

den detrás de ellas, ese conocimiento no quiere decir que el escrutinio de los autores de esa aventura compartida resulte en que tengan igual mérito. Junta a su errancia los latinos estadounidenses contribuyen o parecen venir al encuentro de una nueva antropología cultural, porque el problema es que siguen siendo los observados, no los que examinan. Como arguye Juan Villoro, narrador nativo de entresiglo ya establecido, «En su afán por recuperar culturas soslayadas, ciertos discursos postcoloniales tuvieron un peculiar efecto secundario: la creación de un folklor purista [...] El necesario empeño de reparar la discriminación sufrida por las culturas vernáculas desemboca así en un exotismo de segunda naturaleza, donde una novela vale por su grado de identificación con las tradiciones que *debe* representar» (71, el subrayado es suyo)¹. Aunque hago la salvedad de que, con el cambio al ámbito urbano, nuevos autores naturales como Pedro Juan Gutiérrez y otros del Caribe contribuyen a la tradición exótica que no deja de gustar al público extranjero, quiero examinar cómo contribuye la traducción a esa condición.

Ernesto Quiñonez, sin acento en la «o», primero de los dos autores que considero, nació en el Ecuador y llegó a Nueva York con su madre puertorriqueña antes de cumplir dos años de edad. Se crió en El Barrio, el sector latino de Harlem, gueto negro de Manhattan, entonces poblado casi exclusivamente por puertorriqueños o sus descendientes. En el 2000, año para el cual El Barrio era más latino a la hispanoamericana, Quiñonez publica una exitosa y buena novela, *Bodega Dreams* (literalmente «sueños de tienda», aunque el título juega con el apellido del protagonista), que ha sido comentada como una especie de *Bildungsroman* «puertorriqueña», no «ecuatoriana». Los hispanoamericanos que vivimos en Estados Unidos estamos acostumbrados a ese tipo de simulación y disolución de nuestras identidades, pero si no somos autores de ficción no tenemos que sufrir su difusión. Justo al año, la novela de Quiñonez fue traducida y publicada como *El vendedor de sueños*. Que se sepa, el impacto de la versión en español ha sido casi

¹ El tema da para muchísimo más, y Villoro lo muestra al comparar las fijaciones de la academia norteamericana respecto a las «identidades» con varios estudios sociológicos y ficciones mexicanos. En un magnífico ensayo el ghanés Appiah arguye por un cosmopolitismo en que lo que ya no puede funcionar son: el pueblo, la pureza, la autenticidad, las tradiciones, la preservación; y lo que está en juego son: los individuos, lo mixto, la modernidad, los derechos, la contaminación. Con salvedades, su raciocinio políticamente incorrecto sólo se encuentra entre «latinos» como el chicano Richard Rodríguez, el mejor intérprete latino de la realidad estadounidense de las últimas dos décadas del siglo pasado.

nulo, sobre todo en el ámbito literario frecuentemente nacionalista del Ecuador. Pero el hecho de que esa picaresca del gueto fue reseñada en *The New York Times* legitimó la obra de manera incalculable en ese país, no importa qué digan los latinos de fuera.

El desdén nativo bien podría deberse a la calidad de la traducción, que rara vez transmite el «sabor» del original inglés, o traslada con exactitud hispánica los vulgarismos que pueden ser constitutivos de la cotidianidad del barrio representado. El traductor (Paz Soldán) opta frecuentemente por dejar aquéllos en inglés, tal vez para calcar el *Spanglish* del original, efecto que funciona en un bilingüismo basado en el inglés, no para los lectores criados y acostumbrados a leer en español. Esto es grave, porque el inglés de Quiñonez sirve para contradecir los atributos que Villoro atribuye a la narrativa de pretensión revanchista: «los chicanos buscan “reindianizarse”, establecer un contacto con el pasado que México subyugó y en cierta forma canceló» (71). Nada de eso para Quiñonez, porque su obra muestra que sí se puede recrear un pasado, pero no resolverlo, lo cual complica las «razones de ser» que se le quiere atribuir a su tipo de autor. Por eso no es casual o deja de ser importante que Alfaguara escogió como traductor de Quiñonez a otro de sus autores, Paz Soldán, boliviano cosmopolita vendido como «latino», por Alfaguara, aunque escribe en perfecto español.

El segundo autor «latino» presentado y ungido como nuevo narrador automático es Daniel Alarcón, con acento en la «o», nacido en Lima, emigró a los tres años, se crió en el estado de Alabama, estudió antropología en Nueva York, y como Quiñonez trabajó en las escuelas públicas de esa ciudad. Hace un par de años me referí en esta revista a cómo se comenzó a vender y legitimar su bilingüismo y biculturalismo, posterior a la publicación de su cuento «City of Clowns» en la prestigiosa *The New Yorker*, que sólo ahora comienza a descubrir a Roberto Bolaño. Seguimos sin conocer a Alarcón en el mundo hispano, a pesar de algún espaldarazo de un narrador natural menos conocido fuera del Perú, Iván Thays. Pero las editoriales insisten en proponer a Alarcón como autor que debemos leer en español. Una misma editorial publica simultáneamente *War by Candlelight: Stories y Guerra en la penumbra: cuentos* en 2005. Cabe decir que la traducción (a dos manos) se aproxima mejor al original (los peruanismos van en cursivas) que la de Quiñonez. Como decía en el 2004, el léxico empleado por estos autores no es del registro de todo hispanohablante, ni tampoco

co es popular o reconocible en provincias estadounidenses rurales. Con Alarcón el problema no es tanto la traducción, como lo es con la primera novela de Quiñonez, ni tampoco la calidad que puedan tener ambas obras, sino cómo se está vendiendo la «latinidad» de su obra y su contenido sin que un público más amplio (y enterado) emita juicio. Digamos que ambos narradores son excelentes, y que merecen atención. Tal condición no tiene que ser afectada por el relativismo de una apreciación estética para pasar a creer que estos nuevos narradores merecen una evaluación más completa.

