

Entrevista con Laia Jufresa y Paloma Vidal

Sarah Staes

Universiteit Gent
sarah.staes@ugent.be
ORCID: 0000-0002-8944-5684

Heleen Oomen

heleen.oomen@gmail.com
(traductora literaria)

Marie Schoups

Universiteit Gent
(transcripción)

Introducción

Paloma Vidal nació en 1975 en Buenos Aires, Argentina. A los dos años se mudó a Brasil. Habiendo vivido en varias partes del mundo, ahora está radicada en São Paulo, Brasil, donde es profesora de Teoría Literaria en la Universidad Federal. También trabaja como editora, traductora y escritora. Ha publicado poesía, obras de teatro, ensayos, cuentos y novelas como *Más al sur* –que autotradujo del portugués– *Algún lugar*, *Dupla exposição*, *Mar azul*, *Pré-história* y *La banda oriental*. Los temas que explora con mayor frecuencia son el desplazamiento, el tránsito, el exilio y la interferencia lingüística y cultural. Ha traducido al portugués textos de Margo Glantz y Lina Meruane y al castellano obras de Clarice Lispector y Silviano Santiago.

Laia Jufresa nació en 1983 en el Bosque de Niebla en Veracruz, México. Pasó su adolescencia en París y luego volvió a México para estudiar. Después vivió en muchas partes del mundo: en Argentina, EE.UU, Colonia y Madrid. Actualmente trabaja y vive en Edimburgo, Escocia. Su primera novela, *Umami*, salió en 2015 y fue traducida a 9 idiomas. Ha publicado también *El Esquinista*, una colección de cuentos, y *La apuesta*, un libro álbum infantil. En diciembre de 2021, Audible publicará *Veinte, veintiuno*, su primer libro de no ficción, en formato de audiolibro. Actualmente Laia está trabajando en su segunda novela que se titulará *Wishbone*, *Réplica* en español.

Heleen Oomen (HO) a Laia Jufresa (LJ): *En Umami, el bilingüismo parece tener un efecto psicológico distinto en cada uno de los personajes. ¿Cómo influye en ellos ser bilingües, en su sentido de identidad, por ejemplo?*

LJ: Pienso que el bilingüismo siempre modifica la mirada que uno tiene sobre el mundo. Obviamente nadie mira el mundo igual que nadie, pero creo que, cuando uno aprende un nuevo idioma, hay cosas que se abren en la mirada, en el entendimiento, cosas que simplemente no suceden sin ese lenguaje. El mundo adquiere nuevas capas. Porque aprender un idioma es también necesariamente tener que aprender, por lo menos, algunas referencias culturales. Y eso por un lado enriquece, y, por otro lado, como todas las especializaciones, empobrece. Porque si uno habla dos idiomas, podría creer que el mundo está hecho de esos dos idiomas. Pero no construí a los personajes pensando en cómo el bilingüismo era parte de ellos. Creo que sobre todo influyó mi propia mirada hacia el mundo. De hecho, tuve que quitarlo un poco. Cuando terminé uno de los primeros borradores, se lo di a una amiga argentina a leer, y lo primero que me dijo fue: “Este libro es mexicanísimo”. De todas las razones que me imaginaba, como la comida, me dijo: “Todos los personajes están obsesionados con el inglés”. Me pareció que tenía razón y lo cambié. México es un lugar donde no necesariamente todo el mundo está obsesionado con el inglés, pero es muy cosmopolita, en el sentido que mucha gente habla inglés. A diferencia de los países más al sur, donde el inglés pertenece a un aprendizaje muy relacionado a la clase social y el tipo de educación que la gente recibe, en México y en Centroamérica el inglés permea las clases sociales, por el tránsito de migrantes para arriba y para abajo. Por eso, mucha gente habla inglés y mucha gente habla Spanglish. Digamos que no solo somos consumidores del inglés –como lo es todo el mundo de los productos culturales– sino que además somos participantes de esa lengua, al hacerla más plástica y jugar con ella. Y creo que eso es lo que se observa en los personajes.

HO: *Así que, en cierto sentido, el inglés forma parte del carácter mexicano de esta novela.*

LJ: Sí, en esta novela es así. No creo que sea una de las cosas más importantes de una identidad mexicana, pero creo que está y en esta novela se nota mucho.

