



Narradoras nómadas y transcripciones transnacionales. *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli y *Más al sur* de Paloma Vidal

Nomadic Narrators and Transnational Transcripts.
Valeria Luiselli's Los ingrávidos and Paloma Vidal's Más al sur

Sarah Staes

Universiteit Gent

sarah.staes@ugent.be

ORCID: 0000-0002-8944-5684

Date of reception:

21/05/2021

Date of acceptance:

22/12/2021

Citation: Sarah, Staes. "Narradoras nómadas y transcripciones transnacionales. *Los ingrávidos* de Valeria Luiselli y *Más al sur* de Paloma Vidal". *Revista Letral*, n.º 28, 2022, pp. 26-45.

DOI:

<http://dx.doi.org/10.30827/RL.vi28.21307>

Funding data: The publication of this article has not received any public or private finance.

License: This content is under a Creative Commons Attribution-NonCommercial, 3.0 Unported license.



RESUMEN

Los ingrávidos de Valeria Luiselli (nacida en la Ciudad de México, residente actualmente en Nueva York) y *Más al sur* de Paloma Vidal (nacida en Buenos Aires, afincada en San Pablo) destacan por su composición fragmentaria que gravita en torno a la porosidad perpetua de esferas temporales, (meta)físicas, culturales y lingüísticas. Vinculada con geografías y lenguas latinoamericanas, una variedad de narradores-personajes autoficcionales indaga en la pertenencia. Al analizar el "ethos" producido en cada una de estas obras (es decir, según la definición de Maingueneau, la imagen que las instancias enunciativas construyen de sí mismas en el discurso) exploraré una fracción de lo que Myriam Suchet llamó el "imaginario heterolingüe". También presentaré brevemente la postura de ambas autoras. Se observará que Luiselli y Vidal designan una agencia distinta al sujeto traductor y que han tenido distintas trayectorias de traducción y circulación.

Palabras clave: ethos; postura; traducción; literatura latinoamericana.

ABSTRACT

Los ingrávidos by Valeria Luiselli (born in Mexico City, resident of New York) and *Más al sur* by Paloma Vidal (born in Buenos Aires, living in São Paulo) stand out for their fragmentary composition, which gravitates around the constant porosity of temporal, (meta)physical, cultural, and linguistic spheres. In the context of Latin American geographies and languages, a variety of autofictional narrators-characters question the issue of where they belong. Analysing the "ethos" produced in both texts, described by Dominique Maingueneau as the mental picture the enunciative instance creates of him/herself in his/her discourse, I explore a fraction of what Myriam Suchet called the "heterolingual imaginary". I will also briefly evoke the "posture" of both authors. It will become clear that Luiselli and Vidal, having had different trajectories of translation and circulation, designate a different agency to the translating subject.

Keywords: ethos; posture; translation; Latin-American literature.

Introducción

En el marco del proyecto de investigación¹ que formó el punto de partida para este dossier, se ha analizado un abanico de textos contemporáneos producidos por autores latinos y latinoamericanos cuya experiencia vital multilingüe se explora, se articula y se documenta en su trayectoria literaria. En estas narrativas del yo la construcción subjetiva es llevada a cabo a partir de material personal plurilingüe, pero el grado de ficcionalización varía según la obra, razón por la cual en términos genéricos estamos frente a intersecciones del “language memoir” (Kaplan 59), el diario íntimo, la crónica, la carta, la autobiografía y la autoficción. Uno de los criterios de selección principales del proyecto era que uno de los idiomas constitutivos del mosaico multilingüe en el cual estos escritores operan fuera el español –a la vez el único rasgo que todos comparten. Si bien no resulta posible detectar sistematismos o generalizaciones que se apliquen al conjunto de los textos, visto que tanto las lenguas implicadas como los motivos que provocaron su adquisición y solapamiento difieren en cada caso, sí se pueden trazar ciertas dinámicas que vertebran estas narrativas. Así, en algunas destaca un afán de exclusión de la lengua materna, noción puesta en tela de juicio en textos que pivotan entre lenguas. Otras se caracterizan por el interlingüismo, término que Bruce-Novoa aplicó a la situación lingüística de escritores chicanos y que designa la tensión entre el español y el inglés que produce una tercera “inter”lengua (Bruce-Novoa 133). En las obras que forman el centro de interés del presente trabajo, *Los ingravidos* de Valeria Luiselli y *Más al sur* de Paloma Vidal, se observa a una dinámica de porosidad; si bien se han escrito en español, tanto la diégesis como el discurso están atravesados por ecos de la otra lengua –el inglés en el primer caso y el portugués en el segundo. Además, al nivel extraliterario, las lenguas configuradas definen un lugar de enunciación específico y juegan un papel importante en la difusión del libro y el posicionamiento de cada autora en el campo literario. No resulta fácil, por ejemplo, decidir si Paloma Vidal califica como autora argentina o brasileña.

Sin lugar a dudas, esta hibridez identitaria caracteriza a un segmento considerable de los autores latinoamericanos y latinos contemporáneos, ya que el nuevo orden mundial post-Guerra Fría impulsó “procesos de subjetivación posnacionales y posidentitarios” (Guerrero et al. 4). Si según Guerrero et al. esto provocó interrogantes acerca de la credibilidad de la atribución de gentilicios que se habían aplicado a la literatura, como se

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto “Vidas en traducción. Las paradojas de la escritura autobiográfica multilingüe latinoamericana y latina 1980-2015” que cuenta con el apoyo del FWO Flandes.