Lo que se pretende presentar en los cuentos de Alarcón es un noma-dismo globalizante, las diásporas latinas, aquí limitadas a un solo continente del mundo. En el caso de Alarcón, como reza la identificación bibliotecaria oficial, el tema es «Lima». Ahora, ¿no hemos visto esos desplazamientos en obras de nuevos narradores, varios de ellos no traducidos al inglés todavía, como Aira, Bolaño, Gamboa, Valencia y muchos otros, o los antecesores de éstos? Si se supone que los cuentos de Alarcón tienen como meollo representar su ciudad natal, ¿qué hace entre ellos, aparte de otros dos ubicados en Nueva York, «Suicidio en la Tercera Avenida», en que un latino se desencuentra con su novia de descendencia hindú al desencontrarse con la madre de ella? Se vende a Alarcón como «peruano», pero el autor —a pesar de hacer venias a la situación política del Perú de los ochenta en un cuento extenso como «Guerra en la penumbra», o a los desastres naturales, como en «El visitante» e «Inundación»— se queda en una nostalgia elemental. El resultado es una obra primeriza en que hasta Nueva York es folklórico y oprime al inmigrante («Un muerto fuerte»), vaya sorpresa. A su vez, su ficción política se concentra previsiblemente en «el pueblo», tendencia que vende en inglés, a juzgar por la recepción del libro hasta la fecha, aunque no reseñado en *The New York Times*.

¿Hasta dónde han llegado los nuevos narradores Quiñonez y Alarcón? El primero aparece, traducido del inglés, en *Se habla español*. Incumbe determinar el éxito de su primer libro, pero aparentemente las editoriales norteamericanas siguen apostando por él. Su segunda novela, *Chango's Fire: A Novel* (2004) fue publicada simultáneamente en español como *El fuego de Chango: una [sic] novela*. Pero no le favorece a Quiñonez, porque desde el principio de la traducción hay problemas, atribuibles al descuido y celeridad por vender al autor. En los elogios reproducidos en ella para *El vendedor de sueños* se habla de «energía», de que el lector se «encontrará haciéndole fuerza [¿?] al tra-

ficante de drogas», de «suenos» en vez de sueños, se deja *projects* (torres habitadas por la clase trabajadora) en inglés, como que todo lector reconocerá el referente, etc. En gran parte, estas traducciones contribuyen a la segregación contra la cual se opone el oficialismo gubernamental y social estadounidense, y paradójicamente quieren acceder a un público que, a decir verdad, tal vez no quiere leer ni tiene los medios o tiempo para hacerlo. El ámbito español también contribuyó al exotismo deseado, y Quiñónez fue presentado como sigue: «rostro de indio misterioso, entre la ternura y el desafío, un rostro que es un compendio racial, si la raza existiera» (Armada, 10). Al preguntársele cuáles son sus maestros dice «T.S. Eliot, Yeats. Me gustan, entre las mujeres, Cristina García, Rosario Ferré, Susana [sic] Cisneros, Gabriela Mistral» (Armada, 11). Nada como el «otro» ilustrado.

Pero a la editorial no le importa cualquier traducción que quiera recuperar Quiñónez. En una cita que sirve como prefacio clave para el entendimiento del ambiente que evoca en *El fuego de Changó* se traduce *this Bronx slum*, como «este barrio en el Bronx», dejando en el aire el hecho de que el Bronx es un barrio, que contiene *slums* (conventillos, ranchos, barriadas, barrios «jóvenes», arrabales, en fin: barrios bajos), y sectores ricos, como Riverdale y Pelham. Esto no lo sabe un lector sudamericano o español, pero no le importa a la editorial. Seguir hablando de los problemas de la traducción (en sentido amplio) de estos nuevos narradores no podría asemejarse a la importancia del trasfondo cultural de la discusión entre Edmund Wilson y Vladimir Nabokov, cuando éste tradujo a Pushkin al inglés, y el osado estadounidense le «corrigió» al ruso su propia lengua². Me parece más importante en esta segunda obra de Quiñónez que Julio Santana, el protagonista pirómano a sueldo, decide cambiar de carrera al enamorarse de Helen, presentada como una «blanquita». Reitero que es muy temprano para determinar la recepción de esta novela, pero no está de más preguntarse cómo se interpretará en la crítica políticamente correcta estadounidense el hecho de que el personaje latino sea redimido por un miembro de la «raza hegemónica». Vale especular tam-

² En un cuento como «Suicidio en la tercera avenida» de Alarcón los errores de traducción son demasiado numerosos y garrafales: *calzoncillos* se convierte en «interiores» (65), «bodega» (por tienda) se deja en español en el original y en la traducción, «mestizos» (68) no traduce la fuerza de *Half-breeds* (medio pelo), «se veía» (72, 77) toma el lugar de *lucía*, *parecía*, o simplemente *era*. Se supone que los lectores naturales reconocerían la toponimia neoyorquina, los anglicismos, y un largo etcétera en Spanglish.