos requisitos a la traducción.

2.2. Literatura infantil y juvenil

Como acabamos de mencionar, *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay* es una obra clasificada como literatura infantil y juvenil. Este tipo de literatura difiere de cualquier otra debido a una gran cantidad de particularidades que no siempre resultan tan evidentes como podría parecer en un principio. A continuación, haremos un breve repaso de todas ellas y explicaremos cómo están presentes en la obra que estamos tratando.

En primer lugar, es necesario aclarar qué entendemos por literatura infantil y juvenil (a partir de ahora, LIJ), dónde se sitúa exactamente la obra de nuestro interés y por qué. Definir el término «literatura infantil y juvenil» no es tarea fácil debido a la amplitud del significado de las tres palabras que lo componen. Numerosos expertos en la materia han propuesto infinidad de definiciones a lo largo de los años. Tras valorar muchas de ellas, una de las más completas que hemos encontrado es la que Reiss propone en O'Connell:

[1]literature for children and young people [...] is defined not as those books which they read (children and young people read and always have read a wide range of literature),

but as literature which has been published for — or mainly for — children and young people. (Reiss en O'Connell 1982, 7)¹⁷

Esta definición hace énfasis en el hecho de que la literatura que vamos a considerar LIJ es exclusivamente aquella escrita y publicada para niños y jóvenes desde un principio y no la que, a pesar de no considerarlos su público original o principal, acaban leyendo por diversas razones. Uno de los ejemplos más populares que ilustran este último fenómeno es el caso de *Los Viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, pensada en un principio para adultos, pero que, debido al atractivo de su argumento para el público infantil, ha acabado por atraer a más niños que adultos como lectores.

Una vez establecida esta distinción, podemos aclarar otra cuestión fundamental a la hora de hablar de LIJ: las diferentes edades de su público. Es evidente que existe una diferencia entre «niños» y «jóvenes» y, en la mayor parte de los casos, también entre la literatura destinada a cada uno de estos dos grupos. Sin embargo, los límites que separan las obras destinadas a ciertas edades (de 9 a 12 años aproximadamente) en ocasiones están bastante difusos, lo que puede llevar a desdibujar la línea entre «infantil» y «juvenil». De hecho, la mayor parte de estudios en español sobre este campo suelen hablar de «literatura infantil y juvenil» como un único término, ya que, aunque las obras se adapten a franjas de edad concretas que imponen determinados requisitos (como, por ejemplo, una mayor cantidad de imágenes y una menor densidad argumental en los libros de 0 a 6 años), comparten muchas de las características generales. *How Tía Lola Came to Visit Stay* aparece en la página web oficial de Julia Álvarez en una sección llamada «Fiction for Young Readers» junto a otras novelas de la misma serie. El uso de «young readers», un término más amplio que «children», responde al hecho de que estas obras están destinadas a las franjas de edad un tanto difusas que mencionamos antes. La mayoría de las páginas web de tiendas que venden esta obra no coinciden en las edades que recomiendan para su lectura y las clasificaciones que muestran son de los más variados: de ocho a diez años, de nueve a doce o de ocho a doce. Es evidente que la edad exacta en la que un niño es lo suficientemente maduro como para leer una obra varía completamente de una persona a otra y, por ello, las recomendaciones son meramente orientativas. Por este motivo,

¹⁷ «La literatura para niños y jóvenes [...] no se define como aquellos libros que leen (los niños y los jóvenes leen y siempre han leído un amplio abanico de literatura), sino como la literatura que se ha publicado para (al menos principalmente) niños y jóvenes.» (traducción propia)

tomaremos como referencia la franja de edad más amplia (de ocho a doce años) para el público de *How Tía Came to Visit Stay*.

La LIJ tiene unas características muy concretas que están presentes en la mayoría de los libros que pertenecen a este género. Aunque las distintas franjas de edad del público y los requisitos que imponen a su material de lectura hacen que algunos aspectos tengan más peso que otros en determinadas obras, las características que aquí presentamos son generales y comunes en la gran mayoría de libros de LIJ que se publican.

El primer aspecto que caracteriza a la LIJ es la gran variedad de funciones que tiene:

Children's books are used for different purposes at different times – for more things than most books are. Some are 'good' time-fillers; others 'good' for acquiring literacy; others 'good' for expanding the imagination or 'good' for inculcating general (or specific) social attitudes, or 'good' for dealing with issues or coping with problems, or 'good' for reading in that 'literary' way which is a small part of adult culture, or 'good' for dealing with racism ... and most books do several of these things. (Hunt 1999, 10)¹⁸

La clasificación que presentamos a continuación está basada en la propuesta por Gisela Marcelo Winitzer (2007, 27-34):

a) **Función pedagógica**

Es probablemente la primera función que la mayoría de las personas asocia a la LIJ, dado que sus lectores se encuentran en distintas fases clave de su desarrollo personal. A través de los libros, «los niños aprenden a leer, a asignarles sentido a las palabras y a manipularlas. También aprenden valores y asimilan el mundo que los rodea» (Fusco 2014, 17). El caso de *How Tía Lola Came to Visit Stay* es uno especial en lo que respecta a la función pedagógica porque el público aprenderá sobre el mundo que *no* le rodea y asignará sentido a palabras en otra lengua distinta a su lengua materna. Julia Álvarez explicita esta intención en una nota al final del libro que hemos incluido en nuestro análisis. En ella aclara que espera

¹⁸ «Los libros infantiles se utilizan con diferentes propósitos en distintos momentos, para más cosas de las que se usan la mayoría de libros. Algunos son «buenos» pasatiempos; otros, «buenos» para adquirir competencias lingüísticas; otros, «buenos» para estimular la imaginación o «buenos» para inculcar comportamientos sociales, para superar dificultades y abordar los problemas, para leer de esa forma literaria que es parte de la cultura adulta o para hacer frente al racismo... y la mayor parte de los libros hacen varias». (traducción propia)

que los niños puedan aprender inglés a la vez que Tía Lola, la protagonista de la historia, aprende español.

b) Función social y cultural

Otro de los propósitos de la LIJ es que los más jóvenes empiecen a comprender el intrincado laberinto que conforma la sociedad en la que viven, puesto que muestra «...los modos de conducta aceptados y el rol que el niño debe cumplir en ella» (Fusco 2014, 18). Además, este género literario abre las puertas a sus lectores para que puedan descubrir y entender su propia cultura o las de otros países, puesto que, como afirma Colomer, «[d]esde la Segunda Guerra Mundial, fomentar el conocimiento y el respeto por las demás razas y culturas ha sido un valor primordial de la literatura infantil y juvenil» (2010, 211). Las traducciones de obras de cualquier tema han sido siempre lo que ha permitido acceder a diversas culturas a través de los libros, pero, con el tiempo, la multiculturalidad ha ido ganando peso como elemento temático en sí mismo. El caso de *How Tía Lola Came to Visit Stay* es, de nuevo, especial, ya que en su versión original muestra al público su propia cultura (la estadounidense) y una ajena (la dominicana), mientras para los lectores hispanohablantes de la(s) versión(es) traducida(s), ambas resultan culturas ajenas a la propia.

c) Función lingüística y literaria

Esta es otra de las principales funciones que automáticamente se atribuyen a la LIJ. Cuando los profesores proponen libros de lectura a los alumnos, el objetivo fundamental es que aprendan a leer y mejoren su comprensión lectora y su escritura, aunque esto es solo una mínima parte del aprendizaje que los más pequeños adquieren leyendo. Colomer afirma que, además de a la lectura y la escritura, este género literario da acceso a su público a lo que llama «imaginario colectivo», término que define de la siguiente forma:

...el inmenso repertorio de imágenes, símbolos y mitos que los humanos utilizamos como fórmulas tipificadas de entender el mundo y las relaciones con las demás personas. A menudo los hallamos presentes en el folclore y perviven en la literatura de todos los tiempos. (*ibid*, 19)

d) Función psicológica

Lo que leemos los adultos nos deja huella en muchas ocasiones; hay historias que nos marcan para siempre y personajes con los que nos sentimos más identificados que con ninguna persona que hayamos conocido. Si esto es lo que experimentamos los adultos, no es difícil imaginar que, en el caso de los niños y jóvenes, la literatura resulte esencial y tenga un impacto mayor de lo que imaginamos, puesto que se encuentran en etapas clave para la construcción de su personalidad. Marcelo Winitzer (2007, 32) afirma que «[l]a función psicológica de la LIJ ayuda al lector infantil a comprender los problemas a los que se tiene que enfrentar durante su infancia y su adolescencia. Asimismo, anima a los lectores a buscar y dar soluciones a los problemas». *How Tía Lola Came to Visit Stay* trata temas como la inmigración, sentirse diferente y excluido, no encajar en un lugar nuevo o cómo afrontar el divorcio de los padres, por lo que es un ejemplo perfecto de cómo se manifiesta esta función psicológica en la literatura infantil y juvenil.

e) Función lúdica

Todas las funciones que hemos mencionado hasta ahora son muy importantes para el desarrollo personal e intelectual de los niños y jóvenes y, por ello, es imprescindible que lean. Sin embargo, para que quieran leer hemos de recordar que la función lúdica debería ser la principal de todas: «...la LIJ tiene que divertir y entretener al niño, tiene que gustarle para que entienda el sentido de la literatura, para que se apasione con ella y así se puedan cumplir el resto de las funciones que hemos expuesto anteriormente» (*ibid*, 33). Lo que diferencia a la literatura de los libros de texto es que el niño no debe darse cuenta de que está aprendiendo, debe ser un proceso natural en el que el disfrute y el entretenimiento sean el camino hacia todos los demás conocimientos.