refleja, por ejemplo, en los artículos “La literatura latinoamericana (ya) no existe” de Carlos Cortés y “El fin de la narrativa latinoamericana” de Jorge Volpi, también incitó a que los propios autores se cuestionaran. Como postuló Vicente Luis Mora (324-325), como consecuencia de este proceso de globalización, una parte sustancial de los autores latinoamericanos actuales son personas que viven o han vivido períodos prolongados fuera de “su” país, hasta tal punto que se vuelve difícil definir qué se entiende bajo ese posesivo. Este tipo de cuestionamiento se refuerza aún más cuando el desplazamiento físico implica un traslado cultural y lingüístico, connotaciones que la palabra latina *translatio* ya llevaba consigo, como fue el caso para Luiselli y Vidal. No es casualidad que su escritura, pues, se construya alrededor de las preguntas “¿dónde estoy arraigada?”, “¿en qué lengua(s) soy?” y sondee tanto el funcionamiento como el significado de la traducción, entendida como transmisión física, lingüística y metafórica. Con estos hilos conductores se teje una respuesta en código de ficción que desafía el monolingüismo institucional aún imperante en nuestra época (Yildiz). Enfocar estos dos casos, pues, permitirá trazar e interpretar una fracción de lo que Myriam Suchet llamó el “imaginario heterolingüe” (14) en el vasto terreno de la literatura latinoamericana y latina contemporánea. Tanto *Los ingravidos* (Luiselli) como *Más al sur* (Vidal) destacan por su composición fragmentaria que gravita en torno a la porosidad perpetua de esferas temporales, (meta)físicas, culturales y lingüísticas. Vinculada de alguna manera con geografías y lenguas latinoamericanas, una variedad de narradores-personajes que pueblan estas narrativas autoficcionales indaga en la pertenencia. Cabe aclarar que ninguna de las dos escritoras ha explicitado el carácter autoficcional de los libros bajo escrutinio, pero no cabe duda de que haya una cantidad considerable de características comunes entre las autoras y sus respectivas narradoras, desde aspectos físicos (Luiselli) hasta la experiencia de exilio desde Argentina (Vidal)². Aunque no forma el propósito principal de este trabajo desvelar el grado de referencialidad de estas obras autoficcionales, considero imprescindible señalar esta especificidad genérica que consiste en la fabulación del ‘yo’ a partir de materiales personales, dado que me interesa en particular la construcción de la autoimagen. La autoficción, pues, presenta el lugar privilegiado para labrar una autofiguración.

Por lo tanto, mi análisis descansa, aunque en diferente medida, en dos conceptos provenientes del ámbito del análisis del discurso literario, a saber, el “ethos” (Maingueneau, *Le*

² Para un análisis más elaborado del carácter autoficcional de *Los ingravidos*, remito al artículo “Paradoja” de Nicolas Licata. Ilse Logie, entre otros, ha interrogado el vínculo entre la autoficción y el multilingüismo en *Más al sur* de Paloma Vidal (Logie, “Relatos autoficcionales de filiación”).

discours littéraire 207-212) y la “postura” (Meizoz). Si el primer término, que más peso recibirá, refiere a la imagen que un sujeto construye de sí mismo en el discurso, con la segunda noción se remite al papel que un escritor se asigna y despliega en el campo literario. Estos dos tipos de autfiguración no se dejan separar con nitidez, menos aún en el caso de las narrativas del yo. Se tendrán en cuenta, por tanto, no solo los libros mismos, sino también sus paratextos, al tiempo que se considerará la circulación de las dos obras en el mercado literario mundial. Como se verá, a pesar de haberse publicado en el mismo año (2011), ambos textos tuvieron una difusión bastante diferente, lo que confirma la concepción de Ignacio Sánchez Prado de las “literaturas mundiales” como una práctica plural (Sánchez Prado 18). Modificando la definición generalmente aceptada de David Damrosch, quien entendía la literatura mundial sobre todo como un modo de circulación y de lectura de obras que sobrepasan la cultura de origen (5), Sánchez Prado prefiere concebir las literaturas mundiales como el producto de conjuntos de instituciones en una diversidad de espacios (188). Por su parte, Jorge J. Locane también hace hincapié en el carácter artificial del rótulo. A su modo de ver, la literatura mundial no nace desde cualidades intrínsecamente literarias de las obras, sino que es regida en función de proyectos políticos, culturales o económicos, por lo cual hay que contemplar las condiciones materiales, los actores y los procesos que favorecen que la literatura entre en circulación internacional y adquiera la etiqueta “mundial” (VII-IX). Ya se puede adelantar que aunque la literatura mundial ha sido definida en oposición a la local, la que no trasciende fronteras, sería erróneo equiparar “circulación” a “literatura mundial”. Se pondrá de manifiesto, pues, que las zonas geográficas y culturales evocadas en cada texto, respectivamente México-EEUU y Argentina-Brasil, no solo dejan su impronta en las obras, sino también en su circulación y en su funcionamiento como literatura mundial.

Los ingravidos de Valeria Luiselli: la magnitud de la mediadora

Valeria Luiselli nació en la Ciudad de México en 1983. Hija de un padre diplomático y una madre activista que se unió al movimiento Zapatista, pasó largos períodos de su vida en Corea del Sur, India, Sudáfrica, Costa Rica y EEUU. Siendo el inglés la lengua de instrucción por tantos años, el español no era el idioma principal de escritura y lectura. Empezar sus estudios en México y España fue una decisión consciente que implicó un acercamiento al español, aunque le provocaba inseguridad, según expone en una entrevista con Pablo Guimón (Guimón). Esta aproximación a la lengua materna resultó en su primer libro, la compilación de ensayos narrativos *Papeles falsos* (2010), que, en

las propias palabras de la autora, fue su primer intento de “mexicanizarse” (Guimón). Es decir, el idioma no solo tenía connotaciones afectivas (al ser el materno), sino que también sirvió como vehículo para arraigarse en una tierra, cultura y tradición (literaria). Como se verá a continuación, en *Los ingravidos* (2011) también se evidencia este propósito. Luiselli obtuvo un doctorado en Nueva York, donde vive y trabaja actualmente como profesora, traductora y escritora. La traducción y el vaivén entre el inglés y el español siempre han sido fundamentales en su vida y su producción literaria. Tras la novela *La historia de mis dientes* (2013), que, como todas sus obras en español, fue publicada por la editorial independiente Sexto Piso (fundada en México en 2002 y en España en 2005), la voz literaria de Luiselli se volvió más activista. De su experiencia como intérprete voluntaria de niños centroamericanos en la corte migratoria estadounidense destiló la colección de ensayos *Los niños perdidos* (2016), en inglés *Tell Me How it Ends* (2017), y la novela *Lost Children Archive* (2019), publicada en español como *Desierto sonoro* (2019).

En estos dos últimos proyectos literarios destaca el hecho de que originalmente se produjeron en inglés³, si bien antes el español había sido la lengua de escritura profesional de la autora. Sin embargo, Luiselli siempre estuvo involucrada en procesos de traducción, sea al español en los casos más recientes, o a otros idiomas en lo que concierne a sus primeros libros. En breve, en todas sus obras, la traducción forma parte de su génesis y seguirá ocupando un papel primordial en su circulación. En *Los ingravidos*, además, el ejercicio translaticio afecta tanto al nivel del discurso como al de la diégesis. Adquiere protagonismo temático y se encarna en personajes traductores que se encuentran en un vaivén vertiginoso entre la invisibilidad y la agencia. De este modo, estos personajes despliegan una identidad en (de)construcción constante, fracturada, porosa. La trama de la novela es compleja por los saltos y los solapamientos entre esferas geográficas, temporales y voces narrativas. Desde la narradora-protagonista autodiegética, una proyección de la enunciativa⁴, se despliegan varias voces que literal o metafóricamente se

³ Si bien *Los niños perdidos* se había publicado en español antes de que se expandiera y se tradujera al inglés, cabe aclarar que este libro de Luiselli comenzó como un ensayo que John Freeman, editor de *Freeman's*, le había convencido de escribir, en inglés (Martínez).

