

ACERCA DEL FENÓMENO DE LA AUTOTRADUCCIÓN EN LA OBRA DE ROLANDO HINOJOSA¹

Exploring the phenomenon of self-translation in the fiction of Rolando Hinojosa

Gabriel O. MATELO

*Universidad Nacional de La Plata*²

María Laura SPOTURNO

*Universidad Nacional de La Plata*³

RESUMEN: Este artículo se propone reconsiderar la noción de auto-traducción (Popovič 1976) en relación con el estudio de la obra del escritor chicoano Rolando Hinojosa. Más específicamente, nuestro objetivo es realizar un estudio comparativo de *Estampas del Valle* (1973) y de su (auto) traducción al inglés, *The Valley* (1983) con el propósito de establecer los procedimientos literarios y traductológicos que median y relacionan estas dos obras. Así, nuestro análisis intentará dar cuenta de las operaciones que pueden inscribirse en dos ámbitos principales: el ámbito de la creación literaria y el de la traducción literaria. Los resultados obtenidos nos permitirán caracterizar los espacios litera-

¹ Este artículo surge de una comunicación presentada en el *V Congreso Internacional de Letras* (Universidad de Buenos Aires, Argentina) en 2012 pero constituye un estudio ampliamente extendido y profundizado del tema.

² Centro de Literaturas y Literaturas Comparadas. Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Argentina.

³ Instituto de Investigaciones en Humanidades y Ciencias Sociales (UNLP-CONICET); Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Argentina.

rios y culturales en los que circulan cada una de estas obras y evaluar la pertinencia de la categoría de autotraducción en oposición a la de recreación para evocar el proceso creador en juego en *The Valley*.

Palabras clave: autotraducción, recreación literaria, intertextualidad, interlingüismo cultural, plurilingüismo literario, Hinojosa.

ABSTRACT: This article aims at reconsidering the concept of self-translation (Popovič 1976) with regard to the study of Chicano writer Rolando Hinojosa's fiction. More specifically, our goal is to provide a comparative analysis of *Estampas del Valle* (1973) and its self-translation into English, *The Valley* (1983) in order to establish the literary and translation procedures which relate and stand between these two works. Thus, our analysis will try to account for operations which can be inscribed within two main domains: the domain of literary creation and the domain of literary translation. The results will allow us to characterize the literary and cultural spaces in which these two works circulate and to evaluate the adequacy of the category of self-translation as opposed to that of (re)creation to describe the creative process at stake in *The Valley*.

Key words: self-translation, literary (re)creation, intertextuality, cultural interlingualism, literary plurilinguism, Hinojosa.

1. INTRODUCCIÓN

El propósito de este artículo es realizar un estudio comparativo de las obras *Estampas del Valle* (1973) y *The Valley. A Novel* (1983)⁴ del renombrado escritor chicano Rolando Hinojosa (1929-). Este estudio nos llevará a la reconsideración de la noción de *autotraducción* (Popovič 1976: 19), un área no tan explorada en el campo de la traductología, que adquiere, como se advertirá, características especiales en el caso de los escritores latinos de los Estados Unidos como Hinojosa. Aquí seguimos la línea de investigación iniciada por Rudin (1996) pero nuestro análisis profundiza en la compleja interacción que se evidencia entre estas obras de Hinojosa respecto de cuestiones de índole estructural, genérica, estilística y discursiva. Más específicamente, nos interesa establecer las estrategias literarias y traductológicas que median y relacionan estas dos obras, cuya existencia literaria puede, por un lado, considerarse como indi-

⁴ En adelante, nos referiremos a estas obras empleando sus formas acortadas *Estampas* y *Valley* respectivamente.

vidual y autónoma, y, por el otro, como parte integrante del conjunto de obras de que Hinojosa ha denominado *Klail City Death Trip Series*. De este modo, nuestro análisis intentará dar cuenta de los procedimientos que pueden inscribirse en dos ámbitos principales: el de la creación literaria y el de la traducción literaria. En el primer ámbito, exploraremos de manera especial los cambios y desplazamientos discursivos, genéricos, estructurales y estilísticos que manifiestan los textos objeto de nuestro estudio mientras que, en el segundo ámbito, nos interesará identificar y caracterizar los espacios paratextuales (Genette 2001 [1987]) que se proponen como sitios privilegiados para el posicionamiento del escritor/traductor. Asimismo, los resultados obtenidos nos permitirán caracterizar los espacios literarios y culturales en los que circulan cada una de estas obras y evaluar, a través de su revisión, la pertinencia de la categoría de autotraducción en oposición a la de recreación para definir el proceso creativo manifiesto en *Valley*. Así y de manera complementaria, este estudio busca caracterizar la configuración diferente de la imagen discursiva o *ethos* (Ducrot 1986 [1984], Amossy 1999) que se asocia a la figura del *Autor* como estrategia del texto (Eco 1999 [1979])⁵ en *Estampas* y *Valley*, así como también de los lectores implícitos instituidos en estas dos obras. En otras palabras, es de interés ponderar si la enunciación narratológica y la dinámica de lectura que esta contribuye a instaurar en el texto proceden de manera similar en una y otra obra. Asimismo, y en relación con el fenómeno de la autotraducción, es preciso realizar, como señala Bein (2008), una consideración de corte sociolingüístico que nos permita acceder a un panorama más completo respecto de las motivaciones que originan pero que también condicionan el fenómeno de la autotraducción. En este sentido, también revisaremos cuestiones caras al plurilingüismo en relación con la obra y el bilingüismo de Hinojosa.

Hemos organizado este trabajo de la siguiente manera: en la primera sección, revisaremos el concepto de autotraducción para luego indagar acerca de su materialización efectiva en las obras de Hinojosa. En la segunda sección, presentaremos el análisis de los cambios estructurales y desplazamientos genéricos más relevantes e introduciremos el estudio de algunas de las estrategias de traducción o de recreación en *Valley*. Finalmente, propondremos algunas reflexiones y perspectivas que surgen como consecuencia de nuestro análisis.

⁵ La noción de *ethos* será usada aquí de forma operativa para aludir a la imagen discursiva que se asocia al responsable de la enunciación a partir de su actividad y compromiso enunciativos (Ducrot 1986 [1984]). Este trabajo adhiere al concepto de *Autor* propuesto por Eco [1979] 1999, quien la define como una instancia y estrategia del texto.

2. ACERCA DE LA AUTOTRADUCCIÓN: ¿DOS ORIGINALES DE UNA «MISMA» OBRA?

Desde el punto de vista de los estudios de traducción, la versión en inglés de *Valley*, realizada por Hinojosa diez años después de la aparición de *Estampas*, reviste gran interés pues nos enfrenta con la obligación de repensar ciertas cuestiones que atañen al fenómeno conocido como autotraducción. La autotraducción es una práctica lingüístico-cultural que, como señala y muestra Santoyo (2005, 2012), data de la Edad Media. Según este autor, se trata de una práctica, además, que ha sido históricamente relegada en el campo de la Traductología y a menudo es considerada como una «rareza cultural o literaria» (2005: 3).⁶ En 1976, Popovič define la *autotraducción* como «la traducción de una obra original a otra lengua realizada por el propio escritor» (1976: 19).⁷ Para Popovič, la autotraducción es traducción en sentido estricto y, por ende, la obra autotraducida no puede considerarse como una variante o versión del original. Por el contrario, otros críticos, como indica Tanqueiro (2002), han defendido la tesis de que el estatus de la autotraducción es diferente del estatus de la traducción interlingüística, pues en la primera no intervienen las cuestiones tocantes a la fidelidad que el traductor debe observar al realizar su tarea.⁸ Según se aprecia en la obra de distintos escritores que han acometido la labor de traducir sus obras como Beckett, Nabokov, Ngūgĩ, Tagore y también Hinojosa, el escritor/traductor o autotraductor dispone de la libertad que le da la autoría de la primera obra y cree estar, como propone Bein (2008: 28), «en posesión del sentido y del lenguaje para expresarlo».⁹ Así, el autotraductor no estaría sujeto, en principio, a las mismas restricciones de forma y fondo que rigen el quehacer del traductor literario común. Por su parte, Santoyo (2013) sostiene que en el ámbito de la práctica autotraductora, al igual que en la traducción, existe un texto *autotraducido* que se deriva de un texto original *pero* en ambos textos media la obra de un mismo escritor, razón por la que no podría acusársele de inexactitudes o infidelidades. El texto autotraducido opera así como una suerte

⁶ Para una perspectiva histórica sobre la autotraducción, podrá consultarse especialmente Santoyo (2002, 2005) y también Recuenco Peñalver (2011). Estos autores demuestran, además, que la práctica autotraductora no es ni marginal ni aislada.

