

## “TRANSITO, ERGO SUM”. TRAYECTORIAS DE LA IDENTIDAD NARRATIVA EN LA AUTOTRADUCCIÓN *MÁS AL SUR* DE PALOMA VIDAL

Sarah Staes<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Universiteit Gent, Gent, Belgica

**Resumen:** En *Mais ao sul* (2008), la escritora argentina-brasileña Paloma Vidal acopla cuentos que giran en torno al desplazamiento, partiendo de su experiencia de exilio con sus padres argentinos en Brasil a los dos años. En 2011, los autotradujo del portugués al castellano con *Más al sur* como resultado. En la nota introductoria que abre *Más al sur*, Vidal recalca que no es una reescritura, sino una traducción, mitigando su trabajo como autora creadora. Sin embargo, al traducirse, profundizó en su trayectoria como individuo migrante y multilingüe. Tomando el concepto de la identidad narrativa desarrollada por Paul Ricoeur como punto de partida, en este artículo nos proponemos investigar cómo la autotraducción funciona como una etapa más en el proyecto de automoldeo que se inició con la escritura de la obra original.

**Palabras-clave:** Identidad Narrativa; Autotraducción; Multilingüismo; Paloma Vidal

## “TRANSITO, ERGO SUM”. TRAJECTORIES OF NARRATIVE IDENTITY IN PALOMA VIDAL’S SELF-TRANSLATION *MÁS AL SUR*

**Abstract:** In *Mais ao sul* (2008), the Argentinian-Brazilian writer Paloma Vidal collects short stories which evolve around displacement, based upon her own experience of being exiled with her Argentinian parents in Brazil at the age of two. In 2011, she self-translated these stories from Portuguese into Spanish, resulting in *Más al sur*. In the preface of *Más al sur*, Vidal underscores that it is not a re-writing, but a translation, hereby reducing her work as a creating author. However, by translating herself,



she delved into her trajectory as a migrant and multilingual individual. Taking the concept of narrative identity developed by Paul Ricoeur as a starting point, in this article we aim to investigate how self-translation functions as another phase in the project of morphing of the self which was initiated when writing the original work.

**Keywords:** Narrative Identity; Self-Translation; Multilingualism; Paloma Vidal

## 1. Introducción

La alusión (quizás demasiado) obvia que se hace en el título al planteamiento principal del filósofo moderno René Descartes no solo tiene motivos estilísticos, sino también funcionales. La Modernidad dio origen a las teorías contemporáneas que estudian el objeto de interés de este artículo: la identidad personal y la identidad narrativa. Si en la filosofía del siglo XX las ideas del “cogito” acerca de la subjetividad fueron contestadas, Paul Ricoeur propuso cierta reconciliación entre ambas posiciones en sus consideraciones para pensar la subjetividad. En *Sí mismo como otro* (1996), el filósofo francés se nutre de la narratología y de la teoría literaria para confirmar que la identidad personal no es previamente dada, sino que se construye a través de un proceso de narración que un sujeto hace de sí mismo. La identidad personal, por lo tanto, “es posible en la forma de una identidad narrativa” (Kosinki 213). Si entendemos la identidad narrativa como el relatarse a sí mismo, queda claro que se afinca en la conciencia, la memoria y la reflexión y que la lengua es imprescindible para llevar a cabo este proceso. Pero ¿qué ocurre cuando se dispone de más de una lengua o cuando la historia personal transcurrió en otro idioma que aquel en que se narra? Estas preguntas guían el análisis de *Más al sur*, publicada en 2011 por la autora Paloma Vidal tras un proceso intenso de autotraducción del portugués al castellano. En su obra original *Mais ao sul* (2008), Vidal, oficialmente argentina pero residente en Brasil desde niña, se comprometió a narrarse - sea de manera ficcionalizada y sugestiva. Su condición

de sujeto migrante y bilingüe, por ende, forma el eje principal de la compilación de cuentos. El propósito de nuestro trabajo consiste en investigar cómo los personajes puestos en escena manifiestan dicha condición. Además, nos detendremos en la elección de Vidal por la autotraducción posterior para demostrar que este proceso sirve como nueva etapa en la narración de sí misma en la que se realiza la construcción de la identidad personal. Por lo tanto, no nos basaremos en *Mais ao sul*, sino en *Más al sur*.