Aparte de sus múltiples funciones, el estilo que se suele emplear y los contenidos que normalmente trata caracterizan igualmente a la LIJ. Los rasgos lingüísticos y estilísticos más importantes de este género literario se podrían resumir en los siguientes: «...child-orientedness, simplicity, easy structure, a narrow range of grammatical and lexical patterns, simple lexis and register, standard set phrases, words from everyday life, repetitions, short

texts and sentences» (Hunt en Rudvin y Orlati 2006, 162)¹⁹. No obstante, como nos recuerda Fusco (2014, 20), si un texto es demasiado sencillo, ya sea en el léxico o en la estructura, es más que probable que los lectores lo encuentren aburrido y que, por lo tanto, no cumpla ni su función principal (lúdica) ni su función secundaria con respecto al desarrollo lingüístico (lingüística y literaria).

En cuanto al contenido de la LIJ, se han vivido grandes cambios en las últimas décadas. Las obras han pasado de mostrar un mundo perfecto e intentar proteger a los niños y jóvenes de cualquier tipo de problema del mundo real a dejar atrás «...la mayoría de tabúes que habían caracterizado la LIJ desde sus orígenes, lo que tiene como consecuencia la desaparición del tono optimista, superficial y edulcorado de las etapas anteriores, especialmente en la literatura juvenil» (Wirnitzer 2007, 25). Sin embargo, a pesar de esta evolución hacia una literatura más cercana a la realidad que viven muchos niños y jóvenes, ciertas normas han prevalecido. Según Fusco, en la LIJ actual predominan características como las siguientes:

...un argumento claro y lineal, un protagonista bien definido, un conflicto externo que se resuelve dentro de la misma historia, relaciones directas de causa y efecto, encadenamiento de la acción, descripciones reducidas para dar más lugar a la acción, finales felices, etcétera. (2014, 21)

Las imágenes también desempeñan un papel fundamental en la LIJ y muy a menudo aparecen acompañando al texto o, en los libros para niños de edades muy tempranas, como elemento principal. *How Tía Lola Came to Visit Stay* está dirigida a un público más mayor y por ello no contiene imágenes, pero hablaremos de su portada y las de sus traducciones más adelante. Por lo demás, como podremos observar en el análisis, se respetan la mayoría de estas convenciones presentes en la literatura infantil y juvenil que hemos mencionado, aunque, al introducir una lengua extranjera y numerosos elementos culturales probablemente desconocidos para el público, aumenta el nivel de dificultad de la lectura. Por este motivo, se recomienda para una de las franjas de edad más avanzadas dentro de la LIJ, aunque, por supuesto y como ya hemos establecido anteriormente, la adecuación de la lectura deberá valorarse de forma totalmente personalizada.

¹⁹ «...una orientación hacia los niños, simplicidad, una estructura fácil, una variedad limitada de estructuras gramaticales y léxicas, un vocabulario y registro sencillos, frases hechas estandarizadas, palabras de uso cotidiano, repeticiones y oraciones y textos cortos». (traducción propia)

El último elemento característico de este género literario que vamos a tratar es quizá el que más interés suscita de todos: su doble destinatario. En un principio hemos establecido que la LIJ es aquella que se publica para los niños y jóvenes como público principal. No obstante, en la gran mayoría de los casos, dicho público depende totalmente o en parte de los adultos para acceder a unas obras confeccionadas a su medida. En palabras de Emer O'Sullivan:

Adults act on behalf of children at every stage of literary communication: they write, edit, translate, publish, promote, review, sell, buy, recommend, lend, and teach children's books. It is adults who create, produce, and disseminate literature for children. That should not be seen as a purely negative factor, since without adult authors, publishers, intermediaries, and so on there would be no literary communication. Children cannot act independently in the literary market. (2010, 4)²⁰

El hecho de que la LIJ, además de a los niños y jóvenes, esté dirigida a los adultos, no tiene por qué ser algo negativo y puede incluso enriquecer las obras (Wirnitzer 2007, 15), pero es, sin duda, un condicionante tanto para los autores como para los traductores que, además de apelar a su público principal tienen que conseguir que la obra resulte atractiva para los padres y profesores, entre otros. Sin embargo, cuanto mayor es la edad del público y más se acerca a la adolescencia, menor es su dependencia de los adultos y, por lo tanto, menos intervienen estos últimos en la literatura. Este es el caso de la obra de Julia Álvarez que vamos a analizar.

Tras este breve repaso por las características de la LIJ, resulta lógico que todas ellas tengan un gran peso en la traducción de este género literario. Anteriormente, al hablar de literatura híbrida, mencionamos que existen dos enfoques diferentes: el que lleva el texto al lector y el que lleva el lector al texto. Esta dualidad de perspectivas traductológicas también se da en la LIJ y supone un dilema. Riitta Oittinen afirma que son muchos los expertos a favor de un enfoque extranjerizador, ya que los niños han de conocer lo diferente y aprender a tolerarlo, aunque no podemos olvidar lo siguiente:

²⁰ «Los adultos actúan en nombre de los niños en todas las etapas de la comunicación literaria: escriben, editan, traducen, publican, reseñan, venden, compran, recomiendan, prestan y enseñan libros para niños. Son los adultos quienes crean, producen y distribuyen la literatura infantil y este hecho no se debería considerar un factor totalmente negativo, ya que, sin autores, editores e intermediarios adultos (entre otros muchos) no existiría la comunicación literaria. Los niños no pueden actuar de forma independiente en el mercado literario». (traducción propia)

[w]hile there will always be readers, such as scholars, who might not find foreignized texts offputting, the child reader may very well be unwilling to read the translated text, finding it too strange - and how will this influence the child's future reading habits and what then is the whole point of translating the story? (2006, 43)²¹

Una vez más, no hay una única respuesta correcta, una solución universal para los problemas que encontremos durante el proceso de traducción. Qué enfoque elegir dependerá de todos los factores que hemos analizado: la edad del público meta, su grado de dependencia de los adultos y la función que deba predominar en la obra en cuestión. Las dos traducciones de *How Tía Lola Came to Visit Stay* ejemplifican a la perfección ambas perspectivas traductoras y nos muestran el resultado que se obtiene al emplear cada una de ellas. No obstante, algo que siempre hemos de tener en cuenta es que «[w]atever the strategies chosen, they reflect the adult's views about children and childhood. Ideology and ethics always go hand in hand in translating for children, which is no innocent act» (*id.*).²²

2.3. Sobre Julia Álvarez y *How Tía Lola Came to Visit Stay*

Para comprender cómo se han enfrentado las traductoras a las dificultades que plantea *How Tía Lola Came to Visit Stay*, creemos que es importante conocer más en profundidad a la autora y ciertos aspectos fundamentales de la obra que aún no hemos mencionado. Julia Álvarez nació en Nueva York en 1950 de padres dominicanos que, poco después de su nacimiento, decidieron volver a su país de origen. Ella y su familia pasaron en la isla los siguientes diez años, hasta que en 1960 se vieron obligados a emigrar de nuevo a Estados Unidos por la implicación de su padre en un movimiento para eliminar al dictador Rafael Trujillo del poder. El español con el que había crecido y el inglés que apenas había empezado a aprender pronto empezaron a entrelazarse en la vida de Álvarez:

Unfortunately, my English became all mixed up with our Spanish. Mix-up, or what's now called Spanglish, was the language we spoke for several years. There wasn't a sentence

²¹ «[a]unque siempre habrá lectores, como los académicos, a quienes los textos extranjerizadores puedan no causarles rechazo, es muy posible que un niño no quiera leer un texto traducido si lo encuentra demasiado extraño. ¿Cómo influirá este hecho en los futuros hábitos de lectura del niño? ¿cuál es el propósito entonces de traducir la historia?». (traducción propia)

²² «[s]ean cuales sean las estrategias elegidas, reflejan la visión que los adultos tienen de los niños y la infancia. La ideología y la ética siempre van de la mano al traducir para niños, que no es un acto inocente». (traducción propia)

that wasn't colonized by an English word. At school, a Spanish word would suddenly slide into my English like someone butting into line. Teacher, whose face I was learning to read as minutely as my mother's, would scowl but no smile played on her lips. (Álvarez 1998, 24)²³

Desde que emigrara junto a su familia a los diez años, la autora siempre ha vivido en Estados Unidos. Estudió en Middlebury College y se especializó en escritura creativa en Syracuse University. Tras finalizar su formación universitaria, pasó varios años enseñando inglés y escritura creativa en colegios y universidades de distintos puntos del país como Kentucky, Carolina del Norte, California, Illinois y Arkansas. Finalmente se asentó en el estado de Vermont, que, a día de hoy, considera su verdadera casa: «I do consider myself a Vermonter — even if real Vermonters, who have been here a couple of generations, would turn even paler to hear a dark-haired, olive-skinned Hispanic woman say so» (Álvarez 1998, 188)²⁴.