Sarah Staes (SS) a Paloma Vidal (PV): *En “Viajes” [un cuento de Más al sur, red.], se esboza una historia migratoria y se enfoca la trayectoria de tres generaciones de una familia. Esta trayectoria es marcada por desplazamientos entre tierras y lenguas. La narradora, que pertenece a la tercera generación, se enfrenta con muchos hiatos al querer indagar en la cuestión del “verdadero origen”. ¿Cuál es el papel de la lengua en este proceso? ¿Forma una herramienta heurística o tiene otra función?*

PV: En algún sentido este libro, y en particular el primer cuento, habla de alguien que pierde la lengua. Pero no la pierde totalmente, como tampoco se la tenía totalmente. El libro es el acompañamiento de esta narradora, que se desdobra en varias narradoras, y que a través de la escritura recupera algo. Es una escritura bastante melancólica, porque creo que es una sensación que el exilio imprime en la experiencia, por lo que se tuvo que dejar. El libro está marcado por esta experiencia, al igual que por la relación entre lengua y exilio. En el texto “El ghetto de mi lengua” de Tamara Kamenszain, que vivió exiliada en México, ella habla de “la mudez que supone la experiencia del exilio”. La primera imagen que me vino cuando leí esto fue la de mi madre muda. Entonces, creo que esta experiencia de una lengua perdida, en un sentido incluso muy concreto, es algo que se imprime en el texto y en las preguntas que hace la narradora.

SS: *En cuanto a la pérdida y la mudez de su madre, ¿Cómo fue para usted? Porque aún era una niña cuando se mudaron y todavía no disponía de una lengua materna.*

PV: Creo que son experiencias muy singulares, y la escritura justamente singulariza mucho. Entonces, en “Viajes”, se narra la perspectiva muy individual de esta narradora. Pero digamos que la experiencia que quizás sea compartida es una experiencia de bilingüismo, y justamente creo que, en un punto, el texto era como una lucha contra el bilingüismo, contra cierta idea del bilingüismo. Traté de cuestionar la simetría, en su carácter acumulativo, como si una cuando es bilingüe acumulara dos lenguas. Eso era un punto que, en mi experiencia, no se comprobaba. Cuando llegué a Brasil con dos años, tenía una lengua, era una niña que hablaba. Mi contacto con el portugués más directo fue en la escuela, alrededor de los cuatro años, antes había muy poco contacto. Luego, el portugués se transformó en un lugar de escritura, pero hubo un esfuerzo para llegar a esa lengua. Así era mi experiencia. Escribo poco en español directamente, pero lo puedo hacer, y ya lo he hecho. Es un esfuerzo a realizar, ver qué se puede hacer escribiendo en español, qué podría hacer yo, escribiendo en español.

SS: *Como dice, escribe principalmente en portugués, pero ¿cómo maneja su propio multilingüismo, o bilingüismo, a la hora de escribir? ¿Siempre está presente en el proceso de escritura?*

PV: Sí. Me acuerdo de un texto de Sylvia Molloy, y en específico, del modo en que ella se refería a su relación con las lenguas. Me sentí muy distanciada de una idea de elegir, que era como ella la vive, de poder cambiar de una lengua a otra. Puedo cambiar del

portugués al español con bastante facilidad, pero hay dos cosas que sentía en relación con eso, que tenían que ver con la idea de no tener una lengua materna clara, por un lado, y de no elegir, por otro. Finalmente, me interesa más la idea de qué hacemos con lo que tenemos o lo que no tenemos. A lo largo del tiempo, hice varios experimentos. Por ejemplo, en el primer cuento del libro *Más al sur*, hay algunas interferencias del español en portugués, frases sin traducir. También hay un cuento que experimenta con el portuñol. Después, en mi novela *Mar azul*, experimenté con el propio título, al poner un título que es igual en portugués y en español. Busqué generar cierto tipo de confusión. En el propio texto, la narradora es argentina y escribe en portugués. Estaba la idea de alguien que piensa en una lengua y escribe en otra, que concordaba con lo que yo hacía mientras escribía en portugués pensando en español. Hice otras cosas de este tipo, para ver adónde podía llevarme esta experiencia. Para mí, era como un compromiso autoimpuesto de generar puentes y a la vez tensiones, porque Brasil y Argentina están siempre en tensión, políticamente, culturalmente. Sobre todo hay configuraciones políticas que resuenan todo el tiempo entre un país y otro. Y está la experiencia central de la dictadura, en que reside mi lugar de trabajo con la memoria.