⁴ La distinción y la relación entre autor, enunciativo y narrador se ha discutido ya ampliamente desde enfoques estructuralistas y en el campo del análisis del discurso literario. Maingueneau, por ejemplo, usa “inscriptor” para designar al sujeto enunciativo (Maingueneau, “Escritor e imagen de autor” 20). Aquí, sin embargo, prefiero el uso de “instancia de enunciación” o “enunciativa”, instancia implícita de cuyo desembrague se desprende el “narrador”, actante del texto narrativo.

involucran con actos de traducción. Nicolas Licata hizo un esquema abarcador de la situación narrativa, al que remito en esta ocasión (“Doble, fantasma y madre” 75). En el presente de la enunciación, situada en la Ciudad de México la yo-narradora anónima, alter ego de Luiselli, evoca su vida familiar que gira en torno a la maternidad reciente. También escribe sobre su pasado, a inicios del siglo XXI, cuando trabajaba en una editorial en Nueva York y desarrollaba una fascinación por el poeta mexicano Gilberto Owen. En aquella época vivía rodeada de sujetos bohémicos como Moby, Dakota, Pajarote y Enrico, quienes presentaron todos algún desvío respecto a la sociedad. Cuando su marido lee esa narración se molesta por las aventuras amorosas que la narradora tuvo en aquella época. Para despistarlo, ella comienza a escribir paralelamente la novela *Filadelfia*. En esta novela, la narradora adopta la voz de Owen e inventa su autobiografía. De este modo, es como si Owen también obtuviera su propia voz narrativa, con la que a su vez indaga en su presente –los años 50’– en Filadelfia y en su pasado en el Nueva York de los años 20. Gilberto Owen, pues, figura como doble de la narradora anónima y adquiere el papel (mediado) de segundo narrador.

Los dos narradores-protagonistas, situados tanto en el presente como en el pasado, participan en la construcción del “ethos” de la enunciativa. Ambos comparten rasgos físicos y de carácter: atribuyen dinamismo, ligereza y presunción literaria a sus cuerpos jóvenes que disfrutaban de una vida nomádica y bohémica, mientras deambulan con pesadez (también literalmente) y letargo por sus presentes, confinados respectivamente por la maternidad y la muerte inminente. Se escenifican como figuras cultas y eruditas, gracias a abundantes referencias a artistas y artefactos culturales: Hemingway, Quevedo, Ezra Pound, Lars von Trier, Marguerite Duras, Saul Bellow son solo algunos de los nombres que se mencionan. La narradora también se presenta como experta en la literatura latinoamericana, en particular la mexicana al incorporar no solo a Gilberto Owen, sino también a escritores y escritoras como Inés Arredondo, Josefina Vicens, Salvador Novo, ... De este modo, la autoimagen que se crea es la de una “yo” arraigada en una vasta cultura mexicana de manera legítima y creíble. Además, *Los ingravidos* no solo aparece como un homenaje a esta tradición literaria, sino que también encarna una metarreflexión sobre la literatura en sí y la poética del proyecto literario de la propia Luiselli. Se evocan activamente escenas de construcción de una obra literaria, como cuando la narradora-madre relata que escribe en momentos fugaces mientras duermen sus niños. El texto socava la obsesión por la trama que Luiselli ha criticado en varias ocasiones. Con comentarios como “[s]é que debo generar una estructura llena de huecos para que siempre sea posible llegar a la página, habitarla. (...) Levantar muros y tirarlos” (Luiselli 20), la narradora da a conocer que,

para ella, una novela se escribe “desde afuera para leerse desde dentro” (Luiselli 66).

Además, *Los ingravidos* funciona como meditación profunda sobre la traducción y la interpretación. A lo largo de la narración, ambos protagonistas se presentan como figuras ingravidas que lidian con la visibilidad, la reivindicación de su lugar en el mundo, que les ha asignado un puesto al margen, la autoría, la autenticidad, la falsificación, el fantasear y la transposición. Así, la traducción entra en escena como tropo, tema y recurso literario grato y esencial, tanto en el caso de la narradora como en el de su doble Owen. La editorial donde trabajaba la joven, dirigida por un tipo llamado White, se especializaba en proveer traducciones de autores latinoamericanos, en busca del próximo Bolaño (Luiselli 24). Era su deber buscar escritos “dignos” de ser traducidos al inglés y de mediar, de este modo, entre el mundo cultural latinoamericano y el estadounidense. Esta mediación adquiere un matiz más literal cuando la joven emprende la labor de traducir. Cuando White no presta atención a los poemas de Gilberto Owen, ella los traduce y los presenta como si fueran una obra del poeta norteamericano Louis Zukofsky, lo cual de inmediato suscita el interés de White. De esta manera, se abre la discusión sobre la diferencia entre categorías como traductor y autor o traducción y original y se demuestra su disolución. Con esta subtrama, Luiselli también nos presenta no sin sarcasmo su conocimiento del funcionamiento del mercado literario mundial y la división desigual de capital simbólico entre dos esferas culturales y sus respectivas lenguas, el inglés y el español. La actitud de los agentes que organizan y mantienen esta situación dispar resulta ironizada y criticada en comentarios como el siguiente, con el cual el alter ego de la narradora también subraya y legitima su propia identidad latinoamericana:

A diferencia de la mayoría de los editores gringos, White no era monolingüe. Y a diferencia de la mayoría de los gringos que hablan español y han pasado una temporada larga o corta en Latinoamérica y creen que eso les da una especie de fogueo internacional tercermundista que los capacita intelectual y moralmente para –no sé muy bien para qué–, White sí entendía los mecanismos jodidos de la historia literaria latinoamericana (Luiselli 36).