Esta hibridación, junto a su experiencia como inmigrante en Estados Unidos, desempeña un papel protagonista en la obra de la escritora, como podemos observar, sin ir más lejos, en *How Tía Lola Came to Visit Stay*. Ella misma afirma que lo que escribe siempre viene de su propia vida (Álvarez 2017). Escribe sobre hechos que vive, en los que no puede parar de pensar y que la llenan de curiosidad. En sus obras (tanto aquellas dirigidas a un público infantil y juvenil como a uno adulto) está muy presente la función psicológica que hemos explicado en el apartado anterior, aunque, según la autora, escribir para ayudar a los demás a sentirse entendidos es algo que hace inconscientemente y que considera «...something that is at the basis of what literature is about» (Álvarez 2009)²⁵.

Álvarez ha publicado numerosas novelas, entre las que destacan *How the García Girls Lost Their Accents* (1991), *In the Time of the Butterflies* (1994), *¡Yo!* (1997), *In the Name of Salomé* (2000) y *Afterlife* (2020). Asimismo, ha escrito varios libros para un público

²³ «Por desgracia, mi inglés se mezcló todo con nuestro español. *Mix-up* o lo que ahora se llama *spanglish* fue la lengua que hablamos durante años. No quedaba una sola frase sin colonizar por alguna palabra en inglés. En la escuela, de repente se me colaba una palabra en español mientras hablaba en inglés como cuando la gente se te cuele en la fila. La profesora, cuya cara estaba aprendiendo a leer tan minuciosamente como la de mi madre, fruncía el ceño, pero en sus labios no se dibujaba ninguna sonrisa». (traducción propia)

²⁴ «Yo me considero vermontesa, aunque los vermonteses de verdad, los que están aquí desde hace un par de generaciones, se volverían aún más pálidos si escuchasen a una mujer hispana, de pelo oscuro y piel morena decir algo así». (traducción propia)

²⁵ «...una de las bases de la literatura». (traducción propia)

infantil y juvenil, como *Before We Were Free* (2002), *Finding Miracles* (2004), *Return to Sender* (2009), y los cuatro que componen la serie de *Tía Lola Stories*, entre los que se encuentra *How Tía Lola Came to Visit Stay* (2001); colecciones de poesía como *The Other Side/El Otro Lado* (1995), *Homecoming* (1996) y *The Woman I Kept to Myself* (2004) y libros de ensayos como *Something to Declare* (1998), *Once Upon a Quinceañera: Coming of Age in the USA* (2007) y *A Wedding in Haiti* (2012). Además de ser una de las autoras latinas más vendidas de su tiempo, Julia Álvarez ha recibido múltiples premios y reconocimientos, entre ellos el premio *Hispanic Heritage* en 2002, el *F. Scott Fitzgerald Award* en 2009 y el *Pura Belpré* en 2010.

La obra de Julia Álvarez que vamos a analizar en este trabajo es, como ya hemos mencionado en numerosas ocasiones, *How Tía Lola Came to Visit Stay*, publicada en 2001 en Estados Unidos por la editorial Random House. Es la primera de las cuatro obras que componen la serie *Tía Lola Stories*, de la que también forman parte *How Tía Lola Learned to Teach* (2010), *How Tía Lola Saved the Summer* (2011), y *How Tía Lola Ended Up Starting Over* (2011). Todas ellas comparten personajes que viven diversas aventuras. En *How Tía Lola Came to Visit Stay*, Miguel, el protagonista, un niño de diez años que se acaba de mudar a Vermont con su madre y su hermana tras el divorcio de sus padres, se muestra reacio a la llegada de su tía Lola a casa. Su tía, al igual que sus padres, es de la República Dominicana y viene para ayudar a su madre a cuidarlos a él y a su hermana. Tía Lola no habla ni una palabra de inglés, pero gracias a su enorme carisma y a su carácter cálido y alegre, no tarda en hacer amigos. Miguel, que es nuevo en el pueblo y está teniendo dificultades para entablar nuevas amistades, ya se siente muy diferente del resto de niños: lo último que necesita es que tía Lola se lo ponga aún más difícil. Al principio se avergüenza de ella y solo espera que su estancia sea una visita lo más breve posible, pero poco a poco aprende a aceptarla a ella, a su nuevo modelo de familia y a sus propias diferencias mientras encuentra su sitio en Vermont. Es una obra alegre y colorida que trata varios temas con los que los niños se pueden sentir identificados, como el divorcio, la inmigración y el hecho de sentirse solo o diferente. Todas las características que hemos mencionado a lo largo de estos últimos apartados convierten esta novela en una obra única y compleja también en lo relativo a su traducción. Por este motivo, en los próximos puntos analizaremos las dos traducciones publicadas que existen de esta obra para comprender cuáles han sido las técnicas elegidas por las traductoras, por qué motivos y si finalmente han cumplido su propósito.

3. Metodología

Antes de comenzar con el análisis de las traducciones de *How Tía Lola Came to Visit Stay* realizadas por Carolina Sanín Paz y Liliana Valenzuela, nos disponemos a explicar el proceso que hemos seguido desde los primeros pasos que dimos hasta finalizar el presente trabajo. En primer lugar, y como es de esperar, llevamos a cabo una lectura de libro original completo en la que utilizamos una leyenda de colores *ad hoc* para subrayar los fragmentos u oraciones que podrían suponer una dificultad de traducción. Utilizamos un color para las referencias culturales, otro diferente para todas las palabras y expresiones en español, otro para las traducciones y explicaciones de dichas palabras y expresiones en español y otro para cualquier aspecto adicional que resultara llamativo y pudiera suponer un reto a la hora de traducir. Una vez finalizado este proceso, tomamos ambas traducciones y fuimos comparando cómo se afrontó cada fragmento u oración subrayadas en cada una de ellas.

De forma paralela a esta lectura de las traducciones, elaboramos una tabla con fragmentos que podrían ser de interés para analizar. En esta tabla se incluyeron tanto la versión original de cada fragmento como sus dos traducciones y partimos de ella para establecer las secciones en las que se dividiría el análisis. Resultó de gran utilidad, puesto que proporcionó una visión general de todas las dificultades de traducción de la obra en un mismo documento en el que también se incluían las soluciones propuestas por cada traductora.

Tras haber establecido estas secciones y basándonos siempre en la teoría, llevamos a cabo nuestro análisis. Utilizamos tablas para insertar la mayoría de los fragmentos, ya que este método permite incorporar segmentos de texto más grandes, mejor contextualizados, y facilita la comparación. No obstante, hay un punto concreto, el que habla sobre las variedades del español empleadas por las traductoras, en el que optamos por incluir términos aislados, puesto que de esta forma resultaba más evidente el contraste entre las traducciones. Por último, nos basamos en este análisis para extraer las conclusiones del trabajo e intentar confirmar o desmentir nuestra hipótesis de partida.

4. Análisis de las dos traducciones publicadas de *How Tía Lola Came to Visit Stay*

En este punto finalmente llevaremos a cabo el análisis comparativo de las dos traducciones publicadas de *How Tía Lola Came to Visit Stay*, la primera realizada por Carolina Sanín Paz y la segunda, por Liliana Valenzuela. Hemos dividido nuestro estudio en diferentes puntos, cada uno de ellos dedicado a un aspecto concreto: la(s) portada(s), el uso del español y su tratamiento en las traducciones, la variedad del español empleada por cada una de las traductoras, el uso del inglés para crear un efecto similar al del original y darle el peso adecuado a la función pedagógica y la traducción de las referencias culturales presentes en el original.

Sin embargo, antes de adentrarnos de lleno en la comparación, es importante conocer los siguientes detalles sobre las traducciones y sus autoras. *Cuando Tía Lola vino de visita a quedarse* es la primera traducción de *How Tía Lola Came to Visit Stay*. Fue publicada en Estados Unidos en 2001, en el mismo país y año que la obra original, por la editorial Alfred A. Knopf, una división de Random House Inc. A cargo de la traducción estuvo Carolina Sanín Paz, una autora y docente colombiana nacida en 1973, graduada en Filosofía y Letras en la Universidad de Los Andes y doctora en Literatura Hispánica por la Universidad de Yale. Durante siete años residió en Barcelona y trabajó como traductora para diversas editoriales y tras su regreso a Colombia se dedicó a dar clase en varias universidades del país. Ha publicado numerosas novelas, libros de ensayos y cuentos para niños y en la actualidad imparte talleres de escritura creativa en Bogotá.

La segunda traducción de *How Tía Lola Came to Visit Stay* fue publicada también en Estados Unidos por Yearling, perteneciente a Random House Inc, en 2004 con el nombre de *De cómo Tía Lola vino de visita a quedarse*. En esta ocasión, la traducción se le encargó a Liliana Valenzuela, traductora y poeta nacida en México en 1960, pero con residencia en Texas. Estudió Antropología en la Universidad de Texas en Austin y desde entonces ha trabajado como traductora literaria, reportera y directora editorial. La mayor parte de su trabajo ha girado en torno a temas relacionados con América Latina y la inmigración.

Como podemos observar, nos encontramos ante el trabajo de dos profesionales con perfiles distintos que han producido dos traducciones de la misma obra con tan solo tres años transcurridos entre la primera y la segunda. Esperamos que este análisis nos ayude a entender el porqué de esta decisión editorial y, para ello, tendremos en cuenta todas las características de la obra que hemos ido introduciendo a lo largo del trabajo a la hora de analizar los cinco aspectos concretos en los que nos vamos a centrar. Comenzaremos por el elemento quizá más evidente a simple vista: la(s) portada(s).