Antes que nada, cabe resaltar que la identidad narrativa no se restringe al ámbito individual, sino que también opera en el colectivo, como por ejemplo el de la nación. La identidad nacional es asumida por un sujeto porque éste está sumergido en una narrativa de nación, lo cual evoca la nación como comunidad imaginada, tal como fue descrita por Benedict Anderson en los años 80. La narrativa de nación, fundada en el Romanticismo, iba de la mano con la creencia en un solo idioma nacional que unía al pueblo de una nación: la lengua materna. Bajo el impulso del (post) colonialismo, la globalización y las migraciones masivas, en el siglo XX se pusieron en duda estas concepciones románticas en favor de una realidad multilingüe protagonizada por sujetos heterogéneos. Desde luego, la literatura contemporánea da testimonio de dichas evoluciones y transformaciones, como por ejemplo la obra de Paloma Vidal, que gira en torno a la inestabilidad geográfica, cultural y lingüística. Nacida en Buenos Aires en 1975, a los dos años, en plena dictadura militar, Vidal se exilió con su familia argentina en Brasil, país donde actualmente reside y trabaja como traductora, escritora y docente universitaria. Si bien el español siguió siendo la lengua que hablaba en casa con su familia, Vidal aprendió el portugués a la perfección y por lo tanto, es justificado considerarla un sujeto bilingüe. Esta posición la comparte con un abanico de autores multilingües, aunque este concepto, desde luego, tiene diferentes manifestaciones, como bien lo ha expuesto Gustavo Pérez Firmat (2003), autor cubano-americano que domina tanto el español como el inglés por su exilio en los Estados Unidos. Autores como Sylvia Molloy, por ejemplo, publican en varias lenguas

manteniéndolas separadas. En su estudio sobre translingüismo literario, Steven Kellman los denomina “ambilinguals” (12). Otros sí aceptan la incorporación de diferentes fuentes lingüísticas en sus textos: pensemos en el *code-switching* de los Latino Writers como resultado más conocido y obvio. Por último, un número sustancial de escritores multilingües toma la decisión consciente de escribir en un solo idioma. Estos autores son “monolingual translinguals” según Kellman (12), porque su lengua literaria difiere de la materna. Ahora bien, no resulta fácil categorizar a Paloma Vidal. En primer lugar, al tomar en cuenta la edad a la que aprendió el portugués, entender el “idioma materno” como idioma primario y principal se vuelve problemático. Además, si echamos un vistazo a las publicaciones literarias de la autora, sobresale que casi todas se hicieron en portugués. Vidal debutó en el 2003 con el libro de cuentos *A duas mãos. Mais ao sul* (2008) fue su segunda obra. Tras autotraducir este libro al español, volvió al portugués en las novelas *Algum lugar* (2009) y *Mar azul* (2012) y los poemarios *Dois* (2015), *Wyoming* y *Menini* (ambos del 2018). *Más al sur* fue entonces un proyecto único en su calidad de libro español. Finalmente, tanto *Mais ao sul* como *Más al sur* sí giran en torno al vaivén lingüístico, sin que por ello se caractericen por una presencia destacada del *code-switching* como se desprenderá del análisis.