⁷ La traducción es nuestra.

⁸ Para ampliar este tema, podrá consultarse, entre otros, Fitch (1984), García Cela (1995), Tanqueiro (1999), Oustinoff (2001), Dasilva (2013a).

⁹ Al respecto, podrá consultarse, entre otros, Parcerisas (2002), Santoyo (2005) y Recuenco Peñalver (2011).

de segundo original. Asimismo y como afirma Wechsler (1998), la autotraducción pone en escena una relación sumamente problemática y conflictiva entre el traductor y el autor de una obra literaria, personas que, en la práctica autotraductora, confluyen en un mismo sujeto.¹⁰

Es de interés observar, siguiendo a Santoyo (2013), que a diferencia de lo que ocurre generalmente con las traducciones ordinarias, la relación entre el texto autotraducido y el texto original es dinámica por cuanto prevalece una constante interacción que puede dar lugar a modificaciones en el texto que el autor ha concebido en primer término. Según propone este autor, esta relación alcanza su máxima expresión cuando el autor/traductor trabaja en los dos textos de manera simultánea en el proceso de la escritura. En efecto, y como ponen de relieve Cordingley (2013) y Bassnett (2013), entre otros, es necesario revisar la perspectiva desde la que se aborda el fenómeno de la autotraducción pues la sola mención de la *autotraducción* supone la idea binaria de una división entre original y traducción, cuestión que no parece recoger la complejidad de esta práctica. Como veremos en la sección siguiente, en la escritura de *Valley*, Hinojosa no solo reescribe su obra en inglés sino que introduce cambios fundamentales en la estructura y el género del texto que contribuyen a una nueva lectura tanto del texto autotraducido como del texto que le dio origen.

Como indican, entre otros, Walsh Hokenson y Munson (2007), Recuenco Peñalver (2011) y Anselmi (2012), es frecuente que los escritores lleven a cabo la tarea de la autotraducción por tres razones principales. En primer lugar, muchas veces, los escritores no están satisfechos con las traducciones de sus textos efectuadas por otros, insatisfacción que, por lo general, reconoce dos causas principales: la competencia lingüístico-cultural insuficiente de los traductores y la necesidad de adecuar el texto a un nuevo público.¹¹ En segundo término, la autotraducción a una lengua simbólicamente dominante, como propone Grutman (2009b), implica la ampliación del público lector y un reconocimiento internacional. En este sentido, cabe señalar que el caso de los escritores chicanos es particular porque tanto el inglés como el español son lenguas que gozan de gran difusión y prestigio en el ámbito literario, aun cuando en Estados Unidos el inglés sea la lengua prevaleciente. En tercer lugar,

¹⁰ Santoyo (2005) explora este tema en relación con la obra de Tagore.

¹¹ Este es el caso de Hinojosa y también de las portorriqueñas Esmeralda Santiago y Rosario Ferré. Walsh Hokenson y Munson (2007: 200-205) indagan acerca de las motivaciones y conflictos que entraña la obra de Ferré y la contraponen con la práctica autotraductora del escritor latinoamericano Ariel Dorfman.

subsisten motivaciones de índole económica que pueden explicar la práctica autotraductora, las cuales, según Anselmi (2012), deben evaluarse en relación con otras variables poético-literarias, editoriales e ideológicas. En el caso de Hinojosa, sabemos que, motivado por la recepción negativa de la versión en inglés, el autor se dispuso a traducir su obra haciendo uso de todas las licencias posibles: «Amigos y lectores decían que no les gustaba la traducción y entonces decidí traducirla y, a la vez, como escritor, añadí, borré, y cambié secciones a mi gusto, etc.» (Hinojosa 2013). Según veremos, la escritura de *Valley* da cuenta de que aquello que sería penalizado en una traducción ordinaria se permite en el espacio de la autotraducción, la cual, generalmente, puede tener como resultado una nueva producción que cuenta con el respaldo de la *autoridad* del escritor.¹²

Ahora bien, tal como apunta Recuenco Peñalver (2011), la práctica autotraductora adquiere matices particulares en sociedades o comunidades plurilingües y se convierte en una variable compleja no libre de conflicto y tensión, en especial en el caso de los escritores que pueden optar por más de una lengua de expresión literaria. Los escritores pertenecientes a la comunidad latina de Estados Unidos, en general, y a la comunidad chicana, en particular, transitan el bilingüismo a lo largo de sus vidas.¹³ Sin embargo y como muestra Bruce-Novoa (1999 [1980]), el español no resulta, en términos generales, la lengua de expresión literaria de los escritores chicanos debido a que su competencia lingüística es muy superior en inglés. Cuando el escritor puede elegir la lengua de escritura, como es el caso de Hinojosa, será tarea del lector y del crítico elucidar las lealtades y filiaciones lingüísticas, literarias, estéticas y, en ocasiones, también políticas que se manifiestan en el texto autotraducido. Más aún, en el caso de la autotraducción realizada por un autor chicano se duplica el fenómeno de mediación intercultural que caracteriza, como señala Cordingley (2013), la práctica del autotraductor en general. La noción de que el autotraductor escribe en dos momentos separados, en dos lenguas diferentes y para públicos diferenciados se relativiza cuando indagamos un corpus como el que nos ocupa, en el que el escritor elabora su obra recurriendo a más de una lengua y cultura de

¹² Si bien este tema excede la incumbencia directa de este trabajo, podría discutirse en qué medida la versión de un texto realizada por el propio escritor es *necesariamente* mejor, más adecuada a los propósitos estéticos y literarios que define el texto fuente, que la realizada por un buen traductor. Para ampliar este tema, podrá consultarse, entre otros, Sáenz (1993), Tanqueiro (1999), Dasilva (2013a).

¹³ Molina Romero (2003) alude a la relación compleja que media entre el escritor bilingüe y sus lenguas de expresión en relación con el fenómeno de la autotraducción.

manera simultánea. Nuestro análisis de las obras de Hinojosa pretende superar la discriminación de diferencias entre el «original» y su «traducción» para indagar acerca del proyecto creador que motiva la escritura de *Valley* como una obra autónoma con respecto a *Estampas*. El estudio de estas dos obras pone en juego el estatus incierto entre «traducción» y «original». Una lectura posmoderna, como la que plantea Rudin (1996), podría dar lugar a suponer que el original es *Valley* y que *Estampas* es una traducción al español simplificada, expurgada, más coloquial y para un lector común y local.