Ahora bien, la obsesión de la protagonista con Owen también repercute en el presente de la narración, cuando, como ya he mencionado, en un gesto que amplía el espectro de la traducción, la narradora-madre transpone sus fantasías al soporte físico de la página escrita, al novelar la supuesta autobiografía de Owen repleta de supuestos encuentros con figuras clave de la vanguardia. Es decir, tras la falsificación de los poemas traducidos en el

pasado neoyorquino, este nuevo proceso de escritura es otro tipo de interpretación, como ha observado Sarah Booker en su artículo dedicado a la figura del traductor en *Los ingravidos* (Booker 278). Asimismo, el acto de la narradora de relatar su propio presente y reescribir su pasado constituye una forma de interpretación y transcripción. Además, la narradora se encuentra en una constante mediación entre su papel de madre y sus ambiciones literarias. A su vez, Owen, poeta vanguardista que era uno de los menos conocidos del grupo de Los Contemporáneos –injusticia que Luiselli se propuso corregir– también desempeñó un papel de mediador cultural cuando trabajó como diplomático en los EEUU. En algunas ocasiones, la distancia (tanto temporal como espacial) se anula cuando la narradora joven y Owen se cruzan en el metro. En una de estas, ambos protagonistas se encuentran sentados de la misma manera en trenes distintos, hasta que en el momento preciso en que sus vagones se cruzan se produce un encuentro que la narradora describe como interior y espiritual, mientras sus caras se solapan en el vidrio: “[e]ra mi rostro superpuesto al de él –como si su reflejo se hubiera quedado plasmado en el vidrio y ahora yo me reflejara dentro de ese doble atrapado en la ventana de mi vagón” (Luiselli 66). Resalta Sarah Booker que, mediante estas escenas, al igual que por los saltos entre narradores, tiempos y espacios, se sugiere la fracturación, fragmentación y transformación de la identidad de estas figuras intermediarias (Booker 273).

A mi modo de ver, estos encuentros también expresan otro cuestionamiento de la distancia entre el traductor y el autor, lo cual también se evidencia estilísticamente. Como observaron Vanden Berghe y Licata (159), no es casual que de Owen se mencione la *Novela como nube* (Luiselli 37), en la que se alude a la ingravidez y lo fantasmático. Además, por su estructura narrativa fragmentaria y la inclusión de buen número de hipotextos y supuestas cartas y notas, el libro bajo análisis también se lee como una obra que se inscribe en una estética vanguardista: Luiselli copia y retrabaja de manera inteligente algunos conceptos que han probado su éxito internacional, usando las vanguardias como anclas de una lectora globalizada (Logie, “Escritos en la traducción” 209). Al trabajar con el legado de la vanguardia, se pone de relieve su manera de concebir “lo mexicano” en tensión con “lo global”. En cuanto a la lengua del discurso, cabe notar que la novela se escribió en un español bastante neutro con solo unos pocos ejemplos de la variedad lingüística mexicana (“pirrín” 36, “gripa” 41). El lector deduce que la enunciadora es bilingüe, gracias al tropo de la traducción y a la inclusión de versos en inglés de poetas como Ezra Pound (“The apparition of these faces in the crowd; Petals on a wet, black bough” 24). Pero como explica Logie en su ya citado artículo, la extranjería lingüística de la enunciadora está presente más como un tema en la diégesis que como

una praxis extranjerizante por lo que no obstaculiza la comprensión del texto.

De este modo, se confecciona un ethos discursivo de una ‘yo’ inteligente y erudita que se nutre de manera creativa de la tradición literaria mexicana, latinoamericana y estadounidense. Es decir, el conocimiento profundo de ciertos movimientos literarios, épocas, figuras clave, capitales culturales (como Nueva York y la Ciudad de México) y lenguas insta a la (re)escritura en un proceso de transcripción continuo e inagotable, hasta tal punto que no queda claro el origen de la obra. Ésta tampoco se deja encajar fácilmente en categorías genéricas o nacionales. La escritura y la traducción son dos caras de la misma moneda y la ‘yo’ escritora/traductora es un sujeto camaleónico. El ethos discursivo que se crea es el de un sujeto impregnado de lo que Esperança Bielsa en *Cosmopolitanism and Translation. Investigations into the Experience of the Foreign* ha denominado “cosmopolitismo nuevo”, un cosmopolitismo que no simplemente aboga por universalismo, pluralidad y paz, sino que enfatiza tensiones y conflictos que caracterizan la era contemporánea (entre lo global y lo local, lo universal y lo particular).

A este ethos discursivo se suma la fabricación de una “postura” literaria. Con este término se designa la manera singular en la que un escritor se posiciona en el campo literario, imponiendo una imagen que rebasa las coordenadas de identidad como ciudadano (Meizoz 18). Para poder definir la postura de forma fehaciente en el caso de Valeria Luiselli habría que efectuar un análisis pormenorizado de sus múltiples intervenciones públicas a través de los artículos que escribe en la prensa (mexicana y otra), de las entrevistas que concede en los medios de comunicación o de las reseñas que publica y en las que elogia o ataca los proyectos estéticos de sus colegas escritores. En el rápido esbozo que ofrezco aquí, quisiera destacar en particular la actitud que la autora adopta hacia la traducción de sus libros, que corresponde con la concepción de la literatura como trabajo de construcción continuo encontrada en *Los ingravidos*. Sus obras han sido traducidas a numerosas lenguas, como el inglés, el francés, el neerlandés, el portugués y el italiano. *Los ingravidos* en inglés llegó a ser *Faces in the Crowd*, título que alude a unos versos de Ezra Pound que desempeñan un papel clave en la trama de la novela. A esta versión se incorporó una sección inventada por su traductora al italiano, Elsa Tramontin que Luiselli consideró tan buena que decidió cambiar el texto “original”. Esta reacción viene a confirmar la puesta en entredicho en *Los ingravidos* del concepto de “originalidad” y los desafíos y enriquecimientos planteados por la traducción. En las siguientes versiones en castellano, se encuentran por tanto varias modificaciones de estructura y de vocabulario. Christina MacSweeney, quien se encarga de las traducciones al inglés en un modelo colaborativo con Luiselli,

también se toma ciertas libertades y sabe cómo apelarle al público anglosajón de manera exitosa⁵.

Así, la difusión transnacional nutre y modifica la escritura de Valeria Luiselli. Su literatura, como pretendió, la ayuda a mexicanizarse ante los ojos del lectorado norteamericano y europeo, pero cabe notar que lo hace de una forma específica. Es decir, al asociarse con figuras como Owen resiste ciertos imperativos de la tradición nacionalista predominante en el campo literario mexicano para inscribirse en una subcorriente alternativa de esa misma literatura: la vanguardista (véase al respecto el concepto acuñado por Ignacio Sánchez Prado para designar tal actitud: “strategic occidentalism”).