## 2. Protagonistas pasajeros

Como ya se ha mencionado, en *Más al sur* Paloma Vidal parte de su propia experiencia de migrante para retratar a una docena de protagonistas hispánicos nómádicos. El libro se compone de los apartados “Viajes” y “Fantasmas”, que a su vez reúne ocho cuentos. Estos títulos ya anuncian la característica compartida por los personajes anónimos (principalmente femeninos): son sujetos ambulantes que se encuentran en tránsito entre países, lenguas, generaciones y afectividades, sin tener un punto de anclaje. La pronta mudanza de la propia Vidal a Brasil y su desconcierto frente

al no saber a qué país y esfera cultural/lingüística pertenece forman el hilo conductor de todos los relatos breves. La idea no es llegar a un origen único y verificable, sino "flirtear con la ilusión de saber de dónde vine" (27)<sup>1</sup>, como señala la narradora autodiegética de la sección "Viajes". La perspectiva narrativa contribuye a la difícil diferenciación entre autora, narradora y protagonista. En una entrevista para el Festival Pauliceia Literária (2015), Vidal manifestó que su obra literaria es autobiográfica en el sentido de que gira en torno a la innovación constante del "yo" – declaración en la que resuena el proceso de construcción de la identidad narrativa de Ricoeur. Frente a las dudas existenciales y las opacidades de la memoria, Paloma Vidal recurre a la ficción para examinar todo el espectro de tensión que se halla entre el polo de la movilidad y el de la inmovilidad.

En los tres breves capítulos que constituyen "Viajes", la *yo* narrativa desarrolla tres episodios de una historia familiar desde el presente enunciativo. El primero gira en torno al abuelo de la narradora, que se mudó de Barcelona a Buenos Aires a los diez años. En sus visitas semanales la nieta-protagonista intentaba reconstruir todos los razonamientos y sentimientos involucrados en la partida de su abuelo. Desde Londres, lugar de la enunciación, narra que

[n]ada de eso tenía realmente que ver conmigo, pero aún sobrevive en mí como una zona oscura de la memoria, un punto de fuga hacia donde corren miedos que no sé bien de dónde vienen ni si algún día encontrarán sosiego (19).

Aunque se transmite cierta afectividad por la presencia física, la escasa comunicación verbal entre ambos miembros familiares apenas ayudó a arrojar luz sobre dicha zona oscura. La narradora trata de

---

<sup>1</sup> Vidal, Paloma. *Más al sur*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011. Citamos por esta edición. A partir de aquí se incorporarán al texto las páginas correspondientes entre paréntesis.

calmar su inquietud al respecto recurriendo al árbol genealógico, compuesto por sujetos emigrados, y a lecturas históricas de la migración transatlántica. Como las cifras y estadísticas no ofrecen una respuesta satisfactoria, apela a su propia imaginación “[c]omo si no hubiera una discontinuidad intrasplantable entre una vida y otra, entre una geografía y otra” (27). La búsqueda de la inscripción en una genealogía y el cuestionamiento de la herencia continúan en el segundo capítulo de “Viajes”. Ahora ocupa un lugar central la partida de sus propios padres y ella: “[m]i papá, mi mamá y yo, una niña, partiendo de un momento al otro. ¿Cómo hicieron? ¿Por dónde empezaron? [...] ¿En qué momento la ficción de la partida se hizo realidad?” (29). Una vez más, la respuesta balancea entre recuerdos e imaginación a la hora de describir los últimos momentos en Argentina y los primeros instantes en Brasil en los que escuchó el portugués por primera vez. De nuevo, la lengua provoca tanto extrañamiento como acercamiento en el ámbito familiar. Si al inicio predominaba el español como fuente de afectividad entre la narradora y su madre, una vez instalada en Brasil el portugués también recibe una connotación íntima. Es que la niña recibe clases de portugués de una exiliada argentina y luego le enseña el vocabulario recién adquirido a su madre. Tantos años después, es casi imposible para ella imaginarse cómo habría sido si no se hubiera integrado en esta nueva lengua: “¿[c]ómo sería yo si no supiera hablar portugués?” (33). La imaginación está en una batalla continua con la angustia nocturna. Frente a la pregunta del médico si sufrió algún trauma, la narradora extrae una escena específica de los escasos recuerdos que guarda de su infancia en Brasil:

Mi madre, mi padre y yo estamos ahí para despedir a una amiga querida, que vino a Río de Janeiro antes que nosotros y nos ayudó mucho al llegar. El barco va a cruzar el Atlántico hasta Barcelona, donde nuestra amiga se va a vivir, a miles de kilómetros de su país, en el que su hijo menor fue secuestrado y asesinado por el régimen militar. (36-37)

Con esta breve alusión a la dictadura argentina (1976-1983), el cuestionamiento sobre la herencia ya no se limita a un afán por migrar, sino que abre el paso a lo que en la crítica literaria se ha llamado postmemoria. Recurriendo a Marianne Hirsch, quien desarrolló el concepto para referirse a hijos de sobrevivientes del Holocausto, Dominick LaCapra describe el concepto como una “memoria adquirida de experiencias que no se han vivido en carne propia” (Hirsch *en* LaCapra 124). Últimamente se ha aplicado a autores latinoamericanos que crecieron durante las dictaduras militares y que utilizan la escritura como un trabajo activo e intenso de esta memoria con el objetivo de “reconstruir el pasado para así entender su presente” (Cobas Carral *s/p*). Mediante la construcción de una voz narrativa infantil, se cuestionan las (im)posibilidades de la herencia traumática intergeneracional y se enfoca el carácter perturbador de vivir hechos violentos a media consciencia. Tal labor resulta en una intersección peculiar entre testimonio, (auto) biografía y ficción. La función del acto memorativo y literario se hace explícita en el tercer capítulo. En Londres la narradora intenta reconstruir cómo llegó ahí con su novio argentino, quien, a la hora de conocerse no se dio cuenta de su “verdadero origen” (47). Esta ignorancia gatilla una pregunta existencial en la protagonista, que antes se consideraba “una falsa argentina” (47) cuya vida se desarrollaba en Río de Janeiro. La burbuja afectiva, en la que el novio y ella se comunican en español, estalla cuando el novio fallece en un atentado y la narradora de pronto se siente ajena en el ambiente anglosajón. Nuevamente, pertenencia y no-pertenencia se presentan como las dos caras inseparables de la misma moneda: la lengua. Tras la brusca catástrofe, la narradora termina su cuento con el sueño de “un destino posible, una nueva geografía que me podrá acoger, quizás en otra ciudad, otro río, mucho más al sur” (51).

Esta urgencia de partir se evoca también en “Tiempo de partir”, el penúltimo de los nueve relatos que constituyen la sección “Fantasmas”. El papel central lo ocupa una mujer mayor, originaria de Uruguay pero residente desde hace varios años en Brasil, donde su hijo formó una familia. Para estar más cerca de

él y de sus nietos, la mujer – sin nombre, como la mayoría de las protagonistas, que de este modo cobran el motivo de “doble” de la autora – dejó todo atrás en Montevideo. No obstante, la travesía geográfica solo permitió un acercamiento físico literal. No se integró ni en el país ni en la familia que tiene un toque siniestro y hostil, como se vislumbra en el apodo *Feio* que todos utilizan para uno de los nietos. La abuela, sin embargo, trata de posicionarse en la constelación familiar a través de algunas tareas domésticas, como lavar la ropa. Mientras espera a que termine la lavadora, reflexiona sobre su situación:

Sentada en una silla de plástico en el lavadero, con una bata larga, floreada, sin mangas, chinelas en los pies, observa el lavarropas que gira y hace rodar una mezcla de colores que la hipnotiza. Su mente pasea por tiempos remotos. Le viene un pensamiento: *ellos ni se falam, pero sus ropas se entrelazan en la máquina de lavar.* (117)