HO a LJ: *Laia, al igual que Paloma, ha viajado mucho por el mundo, pero también por los idiomas. Pasó una larga temporada en Francia, y actualmente vive en Escocia. También ha publicado en inglés. ¿Cómo sucede esta elección entre los dos idiomas? ¿En qué punto decide escribir en español o en inglés?*

LJ: Pues, lo que puedo decir es que lo hago de la manera menos eficiente posible. Es decir que no sé en qué punto decido. En general, me vienen frases. Digamos que hay gente que ve una imagen y empieza a escribir, que construye una trama. Yo no, yo empiezo a escribir con el oído. Siempre he escrito en inglés, así que gran parte de mi trabajo escrito en español ha sido de auto-traducción, pero siempre tras bambalinas. La auto-traducción pública –como la hizo Paloma y que yo voy a tener que encarar con el libro que estoy escribiendo ahora [titulado *Réplica* en castellano, *Wishbone* en inglés, red.]– me aterra, porque es parte de mi proceso íntimo: estarme traduciendo, estar construyendo un español. También es porque, cuando empecé a escribir, volví, después de pasar toda mi infancia en Francia, a México, y no había escrito nunca en español. Entonces, siento que me construí un español a partir del proceso de traducción. Por eso me impactó tanto la idea del esfuerzo que mencionó Paloma. Yo no soy bilingüe, pero mi hija sí, porque mi marido es americano y le habla en inglés, mientras que yo le hablo en español. Tiene tres años y medio, aprendió los dos idiomas, y los mezcla de alguna

manera. Yo no, yo aprendí inglés a los seis o siete años, cuando con mi familia nos fuimos a vivir a Veracruz y llegué a una escuela bilingüe. Allí, todos los niños hablaban muy bien el inglés, mientras yo no lo hablaba en absoluto. Me obsesioné y lo aprendí muy bien, y luego me volví lectora en inglés primero, porque no tenía acceso a libros y mi abuelo me mandaba libros de Estados Unidos. Ahora que vivo en Escocia, es la primera vez que vivo en un país anglófono. Es decir, mi relación con el inglés ha sido siempre de lectora y de escritora, también porque empecé a escribir a partir de las canciones en inglés que oía en la adolescencia, más que a partir de la narrativa.

Para contestar a tu pregunta, no lo tengo nada claro. Con este último libro, lo que sí me fue muy claro fue que, cuando me di permiso de escribir un libro en inglés, se desató una especie de torrente narrativo –tengo 500 páginas ahora, que tendré que limpiar– lo cual no me ha pasado nunca en español. Creo que, en parte, es porque en español tengo un perfeccionismo que no es muy sano a la hora de escribir un primer borrador, mientras que en inglés pongo mal las preposiciones, por ejemplo, por lo que no tiene sentido ponerme a limpiar porque cometo errores, no muchísimos, pero sí. No me puedo detener a limpiar cuando tengo una novela por escribir. En cambio, en español, sí: voy limpiando, voy fijándome que suene bien. Entonces, cuando finalmente decidí, después de años de escribir en español, escribir en inglés, fue muy liberador, pero ahora me enfrento al problema de la autotraducción, que no es un problema pero sí es un reto.

Para mí, escribir en inglés está relacionado con el esfuerzo de aprender inglés a los seis años, y que sigue siendo un espacio fértil. Escribo en inglés porque es un lugar incómodo. Puedo escribir muy bonito en español, con bastante facilidad. Pero en inglés siempre estoy muy incómoda y esa incomodidad me obliga a buscar maneras de decir las cosas, maneras que son más antinaturales. Luego, al traducirlo al español, estos giros me parecen más propiamente míos, o del personaje. Es decir, escribo en inglés por esta idea de un esfuerzo extra, o tal vez solo es una forma de autotorturarme. Pero creo que para mí es una manera de proceder más fértil, más creativa. Tiene que ver con escribir con límites, siempre me he puesto juegos y consignas al escribir, y la del idioma es una más.