Ahora que en Estados Unidos se ha convertido en una de las escritoras más reconocidas, al esteticismo que caracteriza sus primeras obras se ha sumado la consciencia política que vertebró sus últimas publicaciones en las que transcribe las experiencias del sujeto migrante hispano. De este modo, obtiene una posición específica y ambigua; si bien es percibida a menudo como portavoz de la comunidad hispana de los EEUU, una comunidad minoritaria pero creciente vista erróneamente como un todo homogéneo por los lectores norteamericanos, también disfruta de ciertos privilegios que la distancian de gran parte de ésta. Al inicio de *Los ingravidos* anuncia que “[l]os vivos miran desde el centro hacia fuera, y los muertos desde la periferia hacia algún tipo de centro” (Luiselli 32-33). Si bien se sabe que la narradora se metaforiza mediante el fantasma, no se coloca entre los vivos ni entre los muertos. No quiere pertenecer a la periferia ni al centro; su objetivo es subvertir el centro.

Sin embargo, este posicionamiento viene también con un precio: Luiselli ha sido duramente criticada por especialistas de literatura mexicana como Oswaldo Zavala quien, en el capítulo que le dedica en *Volver a la modernidad* (2017), le reprocha esta apropiación de la figura de Gilberto Owen para sus propios fines estratégicos. A su vez, Ignacio Sánchez Prado (2018 5-6) ha observado que Luiselli tiene tendencia a borrar a varias de sus precursoras femeninas como Elena Garro y Carmen Boullosa. Cabe concluir que, en general, el campo literario mexicano no abraza de manera rotunda el modo en que Luiselli legitima su propia actitud de escritora y la auto-imagen que se ha creado.

Más al sur de Paloma Vidal: la tenuidad de la traductora

Si ahora se desplaza el foco al caso de Paloma Vidal, es cierto que existen ciertas similitudes entre esta autora y Valeria Luiselli.

⁵ En 2014, *Faces in the Crowd* recibió el *Los Angeles Times Art Seidenbaum Award for First Fiction* y fue honorario del *National Book Foundation's 5 Under 35*.

Ambas nacieron en un país latinoamericano, se mudaron a otras tierras y lenguas de jóvenes, obtuvieron doctorados en estudios literarios y se dedican a la traducción, edición y escritura, interesándose sobre todo por cuestiones de origen y memoria por una parte y por la tensión entre ficción y realidad por otra. Sin embargo, también hay diferencias significativas entre las dos. En primer lugar, la razón por la que Paloma Vidal dejó el país donde nació es de índole distinta: sus padres fueron unos de los tantos argentinos que se exiliaron en los años de dictadura. Además, no viajaron por todo el mundo, sino que se establecieron en Brasil. Aunque el castellano es su lengua materna, Paloma Vidal escribe en portugués. Su segunda novela *Mar azul* (2012) ha sido traducida al francés y al castellano, lengua esta última en la que también se publicó una traducción de *Algum lugar* (2009). Sin embargo, sus obras no se difunden por el mundo a la misma velocidad y con la misma popularidad que las de Luiselli. Cabe mencionar que Vidal consagra gran parte de su tiempo a la enseñanza –es profesora de Teoría Literaria en la Universidade Federal de São Paulo– a la crítica y a la traducción literaria. En su trabajo como crítica resalta su interés por el exilio y la extranjería, como demuestran sus publicaciones *A história em seus restos: literatura e exílio no Cone Sul* (2004), *Escrever de fora: viagem e experiência na narrativa argentina contemporânea* (2011) y *Estar entre: ensaios de literaturas em trânsito* (2019). Ha traducido al castellano obras de escritores brasileños como Clarice Lispector y Silviano Santiago y a lengua portuguesa obras de entre otros Margo Glantz, Lina Meruane, Tamara Kamenszain y Luisa Valenzuela, autores con los que siente afinidad. El vaivén entre estos dos idiomas, y entre Brasil y Argentina, también palpita en su propio trabajo de escritura. En 2011, Vidal se comprometió con la editorial argentina Eterna Cadencia a autotraducir el libro de cuentos *Mais ao sul* (2008). El resultado, *Más al sur*, formará el punto de partida para una comparación con el papel de la traducción y el funcionamiento del ethos en *Los ingravidos*. También estudiaré la postura literaria de Paloma Vidal.

El volumen *Más al sur* se compone de los apartados “Viajes”, un conjunto de tres episodios, y –nótese el vínculo con el título de la obra de Luiselli– “Fantasmas”, que a su vez reúne ocho cuentos. Estos títulos ya anuncian la característica compartida por los personajes principalmente femeninos: no son figuras bohémicas como las que caracterizan a *Los ingravidos*, pero sí son sujetos ambulantes que se encuentran en tránsito entre países, lenguas, generaciones y afectividades. Su anonimidad refuerza su posición al margen: es como si la falta de un nombre coincidiera con la falta de un punto de anclaje. Además, esta composición ya representa la fragmentación de la identidad que cobra protagonismo en el libro. El primer apartado, el relato largo “Viajes”, sin duda es la parte más abiertamente autoficcional:

forma una indagación personal de una narradora autodiegética que se centra en la historia migratoria de su familia. Rastrea el viaje físico y emocional de su abuelo, quien llegó a Argentina desde Barcelona, los primeros instantes de sus padres y ella exiliados en Brasil para terminar en el presente de la enunciación, cuando la narradora se encuentra sola en Londres y reflexiona sobre la posibilidad de volver a migrarse hacia una región “más al sur”. Por la perspectiva narrativa y el anonimato de la ‘yo’ se facilita la identificación entre narradora, instancia enunciativa y autora. Si bien los cuentos del segundo apartado “Fantasmas” son narrados en tercera persona singular, sin embargo también forjan una imagen de una enunciativa (la instancia que desde un nivel extradiegético enuncia: “[y]o digo que...”). Además, *Más al sur* se abre con una “Nota a la edición argentina”, en la que la autora revela los motivos y obstáculos de la autotraducción que resultaron en el libro bajo análisis.