En este fragmento, se manifiesta la tensión entre la inmovilidad de la protagonista sentada y el movimiento circular del lavarropas. La mezcla de las prendas se traduce en la confusión lingüística como prueba de la integración fallida. Después de tantos años, no ha logrado transmitirles su lengua materna a los nietos e incluso la desaprendió en parte, admite: “*Pero ninguno aprendió*, dice, dirigiéndose a la máquina. *Ninguno de los tres quis aprender esta lengua que agora ya no me pertenece.*” (117). En todas sus enunciaciones interfiere el portugués (“falar”, “quis”, “agora” en vez de “hablar”, “quiso”, “ahora”, respectivamente). Aunque este llamado portuñol es una mixtura de portugués y español básica y por lo tanto comprensible, sin embargo transfiere el extrañamiento que la abuela experimenta. “*Siempre fica algo*” (117), dice simbólicamente sobre los bolsillos de los pantalones de sus nietos: aunque ya no le pertenezca el español, su lengua materna y su vida en Uruguay son mucho más que una imagen de fondo. No queda



claro si el difícil acercamiento afectivo a su entorno brasileño se debe a una brecha lingüística o generacional. Como fue el caso en “Viajes”, incluso se sugiere una interpretación de la alienación como condición hereditaria. La abuela observa ciertas similitudes entre ella y Alice, su única nieta. Reconoce en ella “su propia imagen desolada” (120) pero es incapaz de cambiarla y saturar el vacío existencial que las une y separa a la vez. Se percibe la frustración silenciada de la abuela, que además recibe, de parte de su nuera, el reproche de aún no haber aprendido bien el portugués, como si esto facilitara el acceso a un país, una cultura, una familia, una generación, a sí mismo. Frente a tanta desconexión, la abuela concluye que “cuando el vapor del verano haya hecho su trabajo será tiempo de partir” (122) y se anuncia el fin del intento de arraigarse como esperanzador. Paloma Vidal, pues, no presenta el nomadismo como un estado temporal: más bien, le otorga un carácter duradero, existencial, una característica que una llega a tener y que ya no se pierde.

### 3. El viaje de la autotraducción

Esta hipótesis acerca del nomadismo no solo atraviesa el nivel diegético, sino que se comprueba en la decisión de Vidal de añadir un filtro lingüístico más a los cuentos recopilados en *Mais ao sul* y emprender el próximo viaje en su trayectoria literaria: el de la autotraducción. Autotraducirse al español aumenta y a la vez recalca la relación compleja con las dos lenguas que considera suyas. La obra “original”, *Mais ao sul*, ya se basaba en dos procesos translaticios importantes: el de la memoria a la literatura (mediante la ficcionalización) y la transposición al portugués de escenas que tuvieron lugar en español. Este tipo de imbricaciones lingüísticas y literarias es una característica común de literatos multilingües que resalta en el fenómeno de la autotraducción. De la literatura secundaria, – piénsese en las publicaciones de Julio César Santoyo en 2002 o Simona Anselmi en 2012 –, se

desprende que solo recientemente ha habido un auge de interés por la autotraducción, tanto en el campo de la traducción como en el de la literatura. Sin embargo, hay que recordar que el fenómeno de la autotraducción no es ninguna novedad, como bien se señala en *The Bilingual Text* (2007). En esta cronología y taxonomía de la autotraducción, Jan Walsh Hokenson y Marcella Munson muestran en qué medida era una práctica común hasta que en la modernidad europea se implantó la idea de que una sola lengua materna formaba el núcleo identitario de un individuo y de los nuevos Estados-naciones al que éste pertenecía. La tensión entre el multilingüismo y el paradigma monolingüe moderno, descrita excelentemente por Yasemin Yildiz en *Beyond the mother tongue: the postmonolingual condition* (2012), se nota en los trayectos literarios de varios autores multilingües canonizados del siglo XX como Fernando Pessoa, Jorge Semprún, Milan Kundera, Vladimir Nabokov y el autotraductor por excelencia, Samuel Beckett, que sí recibieron interés académico y crítico. Justo antes del cambio de siglo, debido a la fuerte influencia de los estudios poscoloniales en el mundo académico, la atención académica y crítica se desplazó a otros nombres menos canónicos como Rosario Ferré, Rachid Boudjedra o João Ubaldo Ribeiro y a las relaciones de poder entre lenguas europeas dominantes (colonizadoras) y lenguas minoritarias (colonizadas) (Boyden y De Bleeker 177-180). En este contexto, nació la noción de “translational literature”, descrita por Waïss Hassan como textos que “straddle two languages, at once foregrounding, performing, and problematizing the act of translation” (Hassan 753)<sup>2</sup>. Hassan acuñó el término para caracterizar manifestaciones de una literatura poscolonial y anti-imperialista que problematizaba las relaciones de poder desequilibradas entre lenguas colonizadoras y lenguas colonizadas, pero hay que tener en cuenta que la relación entre el portugués y el español por una parte, y entre el