Como es de suponer, el plurilingüismo literario trae a escena consideraciones de naturaleza psicológica que podrían explicar las razones que llevan a que un escritor elija una lengua en lugar de otra.¹⁴ Hay, como propone Grutman (2009a [1998]), una serie de preguntas básicas pero claves que debemos hacernos cuando intentamos elucidar el posicionamiento del escritor bilingüe con respecto a la práctica autotraductora. Grutman (ibid: 257) nos invita a pensar en las siguientes cuestiones: ¿En qué momento de la carrera y de la vida del escritor aparece la autotraducción o recreación objeto de nuestro estudio? ¿Se trata de una práctica sistemática o aislada en su carrera literaria? ¿La lengua del original es la lengua materna del escritor? ¿Hay una constante entre la lengua en la que escribe la primera obra y la que usa para la traducción o hay variación? ¿Se presentan como producciones independientes y separadas en el tiempo o simultáneas? ¿Qué relaciones pueden establecerse entre el original y la traducción? Y podríamos agregar: ¿Quién publica una y otra obra? ¿A qué público se dirigen? ¿En qué espacios literarios y culturales circulan?

En relación con la publicación de *Valley*, la consideración de estas preguntas nos permite recabar la siguiente información. La obra completa de Rolando Hinojosa muestra que el escritor ha empleado tanto el inglés como el español para cultivar su expresión literaria; sin embargo y como Hinojosa mismo ha declarado, sabemos que tiene una preferencia marcada por el español como lengua literaria (Hinojosa y Bruce-Novoa 1999 [1980]: 67). Asimismo, debemos tener en cuenta que dado que las traducciones al inglés de su obra no han sido siempre el fruto de su propio trabajo, el hecho de que *Valley* sí lo sea encierra un sentido, en especial cuando esta obra ya había sido traducida por otros traductores. En efecto, pocos años después de la publicación de *Estampas* apareció una traducción al inglés bastante literal, cuya autoría les corresponde a Gustavo

¹⁴ Esta cuestión, de indudable interés, queda por fuera del ámbito de incumbencia del presente trabajo.

Valadez y José Reyna (1977).¹⁵ Así, podríamos pensar que la versión en inglés de Hinojosa de esta obra definitivamente forma parte de su proyecto creador. *Valley* aparece en 1983, diez años después de su antecesora, *Estampas*, en un momento en el que Hinojosa ya era considerado como un escritor consagrado de la literatura chicana. Por otra parte, la década de los ochenta marca un momento especial para la literatura chicana que comienza a experimentar un movimiento de expansión dentro y fuera de los Estados Unidos. Ya entrados en la década de los noventa, se dan dos fenómenos de importancia: por un lado, las voces de las escritoras chicanas comienzan a resonar en los círculos literarios y académicos y, por el otro, obras fundamentales de esta literatura comienzan a traducirse al español y también al inglés.¹⁶ La versión al inglés de Hinojosa, que data de 1983, parece anticiparse a este segundo momento de expansión. Por lo general, estas obras traducidas han sido avaladas por sellos editoriales estadounidenses como *Random House* pero, sin duda, buscan un espacio en el ámbito literario y en el mercado hispanohablantes, muchas veces, con los ojos puestos en Latinoamérica y especialmente en México como centro cultural de difusión principal. En el caso de las obras que nos convocan, la casa editorial responsable de la primera publicación de *Estampas* fue la prestigiosa firma *Quinto Sol* (1970-1975), la cual, en su corta existencia, dio a conocer la obra de otros grandes escritores chicanos como Tomás Rivera, Rudolfo Anaya y Estella Portillo Trambley. *Valley*, al igual que las subsiguientes ediciones y reimpressiones de *Estampas*, cuenta con el aval de otra prestigiosa casa editorial: *Bilingual Press / Editorial Bilingüe*, un agente de difusión fundamental para la literatura y la cultura chicanas. En todos los casos, se trata de sellos editoriales que tienen o han tenido su sede principal en Estados Unidos, cuestión que parece, en principio, condicionar los canales de distribución de las obras chicanas.¹⁷

En cuanto a las lenguas de expresión, Hinojosa se diferencia de otros escritores chicanos en el hecho de que su competencia lingüística es excelente,

¹⁵ Al parecer, esta edición bilingüe tenía como propósito posibilitar la inclusión de esta obra en los programas de estudio de las universidades estadounidenses. Para un estudio de la versión de Valadez y Reyna, podrá consultarse Akers (1993).

¹⁶ Entre estas obras, se cuentan la versión al español de *Pocho* de A. Villarreal, realizada por R. Cantú (1994); la versión al español de *The House on Mango Street* de S. Cisneros, firmada por E. Poniatowska (1994); y la versión al inglés de *Peregrinos de Aztlán* de Miguel Méndez, realizada por D.W. Foster (1992).

¹⁷ Es de interés advertir que algunos proyectos editoriales iniciados por *Alfaguara* y algunas editoriales menores de España para la difusión de obras de Sandra Cisneros y Julia Álvarez, por ejemplo, no tuvieron ningún éxito editorial de ventas por que no fueron bien recibidas por el público.

tanto en inglés como en español, razón que lo habilita a una verdadera decisión y toma de posición cuando privilegia el español como su lengua literaria. Hijo de padres chicanos, la infancia de Hinojosa, transcurrida en Texas, estuvo signada por el español exclusivamente. Hinojosa se introduce en el ámbito anglohablante a partir de la experiencia escolar de sus hermanos mayores y comienza a emplear esa lengua en la adolescencia (Hinojosa y Bruce-Novoa 1999 [1980]: 66). Otros escritores chicanos como José Antonio Villarreal, Estela Portillo, Rudolfo Anaya y Sandra Cisneros no cuentan con un repertorio lingüístico que les permita desarrollar su escritura en español, con lo cual, escribir en inglés no constituye una decisión que pueda indicar necesariamente un acto de definición de la identidad.

Asimismo y como sugiere Grutman (2009 [1998]), debemos evaluar la coyuntura política y social en la que se insertan el original y la traducción. En otras palabras y retomando las observaciones de Bein (2008), en situaciones de contacto lingüístico, existe una ineludible pugna entre las lenguas que reciben el estatus de mayoritaria y minoritaria, lo cual puede determinar, en ocasiones, la necesidad de que exista una (auto)traducción. Otro punto de interés, según hemos esbozado al hablar de las editoriales, lo constituyen la tradición literaria y el mercado; es decir, los ámbitos en los que puede circular la obra (auto)traducida. Este punto se vuelve de singular importancia en el caso de la literatura chicana, en general, y en el de Hinojosa, en particular, pues este es uno de los pocos escritores cuya obra se desplaza desde un ámbito hispanohablante a un ámbito anglohablante y viceversa. Probablemente, sumado a la insatisfacción de Hinojosa por la recepción de la traducción antes aludida, se pueda entrever por parte del escritor el intento de, por un lado, ampliar el público lector, y, por el otro, de insertar la obra traducida o recreada en una tradición literaria diferente. Para explorar este punto, debemos indagar acerca de la relación que se establece entre el mentado texto original y la traducción efectuada por el mismo escritor, punto que desarrollaremos en la sección siguiente.