HO: *No sé si puedo preguntar sobre su segundo libro, en que está trabajando ahora. ¿Trabaja en inglés y en español al mismo tiempo?*

LJ: Bueno ahora, sobre todo en inglés. Lo trabajé un par de años en español, un par de años en los que tenía un bebé y escribía poco, de modo que era un proceso muy lento. Es algo muy distinto a lo que yo siempre he hecho. Abarca veinte años, tiene dos

voces que narran en tercera persona y transcurre en seis ciudades distintas del mundo. Entonces, implica un trabajo de investigación no hecho, porque yo no soy investigadora. Lo que quiero decir cuando hablo de investigación es que el borrador está lleno de *post-its* con cosas que tengo que chequear, cosas que algún día me tendré que sentar a realmente investigar. Pero hago la investigación que me gusta a mí, y por ello el resultado es un libro que habla de los colores y los pulpos.

Dicho sea de paso, *Umami* también tenía que ver con colores, de hecho. Inventé colores en español, y luego los traductores tenían que inventarlos también. Y allí es donde uno se da cuenta de quién es un traductor y quién no, porque había gente que decía, “qué horror este libro, qué pesadilla traducirlo”, mientras que los verdaderos traductores decían “qué divertido, vamos a inventar colores”. Entonces, hay cerebros a los que les parece divertido y otros no.

Mi nuevo libro se llama *Wishbone*, y trata de dos mujeres que no se conocen, pero que, ambas tienen una hermana que desapareció en el 98, cuando las desapariciones no eran lo que son ahora en México. Entonces, uno de sus temas será las desapariciones. Otro será la museografía, ya que una de las protagonistas dirige un museo, el Museo Internacional del Color. Esto ha sido la parte más divertida, por la que he tardado años, porque me la pasé inventando exposiciones que esta mujer podría hacer en su museo del color. Espero que en no muchos años puedan leerlo.

HO: *La novela Umami tiene un título japonés, y el inglés y lo americano juegan un papel importante en ella. Pero, como ya dijo, también es un libro mexicano, y el lenguaje es muy mexicano. ¿Cómo fue escribir sobre México, y en el español de México, cuando llevaba tanto tiempo viviendo en otras partes del mundo?*

LJ: Escribí el libro en Madrid, así que es todavía más sutil el modo en que los españoles se van infiltrando con otros. Yo tengo, por ejemplo, mucha familia catalana, pero, creciendo, no conocía el español madrileño, no lo escuché nunca hasta que me fui a vivir en Madrid. Allí, me encontré con que había cosas, de las que yo pensaba que eran mexicanísimas, que la gente dice en Madrid, por ejemplo. Por tanto, era también un proceso de escarbar, creo, de extrañeza, y de preguntarme qué realmente es un español mexicano. Por otro lado, una voz narrativa siempre es un constructo, de modo que tampoco refleja realmente cómo la gente habla. Y como tres de las cinco voces son primeras personas, me preocupaba más por cómo hablan esos personajes. No sé si más, pero mucho. Además, me preocuparon las edades, porque hay alguien de cinco años y alguien de setenta, y todo en el medio. En otras palabras, más que una construcción de lo mexicano era una

búsqueda de cómo suena tal o tal persona, de qué sabemos de ella, si es de este país, de esta ciudad, tiene esta edad, ... Por eso, creo que no lo pensé en términos “mexicanos”. Además, en general no me interesa la idea de lo nacional. Como narradora, me interesa mucho más empezar desde un lugar individual. Y eso ahora me está costando trabajo, porque estoy escribiendo un libro que sí está basado en el presente y está relacionado con la situación política de México, y es difícil separar, o evitar que este personaje se te vuelva como representante de algo. Siempre hay que volver a crearlo solo como este ser humano, y no como el representante ni de un país ni de una lengua. Es parte del trabajo de construcción del personaje, por lo menos para mí, que escribo ficción en que los personajes no tienen nada que ver conmigo. En cuanto al título japonés, y como Paloma mencionó lo de *Mar azul*, me parece que los traductores lo agradecen un montón, porque en *Umami*, lo único que no tenía que traducir ninguno, fue el título en japonés.

PV: Es gracioso, porque en la edición francesa –y no sé si en otras partes hacen eso– dejaron *Mar azul*, en español/portugués.