4.1. La(s) portada(s)

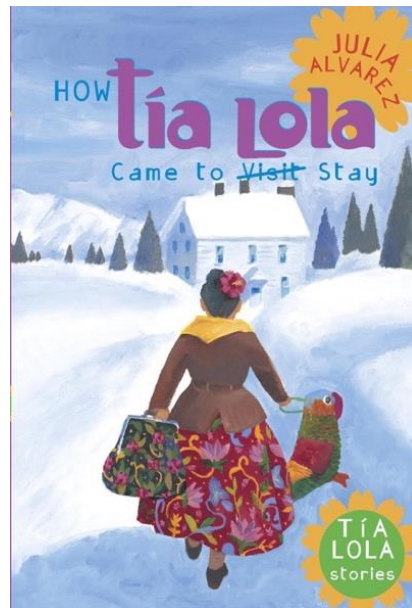
Probablemente a todos nos resulte conocida la famosa expresión en inglés que dice que no se debe juzgar un libro por su portada: «don't judge a book by its cover». Es cierto que, a menudo, la cubierta de nuestro material de lectura no es un aspecto al que dediquemos mucha atención; suele quedar relegada a un segundo plano. Sin embargo, es un tema muy interesante que ha dado lugar a numerosos trabajos de investigación en el ámbito de la literatura y, por supuesto, también en el de los Estudios de Traducción. En palabras de Sonzogni, «[t]he book cover provides the (potential) reader with a visual summary of the book's contents» (2011, 4)²⁶, lo que nos indica que, pese a su reputación como aspecto de poca relevancia, las portadas de los libros desempeñan un papel fundamental en la experiencia de lectura y, en más de una ocasión, depende de ellas que una persona lea o no una obra concreta. Si tenemos en cuenta este hecho, podríamos pensar que normalmente los autores están bastante involucrados en la elección de las cubiertas de sus publicaciones, pero no suele ser así: «[a]uthors seldom have influence over the cover for their books because, in the real world, multiple paratextual influences intervene» (*id.*)²⁷.

Es habitual que cuando se publica la traducción de un libro se sustituya la portada original por una nueva. En el caso de *How Tía Lola Came to Visit Stay* este cambio se produjo en la primera traducción al español llevada a cabo por Carolina Sanín Paz, mientras que, en la segunda, realizada por Liliana Valenzuela, se volvió a utilizar la misma que en la obra original, como se puede observar a continuación.

²⁶ «[I]a portada de un libro proporciona al (potencial) lector un resumen visual de su contenido». (traducción propia)

²⁷ «[I]os autores rara vez influyen en la elección de la cubierta de sus libros porque en la vida real intervienen muchos factores paratextuales». (traducción propia)

Original

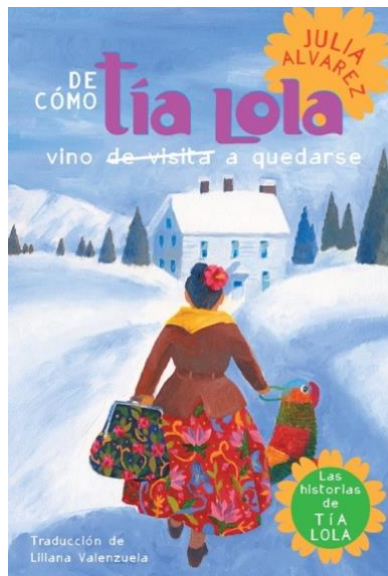


Traducción de Carolina Sanín Paz²⁸



²⁸ En la parte inferior de esta portada aparece el logo de la editorial RBA, aunque anteriormente hemos mencionado que esta traducción, la de Carolina Sanín Paz, fue publicada en 2001 en Estados Unidos por la editorial Alfred A. Knopf, una división de Random House Inc. Estos últimos datos son correctos y, de hecho, se especifican en el interior de esta edición de RBA. Lo más probable es que la editorial catalana comprara la traducción a Random House. Hemos incluido esta imagen aunque en ella no aparezca la editorial original porque este ejemplar de la primera traducción ha sido el único al que hemos tenido acceso ya que, como hemos explicado, se retiró del mercado una vez publicada la segunda traducción.

Traducción de Liliana Valenzuela



En la portada de la traducción de Sanín Paz aparecen tres maletas y el dibujo de una mujer que encaja a la perfección con la descripción que la historia hace de Tía Lola: lleva un colorido vestido estampado y zapatos de tacón, el pelo recogido en un moño adornado con una flor roja y está maquillada con colores vivos, sin olvidar su característico lunar. Tiene cogida a una niña, Juanita, y a su lado hay un niño de brazos cruzados y con expresión de desagrado, Miguel. Los tres tienen rasgos caribeños. Mientras tanto, en el original y en la traducción de Liliana Valenzuela podemos ver a una mujer de espaldas que camina hacia una casa en medio de un bosque nevado. Está vestida también con ropa muy colorida y, de nuevo, su pelo está recogido en un moño coronado con una flor roja. Lleva consigo una piñata y una maleta.

Estos dos modelos de portada son diferentes entre sí, pero ambos reflejan a su manera el contenido del original y resultan atractivos y adecuados para el público al que está dirigida la obra. En otras novelas chicanas que cuentan con dos traducciones al español publicadas, como *Woman Hollering Creek and Other Stories*, de Sandra Cisneros, ocurre que la portada de la primera traducción ignora por completo aspectos culturales que el original quería claramente destacar. El caso de las dos traducciones de *How Tía Lola Came to Visit Stay* es diferente y creemos que las dos portadas son aceptables. Sin embargo, hubo alguna razón que empujó a la editorial a preferir la original y a volver a incluirla en la segunda traducción. No podemos afirmar con certeza cuál puede haber sido esta motivación, pero consideramos probable que haya sido una cuestión de cohesión y

marketing relacionada con la serie a la que pertenece el libro, *Tía Lola Stories*. Esta es la primera novela de la colección y su primera traducción al español se publicó poco después del original. Cuando se lanzó al mercado la traducción de Valenzuela en 2004, las siguientes novelas que forman parte de la serie aún no existían, pero quizá la editorial lo considerara un posible proyecto futuro en el que se seguiría el estilo del original. Como hemos mencionado anteriormente, la autora probablemente influyó poco en esta decisión, al igual que las traductoras.

Otro detalle que nos parece interesante destacar es que, en la traducción de Carolina Sanín Paz, el nombre de la traductora no figura en la portada, mientras que en la de Liliana Valenzuela, sí. Este hecho da visibilidad a la traductora y, en lugar de colocarla en un segundo plano con respecto a la autora, como es común, la coloca prácticamente a su mismo nivel. Puede ser un indicio de colaboración entre la autora y la traductora en esta segunda traducción, lo que explicaría los diferentes enfoques de las dos traducciones en aspectos como los que analizaremos en los siguientes apartados.

4.2. El uso del español en el original y su tratamiento en las traducciones

Tras haber hecho un repaso por la literatura híbrida y chicana centrándonos en la importancia que el uso del lenguaje tiene en ellas y haber establecido que *How Tía Lola Came to Visit Stay* se encuadra dentro de ambas, no nos resulta sorprendente el hecho de que el español abunde dentro de la obra original, a pesar de ser un libro escrito en inglés para un público infantil y juvenil. Julia Álvarez refleja su vida, su identidad y su(s) cultura(s) en su obra empleando numerosas palabras en español e introduciendo estructuras típicas y reconocibles de esta lengua en el inglés, aunque en esta novela en concreto, debido a la corta edad de su público meta, el uso del español es bastante selectivo. Abundan las palabras en español, pero, como la propia autora expresa en una nota al final del libro que ya hemos mencionado anteriormente, prácticamente siempre aparecen traducidas al inglés justo al lado, ya que, de lo contrario, la dificultad de la lectura sería mucho mayor, dejaría de ser adecuada para niños y jóvenes y no podría desempeñar sus funciones lúdica y pedagógica. Además, apenas hay estructuras típicas del español como ocurre con sus obras para adultos porque, de nuevo, obstaculizarían la comprensión. En resumen, podemos afirmar que Álvarez se asegura en todo momento de

que el español sea un elemento enriquecedor para sus obras y, sobre todo en el caso de las infantiles y juveniles, no suponga una dificultad añadida ni una desmotivación a la lectura, pero ¿han tomado ambas traductoras las mismas consideraciones? Veamos algunos ejemplos:

Original	Traducción de Carolina Sanín Paz	Traducción de Liliana Valenzuela
<p>“Why can’t we just call her <i>Aunt</i> Lola” Miguel asks his mother. Tomorrow their aunt is coming from the Dominican Republic to visit with them in their new home in Vermont. Tonight they are unpacking the last of the kitchen boxes before dinner. “Because she doesn’t know any English,” his mother explains. “<i>Tía</i> is the Word for aunt in Spanish, right, Mami?” Juanita asks. (pág. 1)</p>	<p>—¿Por qué no podemos decirle simplemente «Aunt»* Lola? —pregunta Miguel a su madre. Mañana viene a visitarlos a su nueva casa en Vermont la Tía Lola de la República Dominicana. Están vaciando la última caja con las cosas de la cocina, antes de cenar. —Porque no entiende inglés —explica su madre. —<i>Tía</i>** es «aunt» en español, ¿verdad, Mami? —pregunta Juanita... (pág. 9)</p> <p>*Tía, en inglés. (N. de la T.) **Las palabras y frases en cursiva están en español en el original. (N. de la T.)</p>	<p>—¿Por qué mejor no le decimos sencillamente <i>Aunt</i> Lola? —Miguel pregunta a mamá. Mañana llega a visitarlos a su nueva casa en Vermont la tía de la República Dominicana. Esta noche están desempacando las últimas cajas con las cosas de la cocina antes de cenar. —Porque no sabe inglés —explica mamá. —En español, <i>Aunt</i> se dice tía ¿verdad, mami? —pregunta Juanita. (pág. 1)</p>