3. CAMBIOS ESTRUCTURALES Y DESPLAZAMIENTOS GENÉRICOS: *ESTAMPAS DEL VALLE Y THE VALLEY*

La obra cuyo análisis nos concierne ha recibido sucesivamente dos títulos en su versión en español: *Estampas del Valle y otras obras* (edición original de 1973) y *Estampas del Valle* (impresiones posteriores de 1977 y 1980). Por su

parte, la versión en inglés de Hinojosa ha recibido únicamente el título *The Valley* (1983). Hinojosa se refiere a los cambios que afectan al título en la versión en español en una suerte de prólogo, que se titula «A quien pudiera interesar»:

Aunque sea la cuarta impresión en español, han sido con BRP [Bilingual Review/Press], tres las casas: la primera edición la hizo la casa Quinto Sol Publications, Inc. [...]. Esta edición, con el título *Estampas del Valle y otras obras* [...] data de diciembre de 1973. [...] La segunda y la tercera impresión aparecieron en diciembre 1977 y febrero 1980, respectivamente. Estas dos por la casa Editorial Justa Publications, Inc.¹⁸ [...] El título que, a estas alturas, se me hace algo largo, se ha fijado como *Estampas del Valle*; así, a secas (Hinojosa 1994: 21).

Estos cambios de título de la obra integral registran un proceso, que, como veremos, se da también en el nivel de la estructura interna. Se trata de modificaciones que llevan a una mayor unificación y cohesión del conjunto de textos que componen la obra, cuya transformación progresiva se puede describir en los siguientes estadios. La primera obra de Hinojosa, *Estampas del Valle y otras obras*, se presenta como una especie de miscelánea de textos breves minificcionales, en la que la primera sección «Estampas del valle» se destaca por ser la más extensa. Las otras tres secciones ocupan el lugar de las *otras obras* a las que alude el título. Con posterioridad, se publican dos reimpressiones de la obra con el título simplificado de *Estampas del Valle*, el cual, como se advierte, incluye las otras secciones dentro de una misma obra.¹⁹ Así, la obra se convierte en una especie de *ciclo*, *secuencia* o *compuesto de relatos* o *colección de textos integrados*,²⁰ que incorpora todas las secciones en una

¹⁸ En realidad, este sello es parte de la casa *Quinto Sol* originaria, la cual se dividió en 1975 en *Editorial Justa* y *Tonatiuh International*.

¹⁹ Por el carácter minimalista de sus textos, la obra de Hinojosa se ubicaría al mismo tiempo en la profusa tradición de la minificación latinoamericana y en la tradición de la *sudden fiction* o *flash fiction* estadounidense. Sin embargo, conviene aclarar que solo la tradición latinoamericana registra un número considerable de «ciclos de minificciones», no así la estadounidense. Ejemplos notables de estos ciclos son, entre tantos otros, *Historias de cronopios y de famas* de Julio Cortázar (1995 [1962]), *Movimiento perpetuo* de Augusto Monterroso (1991 [1972]), y *La sueñera* de Ana María Shua (1984).

²⁰ Algunos teóricos estadounidenses como Ingram (1971), Kennedy (1995) y Lundén (1999) señalan la autonomía e interacción simultánea de los textos que integran estos *ciclos*, *secuencias* o *compuestos*. En el mismo sentido, el teórico mexicano Zavala (2005: 10), que los denomina *colecciones de textos integrados*, sostiene que «[C]ada texto es literalmente autónomo, es decir, que no exige la lectura de otro fragmento de la serie para ser apreciado, pero conserva ciertos rasgos formales comunes con el resto». Si bien el término *compuestos de cuentos* (*short story composite*) propuesto por Lundén se adecua más a la naturaleza estructural de *Estampas*, en este trabajo también emplearemos el nombre *ciclo* ya que es

única obra. Por su parte, la versión en inglés de la obra, *Valley*, podría describirse como una novela fragmentaria minimalista de representación comunitaria en cuya denominación no quedan rastros aparentes de las *estampas* a las que alude la obra en español. De este modo, este proceso de cambios, cristalizado en el título de la versión en inglés, deja a un lado el sentido individual de las secciones y de los textos unitarios que la denominación de *estampas* proveía enfatizando así la naturaleza genérica del texto que ahora se publica explícitamente como una *novela*, según veremos más adelante. Al respecto, en la primera página del libro, a renglón seguido del título, aparece una indicación paratextual que se propone como un programa de reescritura y novelización de *Estampas del Valle*, obra que no es nombrada explícitamente: «A re-creation in narrative prose of a portfolio of etchings, engravings, sketches, and silhouettes by various artists in various styles, plus a set of photographs from a family album» (Hinojosa 1983: 3).²¹ Esta aclaración, naturalmente ausente en la versión en español, señala que la obra debe leerse como una reformulación narrativa de un conjunto de bocetos pictóricos y fotográficos, fruto de la creación de más de un *artista*,²² cuya producción corresponde a un período anterior. *Estampas* se constituye así en un antecedente aludido pero, al mismo tiempo, elidido. Esta ausencia se relaciona, como afirma Bein (2008), con la invisibilidad manifiesta relativa a la figura del traductor que caracteriza muchas veces al fenómeno de la autotraducción.²³ El trabajo de recomposición de que da cuenta *Valley* a partir de un original *in absentia* e innominado acenúa, por un lado, la naturaleza recreativa de la versión en inglés y, por el otro, también el deseo del *Autor* de construir una obra que se posicione como independiente respecto de la versión en español. Es interesante señalar que el hecho de que ambos textos pertenezcan a la obra total del autor, *Klail City*

el más usado en la bibliografía sobre la obra de Hinojosa. Para ampliar estos temas, podrá consultarse, entre otros, Ingram (1971), Kennedy (1995), Lundén (1999) y Zavala (2005).

²¹ Para ampliar este punto, podrá consultarse Dasilva (2013b) que indaga acerca del valor de la paratextualidad en la autotraducción y de lo que denomina casos de autotraducción transparente y opaca. En las categorías propuestas por este autor, *Valley* constituye un caso particular de autotraducción opaca por cuanto no se explicita en la obra que exista un texto original.

²² Sobre este punto volveremos más adelante.

²³ El carácter genéricamente fronterizo de la obra se hace explícito en la edición en español de 1994, en la cual, el texto adopta distintos estatus de manera casi simultánea a partir de las indicaciones que aparecen en los elementos paratextuales. Así, se designa al texto como *obra* en la introducción editorial «Acerca de los Clásicos chicanos/Chicano Classics» mientras que se lo nombra como *novela* en la contrapaja y como *primera novela* en el prefacio editorial de Rodríguez del Pino (1994).

Death Trip Series, en condición de igualdad, crea entre ellas una compleja tensión fronteriza entre la similitud y la diferencia, entre las categorías de texto fuente y texto meta, incluso entre la descripción de *Valley* como una traducción o recreación de *Estampas* y la consideración de estos dos textos como obras autónomas.

En cuanto a la estructura de la composición interna, todas las ediciones e impresiones de la obra, tanto en español como en inglés, presentan una estructura de cuatro secciones. Sin embargo, al pasar de la versión en español a la versión en inglés, observamos cambios significativos que afectan la designación de los intertítulos, la ubicación espacial, la extensión y el orden de los textos individuales, la estructura general de las secciones y de la obra en su conjunto. Pero el proceso de recreación de que da cuenta *Valley* no se limita a estos cambios solamente. Como se puede comprobar, la versión en inglés es un tercio más extensa que su par en español y la información que incorpora le permite al lector, tanto chicano como anglohablante, comprender mejor el mundo construido en la obra. Según hemos señalado, la versión en español de 1973 es de un grado misceláneo casi extremo que propone exigencias interpretativas muy altas; en cambio, *Valley* presenta, por un lado, una mayor cohesión sintáctico-discursiva y un carácter narrativo-argumentativo más deliberado y explícito; y, por otro, una reubicación de fragmentos en las secciones, sin haber quita ni agregado de textos nuevos.²⁴ Por tanto, las secciones son redimensionadas y relocalizadas en el orden espacial de la obra.