LJ: Yo creo que en Francia lo hacen más, probablemente porque están más acostumbrados a leer en traducción que en inglés, por ejemplo. En inglés se lee tan poco en traducción que, por ejemplo, la idea de un pie de página les resulta espantosa. En cambio, en Francia, tuve que escribir un léxico. Allí me di cuenta de lo mexicano que era mi libro. Pero resultó que no tienen problemas con poner pie de página y mandarte al léxico, así que un título en español quizás pasa más allí que en otros lados.

SS a PV: *Ahora que estamos hablando de las variantes, Paloma, quisiera volver al texto Más al sur, donde se nota que, en comparación con la versión en portugués, introdujo un prólogo, titulado “Nota a la edición argentina”. ¿Fue una decisión consciente poner “argentina” en vez de “castellana”? ¿Diría que es un libro argentino? ¿Fue una autotraducción argentina? ¿El castellano para usted coincide con la variante rioplatense, con la nación argentina, su historia, etcétera?*

PV: Esta pregunta me parece increíble porque nunca se me había ocurrido. Realmente no lo pensé en el sentido de una variante lingüística, pero evidentemente podría tener esta lectura. En realidad, puse “argentino” porque el libro fue publicado en una editorial argentina. En parte, también lo hice por el contexto de publicación de mis libros, que es Brasil -un país que, en Latinoamérica, tiene una posición muy aislada desde el punto de vista editorial, por la diferencia de lengua. Mi libro está publicado en Brasil, y eso ya de por sí tiene una importancia especial. Yo creo

que, de algún modo, hago algo análogo con Argentina. La edición es siempre localizada, vinculada a un país determinado. Creo que es muy distinta la experiencia de escritores que escriben en otros países de Latinoamérica. Eso, por un lado. Por otro, debo decir que, a raíz de tu pregunta, me doy cuenta de que, evidentemente, para mí esta cuestión concreta tiene algo simbólico. Porque es mi primer libro que fue publicado en Argentina, y obviamente tiene un aspecto nostálgico, tanguero casi, del “volver”. Por eso necesitaba un prólogo que dijera eso: “edición argentina”. En la presentación en Buenos Aires estaban mis hijos brasileños, además de mi mamá y mi papá, de modo que era una especie de gran folklore del exilio.

SS: *Entonces dice que ello, autotraducir el libro y publicarlo en Argentina, fue como volver a cierto lugar. Sin embargo, aclara en la misma nota que “no quería re-escribir, sino traducir” su propio texto, escrito originalmente en portugués: ¿por qué? ¿(no) volvería a autotraducirse?*

PV: Ahora escuchándole a Laia sobre lo aterrador que puede ser autotraducirse, entendí que, realmente, el proceso de traducción era parte de mi proceso de escribir en portugués. Cuando se hace una traducción de un libro que tiene un procedimiento muy particular, como *La disparition* de George Perec, por ejemplo, que es un libro lipogramático, el traductor tiene la opción de traducir el procedimiento o de traducir el texto que resulta del procedimiento. Por supuesto, los traductores más interesantes hacen las dos cosas: sacan una letra y traducen aproximándose tanto como sea posible al sentido del texto. Algo quizás análogo me parece que me pasaba a mí al autotraducir ese libro. No se trataba de un procedimiento textual solamente, aunque había evidentemente procedimientos textuales que yo tenía que traducir. También estaba el procedimiento existencial, si se puede decir así, porque escribir ese libro había sido como llegar a una lengua a partir de la condición de “deslingüismo” de la que hablé antes, ese sentimiento de no tener una lengua.

Al final, el argumento de esa nota es muy enroscado, y te agradezco mucho el intento de tratar de entender lo que estaba tratando de decir, porque cada vez que lo leo, este texto me produce una sensación muy rara. Es como si, de golpe, escribiéndolo hubiese olvidado que yo soy la escritora y la traductora. Es algo medio esquizofrénico. Creo que en el fondo es, como dije antes, un texto en contra de la idea del bilingüismo simétrico, entendido éste como una simetría entre dos lenguas. Recientemente leí un libro interesante de Tiphaine Samoyault que se llama *Traducción y violencia*. Ella dice que es muy dominante la idea de que, cuando un escritor se traduce, se producen dos originales. Pero eso es una idea apaciguadora, falsa, no son dos originales. Son

algo difícil de definir, y en el fondo, creo que estaba intentando llegar a ese “algo difícil de definir” en este texto. Y me cuesta mucho. Creo que, si lo hiciera de nuevo, lo haría de otra forma.