Este es el fragmento que abre el primer capítulo de la novela y ya refleja perfectamente los distintos enfoques que han tomado las dos traductoras. El original es fluido, no hay ninguna referencia que dirija al lector fuera del texto y la única palabra en español que aparece es «tía», pero se explicita que es el equivalente en español de «aunt». La cursiva se usa para destacar «aunt», con un valor enfático, y para marcar «tía» en español. En la traducción de Carolina Sanín Paz nos encontramos con dos notas a pie de página de la traductora señaladas con asteriscos. La primera es la traducción de «aunt» y la segunda es una aclaración que especifica que todas las palabras y frases que aparezcan en cursiva a lo largo del libro figuran en español en el original. En el primer caso, se podría argumentar que no era necesario incluir la traducción, ya que unas líneas más abajo se aclara el significado de la palabra y, además, seguramente sea un término en inglés que resulte familiar a los lectores de entre ocho y diez años. La segunda nota nos lleva directamente a preguntarnos si el método utilizado por la traductora es el más adecuado teniendo en cuenta las particularidades de esta obra. En 1993, Kwame Anthony Appiah introdujo el concepto de «thick translation» en los estudios de nuestra disciplina y

creemos que se puede establecer una relación entre él y la traducción de Sanín Paz, aunque no sean exactamente lo mismo. Appiah describe este tipo de traducción como una «...“academic translation”, translation that seeks with its annotations and its accompanying glosses to locate the text in a rich cultural and linguistic context...» (1993, 817)²⁹. Si bien es cierto que la cantidad de notas al pie de página u otros tipos de glosas explicativas con los que cuenta esta primera traducción no es abrumadora, el mero hecho de que existan (y, en el caso de notas como la segunda de este fragmento, establezcan una especie de aviso que el público ha de recordar durante todo el libro) puede poner en jaque la comprensión del texto y la experiencia lectora.

El texto de Julia Álvarez se encuentra, sin duda, en un contexto lingüístico y cultural de gran riqueza y lleno de matices y entendemos que la traductora buscaba trasladarlo a la cultura de destino con la mayor precisión posible, pero un método que probablemente habría funcionado para un público adulto, en este caso, convierte la traducción en una más académica, como afirma Appiah, y, por lo tanto, también más «densa» y compleja. La literatura chicana y la híbrida en general requieren un alto grado de conocimientos previos e involucración por parte de los lectores adultos, que sí son capaces de entender que se encuentran ante una traducción, el porqué de las palabras en español en el original y las razones por las que este detalle es siquiera importante. Si tenemos en cuenta el público al que originalmente está dirigido esta novela, solamente el uso de la abreviatura «N. de la T.» supone una dificultad añadida porque no cuenta con los conocimientos, la predisposición ni la base necesarias como para procesar su relevancia: es precisamente lo que irá adquiriendo con los años y la lectura, sobre todo al exponerse a obras como esta. Sin embargo, para que puedan surtir efecto es necesario que sean fluidas y, como ya hemos mencionado al hablar de las funciones de la LIJ, que los niños aprendan sin darse cuenta.

Liliana Valenzuela recupera en su traducción la fluidez y la claridad que predominan en el texto original y hace el mismo uso de la cursiva que Julia Álvarez. Esta es la opción que creemos más acertada porque el lector no ha de detenerse en ningún momento ni esforzarse en recordar que a partir de ese momento todas las palabras y expresiones en cursiva están en español en el original por algún motivo que probablemente no llegue a

²⁹ «...“traducción académica” que busca, mediante anotaciones y glosas, situar el texto en un contexto lingüístico y cultural de gran riqueza...» (traducción propia)

comprender. A continuación, para concluir este apartado, incluimos otro fragmento que ejemplifica los dos enfoques distintos de las traductoras y en el que podemos ver reflejadas las cuestiones que hemos expuesto:

Original	Traducción de Carolina Sanín Paz	Traducción de Liliana Valenzuela
At school, an older kid in his class named Mort has nicknamed him Gooseman, because that's what Miguel's last name, Guzmán, sounds like in English. (pág. 22)	En el colegio, un chico mayor de su clase llamado Mort le ha puesto el sobrenombre de Gooseman* porque así suena en inglés Guzmán, el apellido de Miguel. (pág. 25) *Hombre ganso, en inglés. (N. de la T.)	En la escuela, Mort, el compañero más grande de su clase, le puso el apodo de <i>Gooseman</i> , porque así suena el apellido de Miguel, Guzmán, en inglés, que quiere decir hombre ganso. (pág. 21)

De nuevo, Sanín Paz opta por dirigir al lector fuera del texto para proporcionarle una información simple y concisa, que podría haber incluido dentro de la frase, como hace Valenzuela. De esta forma habría evitado añadir la nota a pie de página, su traducción se habría alejado del enfoque más académico y «denso» y habría ganado en fluidez y adecuación al público meta.

4.3. Variedades del español empleadas en las traducciones

Este aspecto es otro de los principales que hemos de tener en cuenta a la hora de analizar las traducciones de *How Tía Lola Came to Visit Stay*. Anteriormente hemos hablado del papel protagonista que desempeña la cultura dominicana en esta novela y de cómo está presente en cada página y la llena de color utilizando precisamente el lenguaje. Si a ello sumamos el largo recorrido que han vivido el español y el inglés a lo largo de la historia chicana, resulta comprensible que emplear una variante estándar del español en la traducción probablemente no sea la estrategia más adecuada.

Julia Álvarez es consciente en todo momento de quién es su público. Por ello, al final de la obra incluye una aclaración sobre el español que utilizan sus personajes, una buena estrategia tanto para aclarar posibles dudas, como para educar sobre el español y su enorme riqueza:

First, I want to reassure you that Tía Lola is indeed speaking Spanish. But just as there are many variations in the ways we speak English, people in the Spanish-speaking world have different ways of speaking- Spaniards are known for lisping their c's and for priding themselves on their «pure» Spanish. We in the Caribbean swallow our s's and elide two-word phrases so they sound like one word (*mijo* for *mi hijo*). And we borrow English words-for example, «sweater» becomes *suéter* and «mop» becomes *mope*. In the Dominican Republic we have our very own words for certain things. We call kites *chichiguas* instead of *cometas*, as they are known in Spain; bananas, *guineo*; and buses, *guaguas*.

So, if you know Spanish and wonder sometimes about Tía Lola's Spanish, just remember, she's got her own special dominicano she's speaking. (Álvarez 2001, 145)

Tanto Sanín Paz como Valenzuela mantienen esta nota, aunque en sus traducciones se observen dos enfoques claramente diferentes. Anteriormente hemos mencionado que ambas traductoras, aunque proceden de dos países diferentes, son de Latinoamérica, por lo que podríamos pensar que utilizar su propia variante lingüística sería la primera opción para ambas. Sin embargo, el hecho de que Sanín Paz elija «una pizca de pimienta» (pág. 47), «entrada» (pág. 23), «batidos helados» (pág. 81), «coche» (pág. 14), «frijoles negros» (pág. 59), «gran casa blanca» (pág. 80) o «mono» (pág. 42), mientras que Valenzuela opta por «una chin de pimienta» (pág. 47), «cuarto de desahogo» (pág. 18), «licuados de frutas con hielo» (pág. 86), «carro» (pág. 8), «habichuelas negras» (pág. 61), «casona blanca» (pág. 85) y «overol con peto» (pág. 40) (por mencionar solo algunos ejemplos) refleja a la perfección una mayor tendencia por parte de la primera traductora hacia la estandarización y, en palabras de López Ponz, «...al emplear un español más estándar se transmite el sentido, pero se pierde el contexto» (2010, 93). No obstante, hemos visto que este contexto desempeña un papel protagonista en la obra y, al perderlo, desaparece una de sus funciones principales: la de mostrarle a su joven público una cultura diferente y una nueva variante de la lengua. Por este motivo, creemos que la traducción de Liliana Valenzuela, de nuevo, se ajusta más a los objetivos del texto original y, seguramente, también a las expectativas de la propia autora sobre su obra en español.

Dicho esto, es importante recordar, como mencionaremos más adelante, que existe la posibilidad de que Sanín Paz no fuera la única persona detrás de decisiones como esta. Por lo tanto, sería injusto por nuestra parte afirmar que su traducción es simplemente inferior sin conocer las posibles presiones por parte de distintos agentes del mundo editorial a las que pudo haberse visto sometida o los potenciales cambios que podrían haberse llevado a cabo una vez finalizado su trabajo.

4.4. La función didáctica relativa a la lengua y el uso del inglés en las traducciones

A lo largo de este trabajo hemos mencionado en varias ocasiones que en *How Tía Lola Came to Visit Stay* Julia Álvarez utiliza el español bastante a menudo como reflejo de su hibridación y, además, con el propósito de enseñarle esta lengua a su público angloparlante. Este último aspecto supone, sin duda, un reto adicional a la hora de traducir esta obra, pues brindar esta función pedagógica (concretamente en lo respectivo al ámbito lingüístico) al público meta hispanohablante requeriría invertir el uso de las lenguas en la novela para conseguir el mismo efecto que el original (es decir, que aprendan una nueva lengua) pero al contrario, ya que en este caso la lengua de aprendizaje sería el inglés.