A continuación, presentamos los esquemas estructurales que dan cuenta de los cambios mencionados. Como se podrá apreciar, en *Estampas*, aparece un esquema estructural de alternancia en los conjuntos de textos que forman parte de las cuatro secciones: bocetos-narración-bocetos-narración, mientras que *Valley* ofrece un formato más inclusivo, envolvente y circular: bocetos-narración-narración-bocetos. De forma manifiesta, los intertítulos adquieren un carácter más descriptivo que contribuye a un mayor desplazamiento hacia el discurso pictórico-fotográfico:

²⁴ Por ejemplo, hay diez textos que en la versión en español pertenecen a la sección inicial titulada «Estampas del valle» que son trasladados a la sección final titulada «Lives and Miracles...» en la versión en inglés.

OBRA	SECCIONES ²⁵			
<i>Estampas del valle</i>	<i>Estampas del valle</i>	<i>Por esas cosas que pasan</i>	<i>Vidas y Milagros</i>	<i>Rafa Buenrostro</i>
	Esta sección cuenta con 43 páginas y 20 textos que presentan distintos retratos y situaciones de manera sintética.	Esta sección cuenta con 15 páginas y 6 textos que presentan una crónica policial.	Esta sección cuenta con 27 páginas y 7 textos que presentan distintos retratos y situaciones.	Esta sección cuenta con 17 páginas y 29 textos que presentan una microbiografía de Rafa Buenrostro.
<i>The Valley</i>	AN OLIO. One Daguerrotype Plus Photographs	RAFE BUENROSTRO. Delineations for a first portrait with sketches and photographs (individually and severally)	SOMETIMES IT JUST HAPPENS THAT WAY	LIVES AND MIRACLES. Final Entry in the Photographic Variorum
	Esta sección cuenta con 30 páginas y 10 textos que presentan distintos retratos y situaciones que giran, en su mayoría, en torno a Jehú Malacara, a excepción de los dos últimos textos de la sección.	Esta sección cuenta con 12 páginas y 29 textos que presentan una microbiografía de Rafa Buenrostro.	Esta sección cuenta con 15 páginas y 6 textos que presentan una crónica policial.	Esta sección contiene 41 páginas y 17 textos que presentan retratos y situaciones diversos.

Uno de los rasgos de mayor notoriedad que surge de la comparación de *Estampas* y *Valley* es, sin duda, la nueva designación de las secciones y la redistribución tanto de las secciones como de los textos y contenidos incluidos en cada una de ellas. Con respecto a la redistribución del contenido, advertimos que la primera sección pasa de tener veinte textos y abarcar la mitad del libro en la versión en español, a contener solo diez en la versión en inglés. De este modo, esta sección se iguala en tamaño a la cuarta dejando entremedio las dos secciones menores, produciendo así un efecto de mayor simetría en esta versión más novelada del texto en inglés. Asimismo, el análisis de las obras muestra otro desplazamiento que atañe a la distribución espacial del material en la página. Cada página de la cuarta sección de la versión en español se organiza a par-

²⁵ Arriba se indica el título de cada una de las secciones y debajo la descripción de su contenido.

tir de la presencia de dos textos minificcionales distribuidos en diagonal en el espacio de la hoja. En *Valley*, por el contrario, este rasgo desaparece y los pequeños textos se funden en párrafos, lo cual contribuye a la estructura más homogéneamente novelística que se propone el escritor/traductor en esta obra.

Otros cambios importantes que se registran en la versión en inglés añaden a la dimensión paratextual, en especial al título de la obra, como ya hemos señalado, y a la presencia de dos notas, denominadas «Nota preliminar» y «Nota que sirve para despabilar»,²⁶ las cuales en *Valley* aparecen con el título de «ON THE STARTING BLOCKS» y «A WORD TO THE WISE (GUY)»²⁷ respectivamente. Asimismo, desde el punto de vista de su ubicación en el texto, resulta de interés observar su cambio de posición. En *Estampas*, estos textos liminares se encuentran *dentro* de la primera sección de la obra, cuyo intertítulo es «Estampas del valle», mientras que en *Valley* estas notas se ubican *antes* del título general de la obra, por cuanto abarcan la totalidad del libro. Esto confiere mayor coherencia y cohesión a la composición.

A propósito de estos elementos paratextuales, es de interés comentar las estrategias de traducción que cada uno de ellos evidencia. Hemos destacado con letra cursiva los aspectos sobre los que deseamos llamar la atención especialmente:

<i>Estampas del Valle</i>	<i>The Valley</i>
Nota preliminar	ON THE STARTING BLOCKS
Estas <i>estampas</i> son y están como las greñas de Mencho Saldaña: unas cortas, otras largas y todas embadurnadas con esa grasa humana que las junta y las separa sin permiso de nadie.	<i>The etchings, sketches, engravings, et alii</i> that follow resemble Mencho Saldaña's hair: the damn thing's disheveled, oily, and, as one would expect, matted beyond redemption and relief.
Nota que sirva para despabilar	A WORD TO THE WISE (GUY)
<i>La gente que aparece y desaparece</i> en estas estampas, así como los <i>sucesos</i> que en ellas surgen, bien <i>podieron ocurrir o no</i> . El escritor escribe y trata de hacer lo que puede; eso de explicar es oficio de otra gente. Uno cumple con escribir sin mostrar la oreja.	What follows, more likely as not, is <i>a figment of someone's imagination</i> ; the reader is asked to keep this disclaimer in mind. For his part, <i>the compiler stakes no claim of responsibility</i> ; he owns and holds the <i>copyright</i> but little else.

²⁶ En el cuadro siguiente consignamos los textos completos de estas notas.

²⁷ Las mayúsculas corresponden al original.

En el primer caso, el sintagma nominal «Nota preliminar» pone de relieve el carácter paratextual, más neutro y puramente funcional de este texto. Por su parte, la versión en inglés, «ON THE STARTING BLOCKS», agrega una dimensión textual jerárquica y funcionalmente indeterminada, ya que *blocks* evoca una amplitud de sentidos, a través de la cual se magnifican deliberadamente las posibilidades de la significación. El término, que podrá relacionarse, por ejemplo, con el campo semántico del deporte,²⁸ parece aludir a los textos individuales y autónomos incluidos en la obra, es decir, a los primeros «bloques» de lo que será la *Klail City Death Trip Series*. La alusión a estos bloques iniciales habilita la posibilidad de desmontar y reubicar los textos. Se trata de un procedimiento que podrá efectuar el lector, y que, en realidad, Hinojosa mismo siguió al recrear su obra en inglés, la cual se presenta como una «lectura recreativa». Asimismo, al comparar la versión en español con la versión en inglés, se pone de relieve la vacilación de que da cuenta la enumeración «etchings, sketches, engravings, et alii», la cual podría señalar, por un lado, la falta de un único equivalente en inglés para el nombre *estampas* y, por el otro, las nuevas motivaciones del *Autor*, que ya no quiere que su obra sea leída como si fuera un conjunto de estampas sino una novela. Finalmente, la idea de que la «grasa humana junta y separa» las greñas no se encuentra vertida en su totalidad en la versión en inglés: solo se recrea la idea de «apelmazarse» a través del participio *matted* y desaparece la posibilidad de la separación, de una lectura individual y, por tanto, la propuesta de recombinar los textos que sí está presente en *Estampas*. La metáfora sugiere que los textos en *Valley*, más aglutinados, forman un conjunto que tiene una mayor cohesión y fijeza estructural que *Estampas*.