La combinación de estos textos y perspectivas contribuye a instaurar la imagen general de una enunciativa que se fascina por y a la vez se distancia de su propia experiencia migratoria. Deja entrever que su propósito de captarla es un intento condenado al fracaso. Incluso autorizada como voz narrativa homodiegética, es como si la ‘yo’ se estuviera mirando a sí misma desde el margen. Se autorrepresenta como altamente reflexiva, convenciendo a lo largo del libro de que su pertenencia reside –paradójicamente– en el tránsito. Abundan las frases interrogativas que expresan su inseguridad identitaria. Las preguntas que se hacen los personajes acerca de su posición ponen en marcha el relato: “¿qué lugar es este? ¿qué hacés acá? ¿quién sos?” (Vidal, *Más* 24). En el proceso de interpretación, la formulación de respuestas posibles se dificulta aún más porque la lengua en la que se pronuncia también es objeto de escrutinio: “¿[c]ómo sería yo si no supiera hablar portugués?” (Vidal, *Más* 33). De este modo, la lengua refuerza la incertidumbre, pero también ofrece posibilidades de reflexión y de autolegitimación. Aunque no se tematizan tan explícitamente la escritura y la vida de la escritora como fue el caso en *Los ingravidos*, en *Más al sur* también se interroga activamente el acto de escribir no solo como resultado, sino como proceso de traducción, de construcción y deconstrucción continuo a partir de las huellas del pasado, resonancias lingüísticas, residuos de recuerdos. Así, en el tercer episodio de “Viajes”, la voz narrativa, una ‘yo’ situada en Londres pero con raíces en Argentina y bagaje de Brasil, intenta hacer sentido de la muerte de su novio. Comenta el proceso de la siguiente manera:

Estoy sola en una ciudad extranjera. [...] ¿Cómo se cuenta esta historia? Comienzo por una frase que, al borde del Támesis atrapa mis oídos. [...] Dos voces me siguen, una mujer y un muchacho que conversan a un par de metros de mí. *Si un día te volvés a la Argentina*. La lengua perfora el paisaje.

Contraigo los músculos de la cara y siento que se define inmediatamente esa arruga familiar entre los ojos (Vidal, *Más* 40).

Este fragmento no solo desvela el carácter autorreflexivo del texto, sino que también circunscribe la importancia de la lengua. Esta cumple un rol alienante y tiene un papel importante en la identidad escindida de la 'yo', pero a la vez, como motor de un proceso fisiológico, la materialidad de los sonidos forma una afirmación de la existencia de este sujeto anónimo que vagabundea por el mundo como un fantasma, frecuentemente encerrado en su propia mente. La disociación que esta narradora experimenta es llevada al extremo en el caso de varios personajes del segundo apartado. En "Fantasmas", pues, la falta de coherencia identitaria de las figuras que tambalean entre Argentina, Uruguay y Brasil tiene repercusiones físicas: al sujetar el cuerpo a actos neuróticos o dañinos, como el vómito o el lavado de manos extremo que lleva a su despellejo, estos sujetos parecen querer confirmar y a la vez deshacer su existencia. Sin embargo, y he aquí otra paradoja, el tono y el estilo en el que se narran tales hechos es ligero y elíptico, como si en el acto de pronunciarlos, la enunciadora aún dudara entre articular o desarticularlos. Esta instancia de enunciación parece no atreverse o no encontrar posible traducir estas historias al formato libresco, por lo cual los cuentos dan la impresión de ser incompletos y de girar en círculos alrededor de una trama firme. Esta búsqueda frustrada de anclaje, de un inicio y un final claro, también se manifiesta en el hecho de recurrir insatisfactoriamente a datos científicos como cifras de migrantes que desde Europa viajaron al continente americano o en referencias al comportamiento migratorio de las aves o a la circularidad. En el cuento "Tiempo de partir", una abuela uruguaya lleva años en Brasil para estar con su hijo, nuera y nietos. El acercamiento no fue exitoso: los tres chicos no quisieron aprender el español y su yerna brasileña le reprocha ser "un E.T." en su casa que "aún no se tomó el trabajo de aprender nuestra lengua" y no produce ningún sentido "en esa lengua imaginaria" (Vidal, *Más* 121). Tal "lengua imaginaria" es una mezcla de la lengua materna de la protagonista con el portugués, por lo cual se enuncia en un portuñol particular. Cuando lava la ropa de la familia piensa, por ejemplo, "[e]s preciso también verificar los bolsos. Siempre fica algo" (Vidal, *Más* 117). A pesar de las semejanzas entre el portugués y el español, entre la protagonista y su familia sigue habiendo una distancia lingüística y afectiva insuperable.

Estos ciclos de incomunicación y de indefinición forman el hilo conductor de todos los relatos y moldean la imagen de una instancia a la que, pese a querer contar(se), le faltan herramientas por lo que recae en el silencio, el hiato y el extrañamiento. En el caso de la narradora brasileña de "Viajes", la herencia y la

memoria –en sí ya procesos inseguros– son perturbadas aún más por una fractura de la lengua. Como no tiene una lengua compartida con su abuelo hispanohablante, espera que el silencio pueda unirlos, pero a la vez se ve forzada a inventar los recuerdos, a inventarse. Esto será una constante en su vida, como cuando intenta definirse con respecto a las dos esferas que dominan el libro, la argentina y la brasileña: “[p]aro después de escribir ‘verdadero origen’. El encuentro con él hizo trizas esa idea. [...] Cuando me preguntaban sobre mi nacionalidad decía que era una falsa argentina” (Vidal, *Más* 47). Nuevamente, las cuestiones que hacen arrancar el relato también causan frenos frecuentes (y se anuncia un paro de la escritura). Este dualismo también se articula en la lengua del discurso. El lenguaje porteño, caracterizado por el uso del voseo, se entreteje con varios ejemplos de “code-switching” en portugués. Llegados a este punto, resulta útil recurrir al trabajo de María Laura Spoturno, quien encontró en la noción de “ethos retrabajado” de Ruth Amossy un recurso productivo para abordar la autotraducción, ya que el discurso literario autotraducido forma una ocasión excelente para la reelaboración de la imagen autoral (Spoturno 325). Como *Más al sur* es una re-enunciación, conlleva la posibilidad de reconfigurar el ethos y dialoga con el discurso anterior, *Mais ao sul*. Sin embargo, esta reconfiguración se ha limitado. Llama la atención que en *Más al sur* frecuentemente no se haya cambiado el lenguaje de los personajes hispanohablantes, por lo cual se pierde el contraste con la lengua del discurso (originalmente el portugués) que caracterizaba *Mais ao sul*⁶. Para compensar estas pérdidas y mantener la desfamiliarización que provoca una existencia en(tre) dos lenguas, Vidal ha implementado estrategias de compensación. La principal es la no-traducción de ciertos pensamientos o pronunciamientos lusófonos, como el de la abuela que acabo de citar, lo cual a su vez causa tensión con la lengua del discurso en español. En una ocasión también le cambió el lenguaje a uno de sus personajes⁷. Gracias a estas estrategias de traducción, la tensión entre el español y el portugués se mantuvo visible y no se pierde el efecto de extrañamiento.