---

<sup>2</sup> “[Textos que] montan a horcajadas entre dos lenguas, a la vez poniendo en primer plano, realizando y problematizando el acto de la traducción [...]”. (*nuestra traducción*)

mercado literario brasileño y argentino por otra, no conllevan esta asimetría político-económica. Además, el motivo principal de la autotraducción parece de índole menos politizada en el caso de Vidal. Si su mudanza a Brasil y el aprendizaje del portugués se debían al exilio heredado y, por lo tanto, a circunstancias políticas, autotraducirse al castellano fue una decisión personal e importante en su desarrollo como individuo y como autora, como aclara en la “Nota introductoria” que abre la edición argentina.

Es llamativo que en esta nota no solo aporte una contribución al enfoque de investigación que gira en torno a los motivos fundamentales de la autotraducción. Vidal también contribuye a la discusión crítica y académica sobre el estatuto del autotraductor, a saber si éste opera más bien como autor o como traductor, debate que ha dado lugar a un abanico de opiniones que se sitúan entre los dos polos. Merece la pena recordar que hasta finales del siglo XVIII, la distinción entre ambos aún no era tan estricta, ya que era muy común “perfeccionar” obras y “naturalizarlas”. A partir del Romanticismo, se empezó a definir más precisamente la función del autor por un lado y del traductor por el otro. Según Friedrich Schleiermacher, no existe creatividad, agencia y autenticidad en los procesos de traducción porque las obras originales se escriben exclusivamente en una sola lengua, la materna (Schleiermacher *en* Boyden y De Bleeker 199-200). Esto llevó al ideal de la invisibilidad del traductor que Lawrence Venuti comentó críticamente en los años 90, ya que consiste en suprimir cualquier forma de originalidad por parte del traductor. No obstante, como sostiene Anthony Cordingley en *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*, el autotraductor no se encuentra restringido por este corsé, porque frente a su propio texto “original” dispone de una libertad singular a la hora de traducirlo (Cordingley 2). Llama la atención, entonces, que Vidal pretenda no haber empleado dicha libertad cuando la editorial independiente argentina Eterna Cadencia le propuso hacer una versión castellana de *Mais ao sul*. En la nota introductoria de *Más al sur* explica que

[f]rente a la posibilidad de publicarlo en castellano, surgió inevitablemente la pregunta sobre quién lo traduciría. Parecía natural que lo hiciera yo. No hacerlo sería no asumir que muchas veces escuchaba el texto en castellano (10).

Sin embargo, señala que *Más al sur* no se debe leer como una recreación, sino como una traducción. Con esta declaración, Vidal parece ir en contra de la idea de que cada traducción literaria constituye un tipo de reescritura y parece distanciarse de la obra original. Resulta interesante traer a colación la observación de Cordingley respecto a la presencia imprescindible del “yo” en cualquier autotraducción. Cordingley aclara que el término inglés “auto-translation” favorece una interpretación de la autotraducción como si fuera un proceso de traducción maquinal, distanciada y automática. Su sinónimo utilizado más frecuentemente en el ámbito anglosajón, “self-translation”, al contrario, pone de relieve la intervención y la presencia del autor-traductor y “the various morphing of the self which occurs not only in the act of translation but during the composition of its ‘original’” (Cordingley 2)<sup>3</sup>.