Como señalamos al hablar de la función pedagógica de la LIJ, Julia Álvarez aclara al final del libro que pretende que su público aprenda español a la vez que Tía Lola aprende inglés. Las traducciones que Carolina Sanín Paz y Liliana Valenzuela han hecho de esta nota muestran perfectamente el distinto enfoque por que el ha optado cada una:

Original	Traducción de Carolina Sanín Paz	Traducción de Liliana Valenzuela
As for those of you who might now know any Spanish at all, I've tried always, <i>siempre</i> , to translate each phrase or word right after the Spanish, so that in Reading about Tía Lola, you (like Miguel and Juanita) might learn a Little bit of Spanish, <i>un poquito de español</i> , from her. (pág. 146)	Para aquellos que no saben nada de español, he intentado <i>siempre</i> traducir cada frase o palabra justo después de haberla escrito en español*, de modo que, al leer acerca de Tía Lola, ustedes (como Miguel y Juanita) puedan aprender de ella <i>un poquito de español</i> . (pág. 122) *En esta traducción se han omitido estas frases traducidas, pues serían iguales a las escritas en español. (<i>N. de la T.</i>)	Para aquellos de ustedes cuya lengua no es el inglés, he procurado, casi siempre, traducir cada frase o palabra antes o después del inglés, de modo que, al leer sobre la tía Lola, ustedes puedan aprender inglés al mismo tiempo que ella. (pág. 135)

Carolina Sanín Paz no ha llevado a cabo esta inversión lingüística que hemos mencionado; al contrario, ha mantenido exactamente el mismo planteamiento que el original, lo que inevitablemente ha supuesto la pérdida de la función pedagógica relativa a la lengua extranjera. Es cierto que su público probablemente aprenderá una nueva variante de su propia lengua, pero, al no introducir apenas palabras o expresiones en

inglés, además de alejarse cada vez más de la hibridación tan característica del original, este aprendizaje que la propia autora presenta como fin no forma parte de su traducción. Si tenemos en cuenta estos factores, es fácil cuestionar la pertinencia de dicha nota en la traducción de Sanín Paz, ya que presenta una característica del libro que no cumple y que podría resultar contradictoria y confusa para su público, que lógicamente sí habla español.

Liliana Valenzuela sí opta por emplear el inglés con bastante frecuencia a lo largo de su traducción para mantener el efecto y el propósito del original. Esto requiere llevar a cabo la inversión de la que hemos hablado y que la propia traductora explicita adaptando la nota del final del libro. Con este nuevo enfoque la obra consigue cumplir una de sus principales funciones originales y el público, de nuevo, recibe un producto final más fluido y natural, mientras que, en casos como el ejemplo que hemos incluido a continuación, la estrategia de Sanín Paz acaba incluso comprometiendo el sentido del texto:

Original	Traducción de Carolina Sanín Paz	Traducción de Liliana Valenzuela
Miguel looks at the pile of luggage, which he has helped unload from the car. "How long did you say you were staying, Tía Lola?" he asks. "¿ <i>Qué dice?</i> " Tía Lola wants to know what Miguel has asked. (pág. 14)	Miguel observa la pila de equipaje que ha ayudado a bajar del coche. —¿Cuánto tiempo dijiste que ibas a quedarte, Tía Lola? —pregunta. —¿ <i>Qué dice?</i> —pregunta Tía Lola. (pág. 19)	Miguel mira el montón de equipaje que ha ayudado a descargar del carro. Luego le pregunta a su tía en inglés que cuánto tiempo dijo que iba a quedarse: —¿ <i>How long did you say you were staying, tía Lola?</i> —¿Qué dice? —pregunta Tía Lola. (pág. 13)

Creemos que este es uno de los pilares fundamentales de la obra y es posible que fuera uno de los principales motivos por los que se decidió encargar una nueva traducción tras un período de tiempo tan corto: al no estar presentes ni la hibridación lingüística ni la enseñanza de una lengua extranjera en la primera de ellas, la novela pierde gran parte de su esencia y se aleja de la concepción original de la autora.

4.5. Tratamiento de las referencias culturales

En este último punto del análisis trataremos uno de los temas más complejos y estudiados dentro de nuestra disciplina: la traducción de referencias culturales. En apartados anteriores de este trabajo hemos hablado de la importancia que empezó a cobrar

este aspecto especialmente a partir de la década de los 70 con el giro cultural y, desde entonces, ha seguido siendo uno de los más importantes en la enseñanza y la investigación de la Traducción. También hemos establecido que, tradicionalmente, los enfoques traductológicos seguidos en textos híbridos y, en general, en textos basados en una o varias culturas totalmente diferentes a la del público meta, se han dividido en dos categorías: la domesticación y la extranjerización a las que Venuti se refería figuradamente como «traer al autor a casa» o «llevar al lector al extranjero». Si bien es cierto que esta perspectiva en muchas ocasiones resulta demasiado simplista y no se elige uno de los dos polos opuestos de este binarismo para cada ejemplo concreto dentro de un texto, normalmente sí que hay una tendencia hacia uno u otro determinada por factores como el público y las expectativas del libro en la cultura receptora. Lo más importante es que esa tendencia se suele mantener a lo largo de toda la obra (aunque se valore cada caso individualmente) para que resulte coherente y natural. A continuación, veremos qué enfoque han seguido ambas traductoras y si efectivamente han mantenido siempre o en la mayoría de las ocasiones un criterio uniforme. *How Tía Lola Came to Visit Stay* es una obra llena de color donde abundan las referencias culturales pertenecientes a ambos lados de la frontera en la que se desarrolla la historia. Los ejemplos que hemos seleccionado reflejan esta variedad:

Original	Traducción de Carolina Sanín Paz	Traducción de Liliana Valenzuela
She tells about their uncle with six fingers who can do anything with his hands, and about their great-grandmother who could read the future from looking at the stains in a coffee cup, and about their cousin who once befriended a <i>ciguapa</i> with <i>pastelitos</i> , little fritters filled with ground meat. As for <i>ciguapas</i> , they are beautiful, mysterious creatures who come out at night, but no one can ever catch them. They have a special secret. The <i>ciguapas</i> ' feet are on backward, so they leave footprints in the opposite direction of where they are going! (pág. 18)	Les habla del tío que tiene seis dedos y puede hacer lo que sea con las manos, de la bisabuela que lee el futuro en los posos del café y del primo que una vez se hizo amigo de una <i>ciguapa</i> dándole <i>pastelitos</i> , que son pequeñas empanadas fritas rellenas de carne picada. Las <i>ciguapas</i> son criaturas bellas y misteriosas que salen de noche, pero nunca nadie puede atrapar. Tienen un secreto. Sus pies están al revés, sus huellas apuntan en dirección contraria a sus pasos. (pág. 22)	Les cuenta del tío que tiene seis dedos y puede hacer cualquier cosa con las manos, de la bisabuela que lee el futuro en las manchas que el café deja en las tazas, y del primo que una vez se hizo amigo de una <i>ciguapa</i> dándole <i>pastelitos</i> , pequeñas empanadas fritas rellenas de carne molida. Las <i>ciguapas</i> son criaturas bellas y misteriosas que salen de noche, y que nunca nadie puede atrapar. Tienen un secreto especial. Sus pies están al revés, y por eso ¡dejan huellas en dirección contraria a sus pasos! (pág. 17)

En este fragmento encontramos dos ejemplos perfectos de la forma en la que Julia Álvarez introduce la mayor parte de referencias culturales dominicanas a lo largo de la novela: en cursiva y siempre seguidas de una definición, ya que escribe para un público infantil y juvenil angloparlante y busca una lectura sencilla y fluida. Estas referencias no suponen una gran dificultad para las traductoras, puesto que conceptos como los de *ciguapa* o *pastelitos* (en su acepción dominicana) resultarán igualmente desconocidos para su público meta, por lo que pueden simplemente reproducir el método ya introducido por la autora y mantener esa hibridación. Sin embargo, como nos muestran los siguientes ejemplos, esto no siempre sucede; hay referencias que Álvarez introduce sin explicación, ya sea porque no lo estima necesario o porque no resultarán extrañas a sus lectores estadounidenses por pertenecer a su propia cultura. Es en casos como estos donde aumenta la dificultad para las traductoras:

Original	Traducción de Carolina Sanín Paz	Traducción de Liliana Valenzuela
He has already mentioned a few things to his mom: a new bat; a baseball signed by Sammy Sosa, who also came from the Dominican Republic, like Miguel's parents; Rollerblades; a visit from his best friend, José, once the weather gets nice. (pág. 36)	Ya le ha mencionado algunas otras cosas a su madre: un bate nuevo; una pelota firmada por Sammy Sosa, que también es de la República Dominicana; unos patines en línea; una visita de su mejor amigo, José, cuando mejore el tiempo. (págs. 35-36)	Ya le ha mencionado varias cosas a mamá: un bate nuevo; una pelota de béisbol firmada por Sammy Sosa, que también es de la República Dominicana, como los padres de Miguel; unos patines en línea Rollerblades; y una visita de su mejor amigo, José, una vez que el tiempo mejore. (pág. 33)
"I've got a good-luck charm too," Becky says. "Except it isn't a scarf but my 4-H bandana." (pág. 45)	—Yo también tengo un amuleto—dice Becky—. Sólo que no es una bufanda sino mi pañuelo del club H. (pág. 42)	—Yo también tengo un amuleto de la buena suerte—dice Becky en inglés—. Sólo que no es una bufanda sino el pañuelo que recibí como premio a la mejor ovejita en la feria del condado. (pág. 40)