La intervención más llamativa y más impactante en cuanto al retrabajo del ethos, sin duda, es la inclusión de la “Nota a la edición argentina”. En esta nota se minimiza el deseo del retrabajo del ethos. La autora explica allí que optó deliberadamente

⁶ Que se compare la cita “*Estoy cansado, m’hijita –cuéntame de tus viajes, ele dizia*” (Vidal, *Mais* 18) con “*Estoy cansado, m’hijita, cuéntame de tus viajes, decía*” (Vidal, *Más* 20) o “*Me siento tan vieja, disse ao marido*” (Vidal, *Mais* 70) con “*Me siento tan vieja, le dijo a su marido*” (Vidal, *Más* 72).

⁷ Se trata del ejemplo siguiente: “*Ele não acredita. Me estás cargando! Gasto meu português para convencê-lo*” (Vidal, *Mais* 46). En *Más al sur*, ha sido transformado en “*No lo cree. É brincadeira! Exhibo mi português para vencerlo*” (Vidal, *Más* 48).

por traducir y no por re-escribir su original, recalcando –nuevamente– la toma de distancia. Si bien admite que la autotraducción fue una etapa esencial en su desarrollo como escritora y persona, mitiga su trabajo como autora creadora y proclama que disminuyó su agencia al mínimo, implementando solo las intervenciones realmente necesarias, con la ayuda de una traductora además, para no perder de nuevo lo que con la escritura de *Mais ao sul* había conseguido: su lengua literaria. Concluye que “hay una lengua en la que se escribe, aunque sea una lengua mezclada. Aunque, evidentemente, nunca llega a pertenecernos” (Vidal, *Más* 11). El reto de la autotraducción y la conclusión citada, sin embargo sí reconfiguran el ethos, ya que forjan la imagen de una autora que sigue reflexionando sobre el vivir en traducción y la pertenencia de la lengua. Como indiqué en una ocasión anterior, el ejercicio de la autotraducción forma una etapa más en el itinerario literario e identitario de Vidal (Staes 84).

Como traductora, se muestra cuidadosa de no derrumbar la posición tan frágilmente equilibrada que se forjó entre sus lenguas y esferas culturales, lo cual –como ya he analizado– también se evidencia en la trama y el estilo de la obra. Este equilibrio, además, es reforzado por el material paratextual, como las dedicatorias a la autora argentina Luisa Valenzuela o la dramaturga brasileña Juliana Pamplona. De este modo, Vidal, como lo hizo Luiselli, confirma y legitima su relación y posición con respecto a escritoras de las esferas culturales a las que pertenece. El gesto, sin embargo, no da testimonio de un cosmopolitismo resuelto como fue el caso en *Los ingravidos*, sino que se restringe más bien al vaivén entre Argentina y Brasil.

Que este balanceo continuo, nunca resuelto, domina la vida profesional y personal de Vidal también parece confirmarse si se aleja del texto mismo y se echa un vistazo a su postura. Como ya ha sido aclarado a inicios de este apartado, Vidal se siente más a gusto en el papel de observadora que en el de agente cultural. Es decir, si bien funciona como mediadora entre Argentina y Brasil, prefiere mantenerse a cierta distancia de reivindicaciones y estudiar la hibridez y el tránsito desde la pregunta, la indagación y la observación. De ahí que su trabajo académico gire en torno a la investigación del “estar entre” de varios autores que han hecho movimientos migratorios comparables con los de ella. Además, su trabajo como traductora literaria, tanto al español como al portugués, también es una forma notable de encontrar cierto sentido, un mejor entendimiento de su propia condición. Al igual que la escritura, se pone al servicio de la recuperación de una vivencia, de lenguas, de un pasado que está fuertemente marcado por el exilio. Si bien esta experiencia nunca se podrá aprehender del todo, Vidal se empeña en interrogarla y en desvelar su significado. En este sentido, no sorprende que su literatura apele a un público internacional que tenga sus propias historias de

migración en el mundo globalizado contemporáneo. Sin embargo, la mirada de Paloma Vidal se centra sobre todo en Brasil y Argentina, lo que explica la reducida trascendencia de su obra en otros mercados literarios. En una entrevista que se celebró por motivo del coloquio que dio fruto a este dossier⁸, Vidal declaró que las configuraciones políticas que moldean a Brasil y Argentina también intervienen en el proceso de escritura. Sin embargo, contrariamente a lo que se observa en la obra de Valeria Luiselli, no hay aquí una explotación tan explícita de estas tensiones. Antes bien, aparecen insertadas más sutilmente en las ficciones mediante la interferencia lingüística. Es decir, la imagen que se desprende es más bien la de un sujeto que en intentos incesantes busca interpretar y traducir su propia condición ambivalente. En vez de reivindicar agencia, prefiere funcionar como ventana a una experiencia particular y a la vez general.

A modo de conclusión

Mediante el análisis de dos casos contemporáneos de la literatura latinoamericana multilingüe y multicultural, *Los ingravidos* de Valeria Luiselli y *Más al sur* de Paloma Vidal, he expuesto cómo dos trayectorias que a primera vista parecen similares resultan en literaturas, ethos y posturas divergentes. Por cierto, se podría concluir que ambas autoras ponen en entredicho los conceptos de originalidad y pertenencia. En los dos casos se trata de textos *glocales* –término definido por Vicente Luis Mora como “caracterizado[s] precisamente por su tensión identitaria entre el cosmopolitismo y las raíces” (339)–, en los que, sin embargo, la poética de la errancia se manifiesta de manera distinta. Con *Los ingravidos*, Valeria Luiselli se inscribe en una subcorriente en la literatura mexicana pero a la vez se muestra experta en la literatura estadounidense, colocándose en una posición bastante particular. De este modo parece reivindicar el papel de mediadora cultural, tanto en el ethos que se fabrica en *Los ingravidos* como en su postura extraliteraria. Para ella, la función de traductora conlleva agencia, autoría e incluso peso político. Esto no solo se refleja en la tematización totalizante de la traducción en *Los ingravidos*, sino también en su trabajo como intérprete y el hecho de que en creciente medida sea percibida como portavoz de la comunidad hispana en los EE.UU. Cabe añadir, además, que ha podido contar con el apoyo de varios mediadores y *gatekeepers* que le facilitaron la entrada en el mercado literario estadounidense, mexicano y mundial. Como botón de muestra, cabe recalcar que fue incluida en la lista de Bogotá37, la antología *México20: New*

⁸ La grabación de la mesa redonda con Paloma Vidal y Laia Jufresa que he moderado el 15 de octubre de 2020 junto con Heleen Oomen se puede consultar en el sitio web del proyecto de investigación: vidasentraduccion.com/interviews.

Voices, Old Traditions y en *The New York Times' 100 Notable Books of the Year (2015: The Story of my Teeth)*.