A pesar de que esta connotación quizás no sea tan prominente en el término español, queda claro entonces que tanto el proceso como el resultado de la autotraducción constituyen una práctica de automoldeo compleja, por más que Vidal pretenda tratar el texto como si fuera de otro. Resulta que vivir una vida en traducción permanente ya de por sí causa suficiente complejidad a la hora de escribir, como demuestra su participación en un concurso para escritores brasileños a pesar de tener la nacionalidad argentina, por ejemplo. Frente a tanta confusión y duda existencial, *Mais ao sul* surgió como un tipo de catarsis, al decidirse por el portugués. En la misma nota introductoria Vidal admite haber jugado con la idea de la hoja en blanco y lanzarse en el proceso de recreación en español,

---

<sup>3</sup> “[...] las varias transformaciones de uno mismo que tienen lugar no solo en el acto de traducción sino también durante la composición del ‘original’”. (*nuestra traducción*)

pero no sorprende que le dio miedo deshacer la larga trayectoria que desembocó en la publicación de *Mais ao sul* y borrar todas las huellas lingüísticas que la llevaron a conciliarse con la idea de que su lengua literaria es el portugués, marcado por el español. La búsqueda de esta lengua se evidencia de manera literal mediante la evocación de personajes que, como ya hemos demostrado, vacilan entre el portugués, el español y el “portuñol”. Según Marcos Seifert, que dedicó un artículo al libro bajo análisis, “[e]l ida y vuelta entre el portugués y el español se concibe como una suma de trayectorias que dejan indicios del tránsito lingüístico” (283). Ahora bien, a la hora de traducir su propio texto al castellano, la oposición entre la voz narrativa portuguesa y las enunciaciones internas que algunos protagonistas despliegan en español desde luego desaparecería. Para mantener la condición de extranjería que formó el punto de partida para la narración y caracteriza a los personajes evocados, Vidal se vio obligada a “traicion[ar] a la autora aquí y allí” (11) y adoptar algunas estrategias de compensación. Así, por ejemplo, no tradujo un monólogo interno llevado a cabo en portugués en el cuento “Fantasmas” y lo reprodujo en portugués en *Más al sur*. La frase “[e]u gostava de estar voando porque, em trânsito, não me achava propriamente em lugar nenhum” (66), pensamiento interno, pues, en *Mais ao sul* no contrasta con la narración en portugués, pero sí lo hace en *Más al sur*. De este modo, no se pierde el efecto de extrañamiento que implica vivir en[tre] dos lenguas. Recurriendo a las tres modalidades de autotraducción propuestas por Michaël Oustinoff (2001), se podría clasificar *Más al sur* como “autotraduction décentrée”, o sea, como una autotraducción que incluye interferencias interculturales e interlingüísticas. No sorprende, porque estas interferencias incesantes son *la raison d’être* de la obra original *Mais ao sul*. Ya nos hemos detenido en el vaivén lingüístico, pero cabe también destacar la presencia abundante de referencias paratextuales a ambas esferas culturales tan significativas para la autora. “Tiempo de partir” se basa, según lo que se anuncia, en una obra de teatro de Juliana Pamplona, dramaturga y directora brasileña, mientras que el cuento “Escena

en el jardín” abre con una dedicatoria a la escritora argentina Luisa Valenzuela. Al nivel intertextual, además, el lector familiarizado con la literatura brasileña reconocerá una alusión a *Berkeley em Bellagio* del autor João Gilberto Noll en el segundo capítulo de la sección “Viajes”.

#### 4. A modo de cierre

Se puede concluir que al poner en escena a protagonistas errantes, cuyo idioma de (in)comunicación no está despojado de interferencias, en *Más al sur* Paloma Vidal cuestionó qué significa ser tanto sujeto como escritora multilingüe. Mediante el uso particular de la lengua y el enfoque en ella, Paloma Vidal debilita la fusión supuestamente dada por sentada entre tierra, nación y lengua como pilares robustos de la “Identidad” tal como ésta fue concebida en el siglo XIX. Si retomamos el concepto de la identidad narrativa de Paul Ricoeur, consideramos que con el fin de narrarse, Vidal se alimentó de las dos esferas culturales y lingüísticas divididas por la frontera Brasil/Argentina.