En el segundo caso, en clave irónica, la nota titulada «A WORD TO THE WISE (GUY)» parece contener un comentario que no solo está dirigido al hombre *sabio*, sino también al pícaro, el gracioso, el sabelotodo, constituyéndolos a todos ellos como lectores implícitos del texto en inglés a los que no alude *Estampas*. Así, aparece especificado un espectro muy peculiar de los lectores implícitos a los que se dirige *Valley*. Esta especificación podría suponer la diferenciación entre un lector hispanohablante más popular y regional para *Estampas*, que debe ser «advertido» por el autor, y un lector anglohablante ya advertido en el caso de *Valley*. Tal como ha señalado el propio Hinojosa: «En *Estampas* el público era para los hispano parlantes; pasando el tiempo, me di

²⁸ En español, los *bloques de partida* que se emplean en las carreras pedestres.

cuenta que mi público era universitario y que muchos de los chicanos jóvenes no leían español» (Hinojosa 2013). Es factible pensar que a través de los términos *wise* y *wise guys* se evoca a ese público universitario, perteneciente a la academia estadounidense.

Asimismo, al confrontar este segundo elemento paratextual en ambos textos, se observa que la configuración de la imagen discursiva o *ethos* que se asocia al responsable de la enunciación narrativa en una y otra obra es diferente. *Estampas* construye y destaca la figura del escritor que aparece evocado como tal, en su quehacer y su *obligación social* («El escritor escribe...», «Uno cumple con escribir...») mientras que en *Valley*, esta figura aparece reemplazada por la del *compiler* (compilador), un elemento mucho más ajeno al texto que el del escritor. El reemplazo de la figura del escritor por la del compilador en *Valley* implica un tipo de productor muy diferente del que se supone en *Estampas*, ya que un compilador toma materiales ajenos y los organiza y compone en una estructura espacial significativa. Así, este tercer elemento paratextual establece una relación de intertextualidad directa con la nota introductoria general a la que aludimos más arriba²⁹ en tanto evoca un programa de recomposición novelística que parte del texto fuente de *Estampas* sin aludir a él de forma expresa. Por otro lado, la figura del compilador (*compiler*) aparece asociada al mundo anglohablante por el mero hecho de autodenominarse en inglés en la presentación. Sin embargo y como se advertirá, el compilador no es necesariamente aquel que tradujo y reelaboró la versión en español sino aquel que ha tomado los textos del *escritor* para reubicarlos en una nueva composición en inglés. Pero entonces, ¿es él también quien re-elabora y recrea en prosa narrativa los bocetos aludidos en la primera nota? ¿O ha sido otro sujeto intermediador aquí no nombrado, ausente, irrecuperable? Y en este sinfín de detalles, aparece la cuestión de los derechos de autor, la cual también resulta significativa en tanto los derechos (*copyright*), como sabemos, le pertenecen legalmente al escritor y no al compilador: ¿quién es entonces el autor legal y legítimo de esta obra? Todos estos aspectos enriquecen el complejo funcionamiento de *Valley* de una forma notoria y vasta.

Más aún, la versión en inglés evidencia una figura más compleja del *Autor*, entendido, según hemos indicado siguiendo a Eco (1999 [1979]), como

²⁹ Se reitera la nota para comodidad del lector: «A re-creation in narrative prose of a portfolio of etchings, engravings, sketches, and silhouettes by various artists in various styles, plus a set of photographs from a family album» (Hinojosa 1983: 3).

estrategia del texto y no como sujeto empírico. A la mención de un conjunto de bocetos (*a portfolio of etchings, engravings, sketches, and silhouettes*) correspondientes a una pluralidad de sujetos —una comunidad, una familia, sin protagonistas principales que puedan unificar una trama única consignada en la nota que introduce la versión en inglés, analizada más arriba, y al planteo de diversos lectores implícitos en el paratexto «A WORD TO THE WISE (GUY)»— se suma ahora la diversidad estilística de una pluralidad de productores (*artists*) de la obra indicada a través de las instrucciones de lectura que confiere el espacio paratextual.³⁰

En relación con los elementos paratextuales, llama la atención en la versión en inglés la inclusión de una dedicatoria y de un epígrafe del crítico y poeta victoriano Matthew Arnold (1822-1888), ambos ausentes en la versión en español. La dedicatoria de la obra de Hinojosa corresponde, como propone Genette (2001 [1987]), a la realidad ideal del texto. La dedicatoria permite al lector conocer algo más acerca del autor en tanto contribuye a desdibujar los límites entre el escritor, sujeto empírico, y el *Autor* instituido en el texto. En este caso, la dedicatoria de la obra reza: «*To Patti, Clarissa, and Karen Louise, again*» (Hinojosa 1994: 8), una clara alusión a la entonces esposa del escritor y a las dos hijas que tuvieron juntos. En cuanto al epígrafe de Matthew Arnold, «*Born between two worlds, one dead and one as yet unborn*», se advierte un juego de alusiones que es de interés explorar. El hecho de citar a Arnold funciona, por un lado, como un guiño a la tradición de la literatura y crítica *altas* anglo y sus lectores;³¹ y, por el otro, la cita misma es desterritorializada en su sentido inicial con una fuerte operatividad política. La frase de Arnold, que se refería al *American Pioneer*, nacido entre la Europa colonial imperialista y la futura democracia estadounidense, pasa a referirse ahora al sujeto comunitario chicano nacido en las postrimerías del colonialismo interno³² en el contexto de los cambios culturales y políticos propuestos y esperados a partir del Movimiento Chicano.

³⁰ Es dable aclarar que el hecho de que la obra en inglés se parezca más a una novela no queda anulado por la posible propuesta de que la misma haya sido producida por más de un sujeto. Este rasgo sí constituye, en cambio, un desvío importante con respecto a la tradición occidental moderna de la novela de sujetos únicos que culmina en subgéneros como el *Bildungsroman* o la novela psicológica: *un* escritor, *un* protagonista y *un* lector implícito.

³¹ Este es otro elemento que colabora con la hipótesis de que el lector modelo de *Valley* es un lector académico anglo.

³² Para ampliar el tema del colonialismo interno en relación con la comunidad chicana en Estados Unidos, podrá consultarse Hernández-Gutiérrez (1994).

En el ámbito del código de la imagen, hay un elemento de gran relevancia que se agrega a *Valley* y que era inexistente en *Estampas*. Se trata de la aparición al comienzo de la obra de un mapa geográfico del condado de Belken, que entra en relación intertextual con el condado de Yoknapatawpha de William Faulkner o con Winesburg de Sherwood Anderson, el cual funcionará de manera similar como marco geográfico de toda la *Klail City Death Trip Series* en tanto proyecto creador de Hinojosa. En este sentido, resulta de interés cotejar la idea de Rosaura Sánchez (1985) en relación con la versión en español de esta obra: «*Estampas* funciona más como una “Libreta de anotaciones de temas y personajes que serán desarrollados en obras subsiguientes”» (87). En este aspecto, por tanto, *Estampas*, la obra inicial del autor, ha funcionado notoriamente como una matriz de producción de toda la serie posterior, tanto en español como en inglés. En la serie completa se explora, detalla, amplía y profundiza la vida e historia de los personajes como Jehú Malacara y Rafa Buenrostro que aparecen en *Estampas* y de la demás gente del condado de Belken. Por su parte, deseamos agregar, la presencia de *Valley* en la serie no constituye una mera traducción del original sino que, al contener nueva información, como el mapa, cumple con funciones cruciales para la composición y concreción del proyecto creador del escritor.