Por su parte, Paloma Vidal se acerca a la traducción con más cautela y reserva. El ethos y la postura que configura en y fuera de sus obras reflejan la incertidumbre y la ambivalencia de su condición. Como explica en la “Nota a la edición argentina” de *Más al sur*, la traducción es una constante en su vida diaria y profesional. Pero mi análisis permite concluir que, más que como una apertura manifiesta hacia otros mercados literarios, su labor de (auto)traducción debe interpretarse como una reflexión profundizada sobre el vivir en traducción y como una etapa más en todo su itinerario literario e identitario. Las interferencias lingüísticas desperdigadas por sus textos, esta “suma de trayectorias que dejan indicios del tránsito lingüístico” (Seifert 283), son sutiles y ligeras, al igual que su intervención como traductora. El estatuto diferente del texto y de la autora en cada caso por supuesto también se debe al hecho de que las lenguas puestas en tensión, el español y el portugués, no detienen el mismo capital simbólico que el inglés. Las dos obras analizadas, a pesar de tocar temas similares y de ser “latinoamericanas” ambas, parecen comprobar la tesis de Sánchez Prado según la cual existen diferencias cruciales entre los campos literarios de cada tradición en cuanto a redes e instituciones que determinan la posibilidad de ciertos textos para ingresar en la literatura mundial entendida como una práctica (15-18).

Bibliografía

Bielsa, Esperança. *Cosmopolitanism and Translation. Investigations into the Experience of the Foreign*. Abingdon/Nueva York, Routledge, 2016.

Booker, Sarah. “On Mediation and Fragmentation: The Translator in Valeria Luiselli's *Los ingrátidos*”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, n.º 2, 74, 2017, pp. 273-295.

Bruce-Novoa, Juan. “The Other Voice of Silence: Tino Villanueva”. *Modern Chicano Writers: A Collection of Critical Essays*, Joseph Sommers y Tomás Ybarra-Frausto (eds.), Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1979.

Cortés, Carlos. “La literatura latinoamericana (ya) no existe”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 592, 1999, pp. 59–67.

Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton, Princeton University Press, 2003.

Guerrero, Gustavo, Jorge Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller. “A modo de introducción. Literatura latinoamericana: inflexiones de un término”. *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*, Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller (eds.), Berlín/Boston, De Gruyter GmbH, 2020, pp. 1-13.

Guimón, Pablo. “Valeria Luiselli: ‘Son las voces de mujer las que me activan, me intrigan y me emocionan’”. *El País*, 31 de agosto 2019. Disponible en: [elpais.com/cultura/2019/08/30/babe-
lia/1567187419_315431.html](http://elpais.com/cultura/2019/08/30/babe-
lia/1567187419_315431.html) [consultado 31 de marzo 2021].

Kaplan, Alice. “On Language Memoir”. *Displacements: Cultural Identities in Question*, Angelika Bammer (ed.), Indianapolis, Indiana University Press, 1994, pp. 59–70.

Licata, Nicolas. “Paradoja de la ceguera vidente y puesta en escena del autor en *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli”. *Amerika*, n.º 19, 2019. Disponible en: doi.org/10.4000/amerika [consultado 12 de abril 2021].

Licata, Nicolas. “Doble, fantasma y madre: vasos comunicantes en *Los ingravidos*, de Valeria Luiselli”. *Brumal*, n.º 1, 8, 2020, pp. 71-92.

Locane, Jorge J. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín/Boston, De Gruyter GmbH, 2019.

Logie, Ilse. “Relatos autoficcionales de filiación que operan un descentramiento lingüístico: *Lenta biografía* de Sergio Chejfec *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron y *Más al sur* de Paloma Vidal”. *La impronta autoficcional: (Re)Fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*, José Manuel González Álvarez (ed.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2018, pp. 59–74.

Logie, Ilse. “¿Escritos en la traducción y para la traducción? Dos ejemplos: Valeria Luiselli y Mario Bellatín”. *Literatura latinoamericana mundial. Dispositivos y disidencias*, Gustavo Guerrero, Jorge J. Locane, Benjamin Loy y Gesine Müller (eds.), Berlín/Boston, De Gruyter GmbH, 2020, pp. 207-222.

Luiselli, Valeria. *Los ingravidos*. Ciudad de México, Sexto Piso, 2011.

Mangueneau, Dominique. *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. París, Armand Colin, 2004.

Maingueneau, Dominique. “Escritor e imagen de autor”. *Tropeías*, n.º 24, 2015, pp. 17-30.

Martínez, Antonio. “Valeria Luiselli habla sobre su libro ‘Los niños perdidos’ y la importancia de la resistencia en la era de Trump”. *The New York Times*, 16 de diciembre 2016. Disponible en: <https://www.nytimes.com/es/2016/12/16/espanol/cultura/valeria-luiselli-ninos-perdidos.html> [consultado 31 de marzo 2021].

Meizoz, Jérôme. *Postures littéraires: mises en scène modernes de l'auteur: essai*. Ginebra, Slatkine, 2007.

Mora, Vicente Luis. “Globalización y literaturas hispánicas: de lo posnacional a la novela glocal”. *Pasavento*, n.º 2, 2, 2014, pp. 319-343.

Sánchez Prado, Ignacio. *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market, and the Question of World Literature*. Evanston, Northwestern University Press, 2018.

Seifert, Marcos. “La extranjería como extimidad. *Más al sur* de Paloma Vidal”. *Rassegna iberistica*, n.º 102, 37, 2014, pp. 283-288.

Spoturno, María Laura. “El retrabajo del Ethos en el discurso autotraducido. El caso de Rosario Ferré”. *Hermēneus. Revista de Traducción e Interpretación*, n.º 21, 2019, pp. 323-354.

Staes, Sarah. “Transito, ergo sum. Trayectorias de la identidad narrativa en la autotraducción *Más al sur* de Paloma Vidal”. *Cadernos de Tradução*, n.º 40, 2020, pp. 71-86.

Suchet, Myriam. *L'Imaginaire hétérolingue. Ce que nous apprennent les textes à la croisée des langues*. París, Classiques Garnier, 2014.

Vanden Berghe, Kristine y Nicolas Licata. “Otro poeta en Nueva York. Gilberto Owen en *Los ingravidos* (2011) de Valeria Luiselli”. *Literatura Mexicana*, n.º 1, 31, 2020, pp. 155-178.

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

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

Volpi, Jorge. “El fin de la narrativa latinoamericana”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n.º 59, 2004, pp. 33-42.

Yildiz, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue: the Postmonolingual Condition*. Nueva York, Fordham University Press, 2012.

Zavala, Oswaldo. *Volver a la modernidad. Genealogías de la literatura mexicana de fin de siglo*. Albatros, Valencia, 2017.