Ya en el proceso de escritura de *Mais ao sul* Vidal, escritora argentina/brasileña, evocó una identidad narrativa translingüe y profundizó en su condición de sujeto migrante mediante la autotraducción. *Más al sur*, pues, funciona como una reflexión identitaria *meta* sobre el vivir en traducción y forma una etapa más en todo su itinerario literario e identitario. A la hora de cuestionar conceptos como identidad, pertenencia, memoria y herencia, descifrar todas las marcas que ambas esferas dejaron en ella resulta imposible y, paradójicamente, no deseable. La identidad inconclusa y abierta, cuya realización nunca se alcanza, no solo resulta ser inquietante, sino también estimulante. Estar en tránsito facilita un proceso continuo de narrarse, construirse y (re)inventarse. *Más al sur*, por ende, ilustra un entendimiento particular del planteamiento inicial: *transito, ergo sum*.

## Referencias

- Anderson, Benedict. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 2016.
- Anselmi, Simona. *On Self-translation: An exploration in Self-translators' Teloi and Strategies*. Milano: LED, 2012.
- Boyden, Michael; De Bleeker, Liesbeth. “Introduction”. *Orbis Litterarum*. 68.3, (2013): 177-187.
- Cobas Carral, Andrea. “Memoria, temporalidades y voces narrativas en *La casa de los conejos* de Laura Alcoba”. *Afuera*. (2012): s/p.
- Cordingley, Anthony. *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London: Bloomsbury, 2013.
- Hassan, Wail S. “Agency and Translational Literature: Ahdaf’s Soueif’s *The Map of Love*”. *PMLA*. 3, (2006): 753-768.
- Hokenson, Jan; Munson, Marcella. *The bilingual text: history and theory of literary self-translation*. Manchester, Kinderhook, NY: St. Jerome, 2007.
- Kellman, Steven. *The translingual imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.
- Kosinkí, Alejandro. “Una manera de responder ¿quién soy?: la identidad narrativa de Paul Ricoeur”. *Avatares filosóficos*. 2, (2015): 213-221.
- La Capra, Dominick. *Historia en tránsito. Experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: FCE, 2006.
- Noll, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

Oustinoff, Michaël. *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction: Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov*. Paris: L'Harmattan, 2001.

“Paloma Vidal – Entrevista”. *YouTube*, subido por Pauliceia Literária, 27 de agosto 2015, [www.youtube.com/watch?v=AfYE\\_1sgv0o](http://www.youtube.com/watch?v=AfYE_1sgv0o).

Pamplona, Juliana. *Fora da máquina de lavar*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

Pérez Firmat, Gustavo. *Tongue ties: logo-eroticism in Anglo-Hispanic literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.

Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. Traducción de Agustín Neira Calvo. Madrid: Siglo XXI, 1996.

Santoyo, Julio César. “Traducciones de autor: una mirada retrospectiva”. *Quimera*. CCX/9, (2002): 27-32.

Seifert, Marcos. “La extranjería como extimidad. Más al sur de Paloma Vidal”. *Rassegna iberistica*. 37.102, (2014): 283-288.

Yildiz, Yasemin. *Beyond the mother tongue: the postmonolingual condition*. New York: Fordham University Press, 2012.

Venuti, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. NY: Routledge, 1995.

Vidal, Paloma. *Mais ao sul*. Rio de Janeiro: Lingua Geral, 2008.

Vidal, Paloma. *Más al sur*. Traducción de Paloma Vidal. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2011.

Recebido em: 26/02/2020

Aceito em: 20/04/2020

Publicado em julho de 2020

---

Sarah Staes. E-mail: [sarahstaes@gmail.com](mailto:sarahstaes@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8944-5684>