También me pasó que, cuando la editorial contrató el libro, fui a almorzar con la editora, y ella, teniendo mi libro en la mano me dijo: “yo quiero este libro”. Y yo decía “estamos jodidas” porque este libro no sé cómo va a aparecer en español. Entonces yo tenía esa consigna, que era como una *contrainte*, y para mí era muy difícil lidiar con esa restricción.

SS: *Comprendo entonces que la traducción y la escritura son como dos caras de la misma moneda, al igual que el español y el portugués.*

PV: Claro, y creo que habría que asumirlo más. De hecho, acabo de escribir por primera vez un libro en español. Es un libro que transcurre en Uruguay, lo cual me lleva a pensar que hay algo de lo rioplatense que me hace posible escribir en español. Lo escribí en esta lengua porque no sabía cómo escribirlo en portugués, por cuestiones que tienen que ver también con el contexto político, de cómo escribir estas cuestiones en Brasil. Los protagonistas de esta novela, que se llama *La banda oriental* [entretanto fue publicada por la editorial Tenemos las máquinas, en Argentina, y por Paripe Books, en España red.], son una niña y un perro, y creo que me liberó un poco, como decía Laia que le pasó con el inglés, el hecho de que fuera así. Es casi una parodia de una lengua de la infancia, y por allí pude empezar.

LJ: Paloma, me gustaría tener una foto de tu editora en un gran poster que diga: “estás traduciendo, no reescribiendo”. Porque lo que me da terror es que yo no tengo la disciplina ni la profesión de traductora, ni nunca lo he hecho. Yo no le tengo ningún respeto al texto cuando me pongo a traducir. Este arte –porque a mí me parece que es un arte total de hacer que exista en otro idioma algo que sea lo más parecido posible a lo que ya había– no es mi arte. Por ejemplo, cuando los traductores de *Umami* me preguntaban “¿Cómo vamos a resolver esto?”, yo decía, “Quítalo, no importa”. Creo que, intuitivamente, es una decisión muy sabia decir: “lo voy a traducir, no reescribir”.

HO a LJ: *Para la traducción inglesa de Umami, trabajó con la traductora Sophie Hughes. Comentó que fue más fácil reescribir algunos capítulos y pasajes en inglés que traducirlos. ¿Puede contar algo más sobre esta experiencia?*

LJ: No sé si era más fácil, pero para mí era más natural reescribir que traducir. Como acabo de decir, no sé traducir sin reescribir, porque el proceso de traducir siempre ha sido más parte de mi

proceso creativo y nunca algo público. Con Sophie, había varias capas de complicación. Una era que su inglés es británico. Después de tres años en Escocia el mío lo empieza a ser, pero en ese momento mi inglés era muy norteamericano. En otras palabras, teníamos, ya de entrada, dos ingleses que se estrellaban y una edición que iba a tener que ser a nivel mundial. Después, teníamos que encontrar la forma de que ese chilango de ese hombre de 70 años, que habla un chilango pasado de moda, no se convirtiera en un londinense pasado de moda, sino en algo propio. Fue un trabajo muy minucioso y, además, lo que es bellísimo de los traductores, es que es la única persona tan obsesiva como tú frente a tu texto. Nunca nadie más en el mundo te va a leer con esta lupa que maneja un traductor. Siempre cuento que Sophie es la única amiga que he hecho a través de notas de colores en documentos Word, porque pasábamos tantos meses leyéndolas, que al final ya íbamos contando nuestra vida en las notas, y nos íbamos conociendo. Fue un trabajo muy bonito pero creo que las dos sabemos que fue demasiado. Nadie puede tardar tanto en algo así. Fue un gran aprendizaje, el de cómo leer con lupa tu propio trabajo, y de saber también dónde ceder. Con el francés, por ejemplo, no me pasó, no intenté traducir nada en francés. Cuando recibí el borrador, estaba muy contenta de poderlo entender y señalé algunas cosas, pero nada más.