En cuanto al estilo y como apunta Rudin (1996), la versión en inglés se caracteriza por cultivar un registro más académico que desplaza el trazo limpio y escueto de la versión en español. Este es un aspecto que recorta también, si bien de otro modo, el lector modelo del texto y excluye, por otra parte, a muchos lectores concretos que experimentarán una cierta distancia a partir del estilo empleado en muchos de los fragmentos de la obra. En *Valley*, este rasgo se vuelve explícito, por ejemplo, en la incorporación de citas en latín, de términos en alemán y francés, la introducción de explicaciones y anotaciones, las cuales contribuyen a definir las competencias interpretativas de un lector más familiarizado con el código académico que el lector de *Estampas*.³³ En ocasiones, el empleo de lenguas consideradas cultas como el latín y el francés en contextos inesperados confiere un tono jocoso, irónico y humorístico, tal como se verifica en la sección paratextual comentada más arriba, en la que aparece la locución latina *et alii* (y otros) en una enumeración. Este humor, logrado a partir de la superposición de lenguas y registros, está ausente en *Estampas*. Por

³³ Rudin (1996: 76-95) desarrolla el tema del discurso académico en *Valley* por extenso pero no elabora la cuestión de la superposición de registros y lenguas.

otra parte, el posicionamiento diferente de los narradores, que se alejan de los personajes, es también significativo en términos de la distancia que se genera entre el texto y el lector.

Finalmente, el hecho de incluir el nombre del género en la cubierta del libro (*The Valley. A Novel by Rolando Hinojosa*), haya sido esta una decisión editorial o de Hinojosa mismo, resulta coherente con la voluntad de fusionar las cuatro series de minitextos independientes, que constituirían una experimentación extrema en *Estampas*, en una novela fragmentada y comunitaria. Al excluir la noción de *estampas* del título, la obra en inglés desplaza el énfasis de las unidades textuales individuales como *imágenes del valle* o retratos de un gran número de personajes, para centrar la atención en la zona geográfica misma: el valle del Río Grande o Río Bravo, según sea la perspectiva adoptada. Por tanto, el estatus representacional de *imágenes de un lugar* que caracteriza la versión en español se transforma en el *lugar mismo* en la versión en inglés, aunque el modo de esta representación (retratos y voces de habitantes y situaciones en el valle del Río Grande) sea prácticamente el mismo. El título anula la intermediación de los bocetos (estampas) y se concentra en una pintura más unificadora que parece indicar *este es el Valle*, solo que a través de imágenes narradas.

4. REFLEXIONES Y PERSPECTIVAS

En este artículo, hemos explorado dos obras de Rolando Hinojosa: *Estampas del Valle y otras obras* y *The Valley*. El análisis realizado nos permite enunciar las siguientes observaciones y reflexiones. En primer lugar, el estudio muestra que *Valley* debe entenderse como una instancia de *recreación* o reescritura literaria de *Estampas* más que como un caso de autotraducción o de traducción literaria. Más allá de las libertades y privilegios que distinguen la actividad del autotraductor, el caso de *Valley* excede esas licencias al punto de constituirse en una obra autónoma dentro de la *Klail City Death Trip Series* de Hinojosa. En efecto y según hemos visto, *Valley* pone en escena, en formato narrativo, el conjunto de textos minimalistas que constituyen la obra, la mayoría de los cuales, discursivamente hablando, en *Estampas* se ubican más en el plano de la descripción y de los bocetos pictóricos que en el del discurso narrativo. En segundo término, la consideración de la dimensión paratextual nos permite aseverar que las claves e instrucciones de lectura que aportan los distintos

elementos paratextuales, en una y otra versión del texto, evocan la construcción de lectores implícitos diferentes y también contribuyen a definir un público potencialmente distinto. El tono, el vocabulario y el estilo de *Valley*, al igual que la creación de narradores más distantes, colaboran con esta construcción de lectores implícitos y públicos lectores diferentes. De manera complementaria, en la versión en inglés se distingue la configuración de una imagen discursiva (*ethos*) del *Autor* que no se corresponde con la que se configura en el texto en español. En *Estampas* el *Autor* aparece caracterizado en su rol social de escritor mientras que *Valley* celebra la figura de un *compilador*, que se preocupa por los derechos de autor que puedan corresponderle.

En tercer lugar y en relación con el género, hemos observado que *Estampas* y *Valley* pueden leerse así en relación con dos tradiciones literarias diferentes. Por un lado, pueden incluirse en el ámbito de la teoría estadounidense de los ciclos de cuentos (*short story cycles*) y de la latinoamericana de *textos integrados*. Por el otro, pueden incorporarse a la producción literaria latinoamericana que parte de la estética moderna de la fragmentación, con ejemplos paradigmáticos en Cortázar, Rulfo y Arreola, entre otros.³⁴ Es posible afirmar, además, que estas dos tradiciones pueden confluir con el uso de formatos literarios españoles premodernos, como la novela picaresca, a la cual tanto Hinojosa como los críticos han asociado algunas de las obras incluidas en *Klail City Death Trip Series*.³⁵

En cuarto término y en relación con las motivaciones que pueden haber dado lugar a la recreación de *Estampas*, es posible esgrimir las siguientes hipótesis. Es factible afirmar que la escritura de *Valley* le ha permitido a Hinojosa ampliar su público lector pero también aspirar a ocupar un lugar en la tradición literaria estadounidense, escrita *necesariamente* en inglés. Aun si el inglés y el español son lenguas mayoritarias y prestigiosas en el ámbito literario universal, persiste una tensión ineludible que responde a la coyuntura política y social particular que afecta a la comunidad chicana de los Estados Unidos. Con respecto a las motivaciones que guían los cambios y desplazamientos genéricos, es posible sostener hipótesis que se ubican en el ámbito de las motivaciones estrictamente personales y en el de las motivaciones profesionales. Es sabido que Hinojosa (Hinojosa y Bruce-Novoa 1999 [1980]: 72) quería que *Estampas* se leyera como una *novela* y no como un conjunto de relatos o minificciones. Al parecer, la escri-

³⁴ Para ampliar este tema, podrá consultarse, entre otros, Epple (2000) y Tomassini (2004).

³⁵ Véase Rodríguez del Pino (1994: 16).

tura de *Valley* le dio ocasión de novelizar su texto: «Lo que hice con *The Valley* fue no solamente una re-escritura sino también algo como otra novela dentro de la original. En fin, un desbarajuste. Como era cosa mía, podía hacer lo que quisiera». (Hinojosa 2013). De cualquier modo, el público y la crítica ubicaron esta obra generalmente, como hemos visto, en ese segundo espacio. *Valley* viene a concretar, a través de la tendencia a la unificación y homogeneización, el propósito del escritor. Esta unificación puede responder, según entendemos, a dos motivos principales que se vinculan con las corrientes críticas y literarias y las políticas editoriales vigentes. Así, se distinguen, por un lado, el inmenso prestigio y legitimación que tiene el formato *novela* a partir de la tradición de la teoría literaria occidental y, por el otro, la tradición editorial que sostiene que una novela *se vende* con mayor facilidad y rapidez que una colección de cuentos.