Comenzaremos hablando de la traducción de Carolina Sanín Paz. En primer lugar, opta por naturalizar al sustituir el nombre de la marca *Rollerblades*, que podría resultar desconocido para su público hispanohablante, por el producto que fabrica. Sin embargo, también decide mantener «club H» como traducción de «4-H», un programa de desarrollo juvenil impulsado por el gobierno de Estados Unidos. Sorprende esta decisión, puesto que choca completamente con la anterior: la traductora adopta un enfoque naturalizador ante una referencia que probablemente no habría supuesto siquiera una gran dificultad de

comprensión, pero mantiene la siguiente a pesar de que es menos conocida y obstaculiza en mayor grado el entendimiento. Es cierto que introduce la palabra «club» para dar una pista al lector, pero la referencia sigue siendo totalmente opaca. En esta misma línea, hemos creído importante incluir el siguiente ejemplo, ya que su primera traducción nos ha resultado especialmente llamativa:

Original	Traducción de Carolina Sanín Paz	Traducción de Liliana Valenzuela
They move across the living room, stomping their feet and snapping their fingers, or shaking maracas and swaying their hips to the music of Fernandito Villalona and Juan Luís Guerra and Rafael Solano. (28)	Se mueven a través del salón zapateando y chasqueando los dedos o tocando las maracas y meneando las caderas al ritmo de Kinito Méndez, Juan Luis Guerra y Teté Marcial. (30)	Se mueven a través de la sala, zapateando y castañeteando los dedos, o sacudiendo las maracas y meneando las caderas al son de Fernandito Villalona y Juan Luís Guerra y Rafael Solano. (25)

En el original, Julia Álvarez menciona a tres cantautores dominicanos bastante conocidos también fuera de la isla: Fernandito Villalona, Juan Luis Guerra y Rafael Solano. La autora introduce estos nombres para dar color a la obra y para plasmar su cultura en ella una vez más. Es consciente de que lo más probable es que su público no los conozca, pero el contexto permite entender que son cantantes y no suponen un obstáculo para la lectura. En su traducción, Carolina Sanín Paz sustituye a Fernandito Villalona y Rafael Solano por Kinito Méndez y Teté Marcial, otros dos cantautores también dominicanos que gozan de una menor popularidad que los que aparecían en el original. De nuevo, sorprende esta decisión, ya que, en este caso, la traductora se aleja del texto fuente, pero no lo acerca a la cultura de destino ni sustituye los nombres de los cantautores por otros más conocidos, sino más bien al contrario. Es imposible saber con certeza qué impulsó a la traductora a realizar este cambio, pudo haber sido una elección personal o motivada por algún agente externo perteneciente al ámbito editorial.

La conclusión que podemos extraer tras analizar los fragmentos de esta primera traducción publicada de *How Tía Lola Came to Visit Stay* es que Sanín Paz no siguió un criterio uniforme para afrontar las referencias culturales: en unos casos optó por la domesticación; en otros, por la extranjerización y, en otros, por una especie de término medio que aleja la traducción del original, pero sin acercarla al público meta. Así, su

traducción resulta en ocasiones poco coherente también en este aspecto, con soluciones que pueden llegar a desentonar y a confundir al lector.

Liliana Valenzuela elige un enfoque extranjerizante que sí mantiene a lo largo de toda la obra, aunque valora cada caso de forma individual. Por ejemplo, mantiene la marca *Rollerblades*, pero especifica además el producto que comercializan con «unos patines en línea Rollerblades» para mantener la referencia, pero de tal forma que resulte completamente transparente para el público meta. En cuanto a la «4-H bandana», elimina el nombre del programa, pero introduce en su lugar otra referencia también puramente estadounidense: una feria del condado, que, sin embargo, resultará fácilmente entendible para los lectores. Por último, mantiene los nombres de los tres cantautores dominicanos porque, como ya hemos mencionado, el hecho de no conocerlos no implica un obstáculo para la comprensión. Estas estrategias se complementan unas a otras y forman parte de un mismo enfoque global: el de llevar al lector al extranjero y hacer evidente la hibridación en cada página, con cada palabra y elemento cultural que se menciona. Tras haber analizado este aspecto de *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay*, creemos que, de nuevo, Valenzuela consiguió reflejar en su traducción la intención de la autora, mientras que Sanín Paz, ya sea de forma personal o por razones fuera de su control, se alejó más del objetivo.

Conclusiones

A través de la exposición de una base teórica y la comparación de una selección de fragmentos de *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay* y sus dos traducciones al español, el presente trabajo nos ha permitido cumplir los objetivos que nos planteamos en un principio. Hemos analizado tanto las características de la literatura híbrida como las de aquella destinada a un público infantil y juvenil y, de esta forma, hemos podido comprobar que son dos tipos de literatura muy diferentes entre sí (sobre todo en lo referente al público y sus requisitos) y que rara vez aparecen juntos en una misma obra. Sin embargo, en casos en los que sí se unen, como el de la novela objeto de nuestro análisis, es necesario un compromiso a la hora de traducir. En el caso de la literatura híbrida, el traductor ha de intentar reproducir en la lengua meta esa frontera en la que se encuentra el original, mientras que, en la LIJ, el objetivo debería ser respetar sus

funciones y mantener su atractivo para el público, puesto que, de lo contrario, no se podrán cumplir. El análisis de las traducciones de *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay* realizadas por Carolina Sanín Paz y Liliana Valenzuela nos ha demostrado que encontrar un equilibrio entre estos factores no es tarea fácil para un traductor, pero conseguirlo significará haber cumplido con las expectativas tanto del público como del autor y la obra funcionará de la forma más similar posible a la original en la cultura de partida.

Este análisis comparativo nos ha permitido también responder a las preguntas de las que partíamos inicialmente. Al llevarlo a cabo hemos descubierto que la primera traducción no se adecuaba a los requisitos impuestos por el original debido a los factores que expondremos a continuación:

En primer lugar, Carolina Sanín Paz utiliza la cursiva para marcar las palabras y expresiones que aparecen en español en la obra original e introduce varias notas a pie de página a lo largo de la obra, incluso en ocasiones en las que la información que contienen podría haberse incluido dentro del propio texto. La combinación de estas dos estrategias traductorales aumenta en gran medida la dificultad de la obra para unos lectores de entre ocho y doce años y podríamos decir que convierte esta traducción en una más «densa» y académica. Asimismo, en lo que respecta a la variedad del español, la primera traductora muestra una mayor tendencia a la estandarización, lo que termina por alejar la cultura dominicana, un elemento fundamental en la obra original, de su traducción.

Otra de las características principales de *How Tía Lola Came to ~~Visit~~ Stay* es su función pedagógica relativa al lenguaje. Julia Álvarez expresa al final del libro que pretende que los niños aprendan español de Tía Lola a la vez que ella aprende inglés. Esta función se pierde por completo en la traducción de Sanín Paz, que apenas utiliza el inglés. Los lectores hispanohablantes se van a encontrar ante una obra escrita por completo en su propio idioma, por lo que, a diferencia de los angloparlantes, no van a poder practicar una lengua extranjera. Esta ausencia del inglés contribuye, además, a la pérdida de la hibridación, a sacar a la obra del contexto fronterizo que forma parte de su ADN.

Por último, al llevar a cabo nuestro análisis comparativo, hemos podido comprobar que la primera traducción no sigue un criterio uniforme a la hora de traducir las referencias culturales de ambos lados de la frontera que aparecen en la obra original. Sanín Paz opta

por naturalizar algunas referencias, mientras que en otras mantiene un enfoque extranjerizante, lo que hace que la traducción resulte incoherente en ocasiones.

Todos estos factores confirman nuestra hipótesis: la primera traducción de *How Tía Lola Came to Visit Stay*, realizada por Carolina Sanín Paz, no cumplió con las expectativas de la autora, ya que en ella se perdieron muchas de las características principales de la obra original y, sobre todo, acabó no resultando adecuada ni atractiva para su público meta. Dicho esto, creemos que, una vez establecidos estos aspectos negativos de la traducción de Carolina Sanín Paz, es importante destacar algo que mencionamos brevemente en nuestro análisis: la traductora pudo no ser la única responsable. Naturalmente, desde nuestra posición es fácil criticar la traducción. Contamos con la ventaja de que, a lo largo del tiempo, este tema se ha estudiado en gran profundidad y abundan tanto la bibliografía como los ejemplos de dobles traducciones de obras chicanas. Sin embargo, Sanín Paz se enfrentó a la traducción de esta obra hace veintiún años y existe la posibilidad de que otras personas del ámbito editorial, como editores o revisores, tomaran algunas decisiones relativas a los aspectos que hemos mencionado o decidieran cambiar las soluciones propuestas por la traductora en un principio. Es algo que ocurre más a menudo de lo que nos imaginamos y no solo en la traducción editorial; es común también en sectores como el de la traducción audiovisual. A pesar de estas intervenciones y decisiones ajenas, el nombre que figura en el producto final es siempre el del traductor, que es quien termina recibiendo las críticas, casi nunca positivas. Por este motivo, creemos importante resaltar una vez más que cuando hablamos de la traducción de Carolina Sanín Paz y los motivos por los que no se adecúa del todo al público meta y a las expectativas que tenemos de la traducción de una obra híbrida, somos conscientes de que probablemente algunas de estas decisiones no hayan sido siquiera suyas.