Además, uno es siempre muy injusto con esa lectura de un traductor, porque acaban de hacer esa cosa increíble como es traducir un libro entero, y tú vas de “no, chicle no quiere decir eso”. Pero esa fue mi relación con el francés, y en cambio con el inglés sí metí mi cuchara. Sophie fue muy generosa, porque un traductor no tiene que hacer eso. Pero me dejó jugar con ella y me dejó todos los neologismos y todos los pasajes, como esos rezos que se inventan: todo eso lo reescribí, y fue muy divertido.

SS a PV: *Hablando de su zona de operación, Brasil y Argentina, ya mencionó los puentes por un lado, las tensiones por otro. ¿Al final, cómo se considera, como escritora argentina, brasileña, latinoamericana?*

PV: Es una pregunta difícil. Diría que cada vez más, por una serie de circunstancias que tienen que ver con publicaciones más recientes, es algo como “argentinabrasileña” o “brasileñargentina”. Me parece que es el lugar que se fue produciendo con estas traducciones o autotraducciones: un vínculo muy localizado. Pero lo latinoamericano siempre puede entrar, y en lo que yo escribo lo puede hacer de varias maneras. Es verdad que ese lugar se produjo de una manera que tiene que ver con el hecho de que yo lo busqué, lo cual muchas veces tiene que ver también con una traducción entre culturas. Es decir, una traducción en el sentido histórico, social, político, que implica estar todo el tiempo pensando

esos dos lugares, deconstruyendo lugares comunes, identidades, nacionalidades. De modo que esta idea de lo “argentino-brasileño” o “brasileño-argentino” no supone fijar, sino al revés, deconstruir lugares. Pienso, por ejemplo, en el ensayo tan conocido de Silvano Santiago, *El entrelugar del discurso latinoamericano*. Se puede pensar que lo latinoamericano ya es, siempre, un entrelugar. Pero digamos que lo mío está muy localizado, incluso pienso que está relacionado con este aislamiento de Brasil, que a la vez, me parece, generó alguna apertura, pero la generó en ese entrelugar específico.

LJ: Eso me hace pensar en algo que dijiste antes sobre tu edición argentina –y digo esto solo para la gente que está en Europa y tal vez no tiene esta noción– pero es genuinamente difícil conseguir los libros de un país latinoamericano en otro. Hay muchas barreras para aprender unos a otros. Obviamente el caso de Brasil es especial por la lengua, pero los países son pequeñas islas editoriales.

PV: Sí. De todos modos, me doy cuenta de que el hecho de que *Más al sur* haya salido por la editorial Eterna Cadencia quizás haya posibilitado una circulación un poco mayor. Habría que pensarlo, pero me parece que sí. Lo mismo con los *e-books* –de hecho, compré tu novela en *e-book*. Por eso, también me parece que este momento que estamos viviendo va a generar cambios. Mi editorial brasileña, que es una editorial mediana, finalmente aceptó que se hiciera la novela en *e-book*, y es muy tonto que no se haya hecho antes. Salió en julio e hicimos una presentación virtual. Era todo virtual, incluso el libro. Teníamos el *e-book* pero no teníamos el libro en papel y fue muy curioso hacer una presentación virtual con un libro virtual. Pero ahora funciona. Y obviamente está el tema de la lengua en el caso de esta novela, que está escrita en portugués, pero de todos modos creo que las editoriales pequeñas y medianas en Brasil están cambiando, y que es un proceso muy relacionado con este momento específico.

Pregunta del Público (PP) a PV y LJ: *Se ha hablado mucho de interferencias léxicas, y de lo que significa escribir desde varias lenguas, también en cuanto a los calcos sintácticos, me imagino. Creo que ambas también tienen la experiencia de que cada lengua tiene su retórica, y de que cada tradición literaria tiene su retórica. Me interesa saber hasta qué punto escribir desde varias lenguas o entre lenguas también significa inscribirse en tradiciones literarias, para ustedes.*