En trabajos futuros, con el fin de ampliar este estudio, será de interés indagar acerca de otras obras de escritores chicanos que han sido objeto de traducción y publicación en ediciones bilingües (inglés-español), como por ejemplo, las ya clásicas *The Devil in Texas / El diablo en Texas* de Aristeo Brito (1976), cuya versión en inglés fue realizada por David W. Foster, y la obra de Tomás Rivera (1971) *...y no se lo tragó la tierra / And the Earth Did Not Devour Him*, cuya primera traducción al inglés fue responsabilidad de Evangelina Vigil-Pinon. La obra de Rivera reviste un interés especial por cuanto existe una segunda versión en inglés que realizó Hinojosa en 1986. Sin duda, el examen de las estrategias literarias y traductológicas evidentes en su versión titulada *The Migrant Earth* nos permitirá explorar, por un lado, la figura de Hinojosa como traductor y, por el otro, establecer las normas y pautas generales que guían estas segundas versiones o dobles traducciones (López Ponz 2010), las cuales, en principio, parecen tener una mayor autonomía que las traducciones iniciales de las obras.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Akers, John. C. «From Translation to Re-writings: Rolando Hinojosa's *The Valley*». *The America's Review* 21.1 (1993): 91-102.
- Amossy, Ruth, ed. *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausana: Delachaux et Niestlé, 1999.
- Anselmi, Simona. *On Self-Translation: An Exploration in Self-Translators' Teloi and Strategies*. Milano: LED, 2012.
- Bassnett, Susan. «Self-translator as Rewriter». *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. Ed. Anthony Cordingley. Londres: Bloomsbury, 2013. 13-26.

- Bein, Roberto. «Aspectos sociolingüísticos de la autotraducción». *La traducción. Hacia un encuentro de lenguas y culturas*. Eds. Ana María Granero de Goenaga et al. Córdoba: Comunicarte, 2008. 21-30.
- Brito, Aristeo. *The Devil in Texas / El diablo en Texas*. Trad. David William Foster Tempe, Arizona: Bilingual Press, 1990 [1976].
- Bruce-Novoa, Juan. *La literatura chicana a través de sus autores*. Trad. Estela Mas-trangelo. Madrid: Siglo XXI Editores, 1999 [1980].
- Cortázar, Julio. *Historias de cronopios y de famas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995 [1962].
- Dasilva, Xosé Manuel. *Estudios sobre la traducción en el espacio ibérico*. Berna y Berlín: Peter Lang, 2013a.
- . «La autotraducción transparente y la autotraducción opaca». *Estudios sobre la traducción en el espacio ibérico*. Ed. Xosé Manuel Dasilva. Berna y Berlín: Peter Lang, 2013b. 111-134.
- Ducrot, Oswald. *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós, 1986 [1984].
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Cuarta edición. Trad. Ricardo Pochtar. Barcelona: Editorial Lumen, 1999 [1979].
- Epple, Juan A. «Novela fragmentada y micro-relato». *El cuento en red. Estudios sobre la ficción breve 1* (primavera 2000). Disponible en <www.cuentoenred.org> [Consulta: 10-12-2012].
- Fitch, Brian T. «Intertextualité interlinguistique de Beckett». *Texte 2* (1984): 85-100.
- García Cela, Carmen. «Samuel Beckett y la autotraducción». Eds. Francisco Lafarga y Roberto Dengler. *Teatro y traducción*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 1995. 250-261.
- Genette, Gerard. *Umbrales*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2001 [1987].
- Grutman, Rainier. «Self-Translation». *Routledge Encyclopedia of Translation*. Segunda edición. Eds. Mona Baker y Gabriela Saldanha. Londres y Nueva York: Routledge, 2009a [1998] 257-269.
- . «La autotraducción en la galaxia de las lenguas». *Quaderns: revista de traducció* 16 (2009b): 123-134.
- Hernández-Gutiérrez, Manuel de Jesús. *El colonialismo interno en la narrativa chicana. El Barrio, el Anti-Barrio y el Exterior*. Tempe, Arizona: Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1994.

- Hinojosa, Rolando. *Estampas del Valle*. Tempe, Arizona: Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1994 [1973].
- . *Estampas del valle y otras obras / Sketches of the Valley and Other Works*. Trad. Gustavo Valadez y José R. Reyna. Berkeley: Editorial Justa Publications, 1977.
 - . *The Valley. A Novel*. Tempe, Arizona: Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1983.
 - . Comunicación personal por correo electrónico, mayo de 2013.
- Ingram, Forrest L. *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*. The Hague: Mouton, 1971.
- Kennedy, J. Gerald, ed. *Modern American Short Story Sequences: Composite Fictions and Fictive Communities*. Cambridge y Nueva York: Cambridge University Press, 1995.
- López Ponz, María. «Escritoras híbridas, traducciones dobles y la influencia del poder en el proceso traductor». *TRANS. Revista de traductología* 14 (2010): 83-98.
- Lundén, Rolf. *The United Stories of America. Studies on the Short Story Composite*. Amsterdam y Atlanta: Rodopi, 1999.
- Molina Romero, María del Carmen. «De L'Aveuglon a Marruecos: una lectura a contrapelo de Agustín Gómez Arcos». *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 23 (2003). Disponible en <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/cmolina.html>> [Consulta: 3-5-2013].
- Monterroso, Augusto. *Movimiento perpetuo*. México, D. F.: Ediciones Era, 1991 [1972].
- Oustinoff, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction (Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov)*. París: L'Harmattan, 2001.
- Popovič, Anton. *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta, 1976.
- Rivera, Tomás. *...y no se lo tragó la Tierra/ ... and the Earth Did Not Devour Him*. Trad. Evangelina Vigil-Pinon. Berkeley: Quinto Sol, 1971.
- . *This Migrant Earth*. Trad. de Rolando Hinojosa. Houston: Arte Público Press., 1986.
- Rodríguez del Pino, Salvador. «Génesis del mundo chicano según Rolando Hinojosa». *Estampas del Valle*. Hinojosa, Rolando. Tempe, Arizona: Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1994. 1-18.
- Rudin, Ernst. *Tender Accents of Sound. Spanish in the Chicano Novel in English*. Tempe, Arizona: Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1996.

- Sáenz, Miguel. «Autor y traductor». *Senex* (1993): 103-118.
- Sánchez, Rosaura. «From Heterogeneity to Contradiction: Hinojosa's Novel». *The Rolando Hinojosa Reader: Essays Historical and Critical*. Ed. José Saldívar. Houston: Arte Público, 1985. 76-100.
- Santoyo, Julio César. «Traducciones de autor: una mirada retrospectiva». *Quimera. Revista de Literatura* 210 (2002): 27-32.
- . «Autotraducciones: Una perspectiva histórica». *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal* 50-3 (2005): 858-867.
 - . «La autotraducción en la Edad Media». *Autotraduzione: Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre)*. Eds. Marcial Rubio et al. Milano: DEL, 2012. 63-76.
 - . «On Mirrors, Dynamics and Self-Translations». *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. Ed. Anthony Cordingley. Londres: Bloomsbury, 2013. 27-38.
- Shua, Ana María. *La sueñera*. Buenos Aires: Minotauro, 1984.
- Parcerisas, Francesc. «Sobre la autotraducción». *Quimera* 210 (2002): 13-14.
- Recuenco Peñalver, María. «Más allá de la traducción: la autotraducción». *TRANS. Revista de Traductología* 15 (2011): 193-208.
- Tanqueiro, Helena. «Un traductor privilegiado: el autotraductor». *Quaderns. Revista de traducció* 3 (1999): 19-27.
- . *Autotradução: Autoridade, privilégio e modelo*. Tesis doctoral. Barcelona: Departament de Traducció i Interpretació, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002. Disponible en <<http://www.tdx.cesca.es/TDX-1030103-182232>> [Consulta: 10-12-2013].
- Tomassini, Graciela. «La frontera móvil: las series de cuentos “que se leen como novelas”». *Iberoamericana* IV, 16 (2004): 49-65.
- Walsh Hokenson, Jan y Marcella Munson. *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.
- Wechsler, Rober. *Performing Without a Stage. The Art of Literary Translation*. North Haven, Connecticut: Catbird Press, 1998.
- Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005.

Artículo recibido: 26/12/2012

Artículo aprobado: 26/6/2013