Finalmente, queremos destacar que, si algo nos han enseñado *How Tía Lola Came to Visit Stay* y sus traducciones es que, a pesar de que la traducción de literatura híbrida y la de LIJ son dos temas muy estudiados de forma individual, la perspectiva cambia si se contemplan juntos. En futuros trabajos sería muy interesante llevar a cabo un análisis comparativo con un corpus más amplio de obras híbridas o chicanas escritas para un público infantil y juvenil y así poder contemplar nuevos elementos que suponen un reto a la hora de traducir. Lo más importante es que sigamos investigando sobre la traducción de este tipo de literatura y la mejor forma de presentársela a un público joven, puesto que

exponerles a ella significará abrirles los ojos ante un mundo diferente y enseñarles a aceptar lo nuevo, lo desconocido, al Otro.

Bibliografía

Álvarez, Julia. 1998. *Something to Declare*. Chapel Hill, NC: Algonquin Books.

Álvarez, Julia. 2001. *How Tía Lola Came to Visit Stay*. Nueva York: Random House Children's Books.

Álvarez, Julia. 2001. *Cuando tía Lola vino de visita a quedarse*. [orig. *How Tía Lola Came to Visit Stay*]. Traducido por Carolina Sanín Paz. Nueva York: Alfred A.Knopf.

Álvarez, Julia. 2004. *De cómo tía Lola vino de visita a quedarse*. [orig. *How Tía Lola Came to Visit Stay*]. Traducido por Liliana Valenzuela. Nueva York: Penguin Random House.

Álvarez, Julia. 2009. *Entrevista con Julia Álvarez, ganadora del premio F. Scott Fitzgerald 2009*. Montgomery College. Vídeo, <https://www.youtube.com/watch?v=HZ2xe2OFTX8&t=501s>.

Álvarez, Julia. 2017. *Backstage at Pen & Podium*. Backstage at the Denver Post Pen and Podium Series. Vídeo, <https://www.youtube.com/watch?v=0gBSF3trBzo>.

Álvarez, Román y África Vidal Claramonte. 2004. «Prefacio de los editores de la colección». En *Historia de la traducción en España*, ed. por Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. Salamanca: AMBOS MUNDOS, I-II.

Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.

Appiah, Kwame A. 1993. «Thick Translation». *Callaloo* 4: 808-819.

Bassnett, Susan y André Lefevere. 1990. *Translation, History and Culture*. Londres: Printer Publishers.

Bassnett, Susan. (1980) 2014. *Translation Studies*, 4ª ed. Nueva York: Routledge.

Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. [orig. *The Location of Culture*]. Traducido por César Aira. Buenos Aires: Manantial.

Calvo Ferrer, José Ramón. 2010. «Análisis contrastivo de las escuelas lingüísticas de traducción y de la escuela de polisistemas aplicado al estudio del argot». *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos* 20. 7 de marzo de 2022. <http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/issue/view/27>

Colomer, Teresa. 2010. *Introducción a la literatura infantil y juvenil actual*. Madrid: Editorial Síntesis.

Eguíluz Ortiz de Latierro. 2000. «Algunas reflexiones para entender la literatura chicana». En *Literatura chicana: reflexiones y ensayos críticos*, ed. por Rosa Morillas Sánchez y Manuel Villar Raso. Granada: Comares, 99-115.

Fusco, Vanesa Laura. 2014. «La traducción de literatura infantil: ¿un juego de niños? Análisis de algunos de los problemas de traducción de *The BFG* de Roal Dahl y su traducción al español». Tesis para optar al grado de magíster. Universidad de Belgrano.

Gaspar de Alba, Alicia. 2000. «Literary wetback». En *Literatura chicana: reflexiones y ensayos críticos*, ed. por Rosa Morillas Sánchez y Manuel Villar Raso. Granada: Comares, 9-17.

Godayol, Pilar. 2008. «*We're Mericans*: Apuntes sobre la traducción de literatura chicana al catalán». *Transfer* 3(1). 18 de abril de 2022.
<https://revistes.ub.edu/index.php/transfer/article/view/20129>

Hunt, Peter. 1999. *Understanding Children's Literature*. Londres y Nueva York: Routledge.

Kanellos, Nicolás. 1984. «Introducción». En *Las aventuras de don Chipote o cuando los pericos mamem*, ed. por Daniel Venegas. Houston: Arte Público Press, 7-15.

Kellman, Steven G. 2000. *The Translingual Imagination*. Lincoln, NE: University of Nebraska Press.

Lafarga, Francisco y Luis Pegenaute. 2004. «Introducción». En *Historia de la traducción en España*, ed. por Francisco Lafarga y Luis Pegenaute. Salamanca: AMBOS MUNDOS, 11-19.

Limón, Graciela. 2001. «El impacto del español sobre el inglés en la literatura chicana». *Centro Virtual Cervantes. Congreso de Valladolid*. 30 de marzo de 2022.
https://cvc.cervantes.es/obref/congresos/valladolid/ponencias/unidad_diversidad_del_espanol/3_el_espanol_en_los_EEUU/limon_g.htm

López Ponz, María. 2010. «Escritoras híbridas, traducciones dobles y la influencia del poder en el proceso traductor». *TRANS* 14: 83-98. 21 de mayo de 2022.
<https://revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3177>

Marcelo Wirnitzer, Gisela. 2007. *Traducción de las referencias culturales en la literatura infantil y juvenil*. Frankfurt: Peter Lang.

Martín Ruano, M. Rosario. 2007. «El 'giro cultural' de La Traducción: Perspectiva Histórica, Conflictos Latentes y Futuros Retos». En *El Giro Cultural de La Traducción: Reflexiones Teóricas y Aplicaciones Didácticas*, ed. por Enrique Ortega Arjonilla. Frankfurt: Peter Lang, 39-59.

O'Connell, Eithne. 2006. «Translating for children». En *The Translation of Children's Literature: A Reader*, ed. por Gillian Lathey. Clevedon: Multilingual Matters Ltd, 15-24.

O'Sullivan, Emer. 2010. *Historical Dictionary of Children's Literature*. Plymouth: Scarecrow Press, Inc.

Oittinen, Riitta. 2006. «No Innocent Act: On the Ethics of Translating for Children». En *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*, ed. por Jan Van Coillie y Walter P. Verschueren. Londres y Nueva York: Routledge, 35-46.

Ortega, José. 2000. «El conflicto intercultural chicano-angloamericano». En *Literatura chicana: reflexiones y ensayos críticos*, ed. por Rosa Morillas Sánchez y Manuel Villar Raso. Granada: Comares, 295-302.

Pereira, Armando, Claudia Albarrán, Juan Antonio Rosado y Angélica Tornero. 2018. «Literatura chicana». *Enciclopedia de la literatura en México*. 17 de abril de 2022. <http://www.elem.mx/estgrp/datos/33>

Pratt, Mary Louise. 1991. «Arts of the Contact Zone». *Profession* 33-40.

Rodríguez, Mariángela y Héctor B. Cisneros Reyes. 2011. «Identidad chicano-mexicana en Los Ángeles, California (aproximaciones del material estadístico)». *Anales de Antropología* 33: 261-284. 30 de abril de 2022. <http://www.revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/view/23538>

Rodríguez Murphy, Elena. 2015. *Traducción y literatura africana: multilingüismo y transculturación en la narrativa nigeriana de expresión inglesa*. Granada: Editorial Comares.

Rudvin, Mette y Francesca Orlati. 2006. «Dual Readership and Hidden Subtexts in Children's Literature. The Case of Salman Rushdie's "Haroun and the Sea of Stories"». En *Children's Literature in Translation: Challenges and Strategies*, ed. por Jan Van Coillie y Walter P. Verschueren. Londres y Nueva York: Routledge, 157-186.

Schäffner, Christina. 2014. «Third Ways and New Centres. Ideological Unity Or Difference?» En *Apropos of Ideology*, ed. por María Calzada Pérez. Nueva York: Routledge, 23-43.

Sonzogni, Marco. 2011. *Re-Covered Rose: A case study in book cover design as intersemiotic translation*. Ámsterdam y Filadelfia: John Benjamins Publishing Company.

Tymoczko, Maria y Edwin Gentzler. 2002. *Translation and Power*. Amherst, MA: University of Massachusetts Press.

Venuti, Lawrence. 1995. *The Translator's Invisibility*. Londres y Nueva York: Routledge.

Vidal Claramonte, África. 2007. «Después del giro cultural de la traducción». En *El Giro Cultural de La Traducción: Reflexiones Teóricas y Aplicaciones Didácticas*, ed. por Enrique Ortega Arjonilla. Frankfurt: Peter Lang, 61-67.

Vidal Claramonte, África. 2015. «Traducir al atravesado». *Papers* 100(3): 345-363. 28 de marzo del 2022. <https://papers.uab.cat/article/view/v100-n3-vidal>

Vidal Claramonte, África. 2021. *Traducción y literatura translingüe: Voces latinas en Estados Unidos*. Madrid, Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.