PV: Sí, seguro, creo que sí. Pienso en la escritora mexicana Margo Glantz, que tradujo al portugués. En el libro suyo que tradujo, *Apariciones*, ella incluía una lista de agradecimientos, que

yo empecé a usar también. Esos agradecimientos, justamente, son un modo de explicitar esta inscripción. En mi caso, está relacionado también con los viajes, porque como decía Laia, y más aún en Brasil, los libros no se consiguen. Entonces hago contrabandos, desde hace años viajo y traigo libros para mí, para otros amigos y amigas, argentinas y argentinos que viven en Brasil, amigos y amigas brasileñas que estudian literatura latinoamericana. También entra en este proceso la traducción. Es decir, el contrabando, la traducción, inscribirse en una tradición, no sucede solamente dentro pero también fuera de los textos, es una serie de relaciones muy concretas que se van construyendo, son varios tipos de intercambios. Pero es verdad que esto también se da en la lengua y creo que en la tradición argentina que yo leo, mucho de eso tiene que ver con un entrelugar entre lo autobiográfico, lo ensayístico y lo narrativo. Entonces, en mi caso, en lo que escribo, hay algo que se inscribe en esa tradición.

LJ: A mí, aunque me parece que sería absurdo decir que no, nunca me ha interesado saber cómo ni cuándo ni dónde me inscribo. Creo que es suficientemente complicado tratar de encontrar una voz, una historia, y ese es el trabajo que me interesa. También tiene que ver con mi ignorancia sobre las tradiciones. Es que no me ha interesado nunca estudiar letras, vengo de las artes plásticas, de modo que no tendría ni idea de dónde yo me inscribo en cualquier tradición. Además, siempre he leído, muy rebeldemente, todo menos lo que me dijeron mis papás o la escuela - siempre he construido mi vida de lectora por la portada. No lo reivindico, es un poco vergonzoso, pero es la verdad. Las únicas excepciones son algunos autores muy puntuales como Ibargüengoitia, que influyó en la voz de Alfonso en *Umami*. Me inyectaba Ibargüengoitia cada noche, mientras estaba leyendo. Lo releí todo. Fabio Morábito es otro ejemplo. Para mí la construcción de ese español muy personal, a partir de la traducción ha sido importante. Entonces, como lectora hay cosas que sé que me han influenciado, pero no tengo ni idea de cómo me inscribo yo en ese mapa. De alguna manera, seguramente –pero, sobre todo, como creo que es muy común de mi generación, de una manera muy nómada, muy híbrida, nacida de las lecturas que pude tener. También es una libertad que, a mi modo de ver, generaciones anteriores en México no tenían porque había una línea mucho más clara de quién podía publicar, en este sentido es un país muy elitista. Creo que ya en mi generación tuvimos un poco más de libertad, un poco, porque sigue siendo un país muy machista, muy centralizado. Para nada estoy diciendo que no haya todavía muchos problemas, pero creo que tuvimos más libertad para empezar a publicar a gente que venía de fuera –como era mi caso: yo venía literalmente de fuera, había hecho poca parte de mi vida en México.

PP: *Entonces, también es como un gesto liberador de no inscribirse en una tradición.*

SS: *Con respecto a esto tenía otra pregunta. Ya que no se siente parte de una tradición, ¿se siente parte de una red, como una constelación de escritores nómadas, extraterritoriales?*

LJ: No me siento parte de una red, aunque me doy cuenta de que soy parte de una red cuando participo en coloquios como el de hoy, y encuentro los puentes que se trazan. Creo que es algo que tiene que ver menos con mi trabajo y mi intención, que con mi posición geográfica. Si yo viviera en México, conocería a más escritores, presentaríamos los libros unos de otros, habría mucho más tejido de red. Pero como llevo tantos años yendo de un lado para otro, mi relación con esa red es un poco de extranjería. Figuré en estas listas que se hacen de “los escritores mexicanos”, “los escritores latinoamericanos”, donde yo conocí a muchos de ellos, no sólo personalmente sino sobre todo su trabajo. Y también pude ver que había gente a quien le importaba mucho, porque había gente que decía “quién es” o “cómo que es mexicana si no la conocemos” porque yo no estaba en este mundo. Es decir, me siento parte de una generación, compuesta por gente que crecimos con el Internet, que investigamos todo vía Google, que tenemos cierto tipo de relación con la lectura, con los *e-books*, etc. Pero en el momento de escribir, no estoy pensando ni en mi generación ni en ninguna otra, estoy pensando en lo que estoy haciendo, en lo que estoy creando, hay personas que leen mucho cuando escriben, pero yo casi no.