

Poesía argentina “fuera de lugar”. Las poéticas de Luisa Futoransky, Mercedes Roffé y María Negroni



Guillermo Siles

Universidad Nacional de Tucumán. Tucumán. Argentina.

Recibido: marzo de 2021

Aceptado: julio de 2022

Resumen

El objetivo fundamental de este trabajo es pensar nuestra literatura desde la diáspora, puesto que las literaturas nacionales no pueden renunciar a un “fuera de lugar” que deben integrar, ya que, como afirma Horst Nistchack, “para convertirse realmente en algo nacional, las literaturas nacionales tienen que transgredir lo nacional” (2005: 475). Los estudios interdisciplinarios son el resultado de transgresiones, de apropiaciones, de hibridaciones y de cruces que rebasan las fronteras territoriales. Desde esta perspectiva, reorganizamos y estudiamos un corpus de escritores argentinos de la segunda mitad del siglo XX, que residieron o residen en el extranjero y no cambiaron de lengua literaria al escribir poesía. Nos referiremos a tres autoras: Luisa Futoransky, Mercedes Roffé y María Negroni, quienes iniciaron su producción poética entre las décadas de 1960 y 1980.

PALABRAS CLAVE: poesía, Argentina, extraterritorialidad, exilios, migraciones.

Literature in motion. Argentine poetry “out of place”

Abstract

The fundamental objective of this work is to think about our literature from the diaspora, since national literatures cannot renounce an “out of place” that they must integrate, because, as Horst Nistchack affirms, “to truly become something national, literatures nationals have to transgress the national” (2005: 475). Interdisciplinary studies are the result of transgressions, appropriations, hybridizations, and crossings that go beyond territorial borders. From this perspective, we reorganized and studied the corpus of Argentine writers from the second half of the 20th century, who lived or reside abroad and did not change their literary language when writing poetry. We will refer to three authors: Luisa Futoransky, Mercedes Roffé and María Negroni, who began their poetic production in the 1960s and 1980s.

KEYWORDS: poetry, Argentina, extraterritoriality, exiles, migrations.

Literatura em movimento. Poesia argentina “fora do lugar”

Resumo

O objetivo fundamental deste trabalho é pensar a nossa literatura da diáspora, uma vez que as literaturas nacionais não podem renunciar a um “fora de lugar” que devem integrar, porque, como afirma Horst Nistchack, “para se tornar verdadeiramente algo nacional, as literaturas nacionais têm que transgredir o nacional” (2005: 475). Os estudos interdisciplinares são fruto de transgressões, apropriações, hibridizações e cruzamentos que extrapolam as fronteiras territoriais. Nessa perspectiva, reorganizamos e estudamos um corpus de escritores argentinos da segunda metade do século XX, que viveram ou residiram no exterior e não mudaram sua linguagem literária ao escrever poesia. Faremos referência a três autores: Luisa Futoransky, Mercedes Roffé e María Negroni, que iniciaram sua produção poética nas décadas de 1960 e 1980.

PALAVRAS-CHAVE: poesia, Argentina, extraterritorialidade, exílio, migrações.

Las representaciones literarias del exilio motivaron mis lecturas de ficciones, poemas, ensayos y estudios críticos referidos a estos tópicos y, más recientemente, me acerqué a las reflexiones sobre lugares y espacios que en el transcurso de una larga historia de migraciones y destierros se han convertido en zonas de creación escritural. Ottmar Ette (2009) asume que, en la perspectiva del escritor libanés Amin Maalouf, el *homo migrans* ha reemplazado al *desterrado*, al *exiliado* y que, a partir de finales del siglo XX, sus migraciones son de dimensión global. El crítico alemán sostiene que:

A diferencia del expatriado, religado a su patria territorializable en el espacio de origen, el migrante ya no se limita a su lengua materna, sino que se sirve a su vez de una o varias lenguas: ha migrado a otro territorio y también a otra lengua y otras tradiciones culturales, que no considera extrañas, sino que siendo algo extraño se las apropia. (...) Esto de ninguna manera significa que el proceso no sea doloroso, pero ya no se encuentra marcado en primera instancia por la pérdida, (...) sino que invita a descubrir algo nuevo, algo diferente y enriquecedor para la propia personalidad (Ette, 2009: 174-175).

Un claro ejemplo de estas nuevas posibilidades que se le plantean al escritor migrante en las últimas décadas son las experiencias reunidas en *Poéticas de la distancia* (2006), volumen compilado por Sylvia Molloy y Mariano Siskind. En el libro, producto de un coloquio, escritores argentinos que sufrieron el exilio durante la dictadura cívico militar (1976-1983), sumados a los que residieron y residen en otros países, relatan sus experiencias concretas de diásporas y viajes e intentan responder si existe una estética de la migración. Reflexionan, además, sobre qué tipo de figuraciones inscribe la distancia en la escritura, lo que equivaldría a preguntarse por la existencia de una literatura nacional que se sabe imaginaria, pero que, por carácter institucional, gravita en la subjetividad de los escritores que aspiran a formar parte de ella. Los críticos afirman en el prólogo que las “experiencias concretas de la distancia dinamizan el proceso de creación literaria y delimitan espacios de inclusiones y exclusiones en el campo cultural” (Molloy y Siskind, 2006: 10). Estas cuestiones giran en torno a formas de pensar y escribir literatura argentina desde un locus de enunciación inestable, atravesado por desplazamientos lingüísticos y culturales. Al mismo tiempo, pretenden responder acerca de las identidades: qué implica ser un escritor argentino, qué aspectos involucra el desplazamiento geográfico con respecto a las relaciones entre

autor, lengua y nación, qué vínculos existirían entre el escritor que se desplaza y el que permanece en su territorio, para qué lectores escriben uno y otro. La capacidad de procesar la experiencia traumática y liberadora de la distancia admite las posibilidades de crearse una lengua propia —espacio donde interviene la traducción como forma de supervivencia— y las significaciones nuevas pueden articularse, entonces, de manera creativa en esa lengua propia, que es percibida como ajena y familiar al mismo tiempo. Los convocados elaboran su aporte rescatando la productiva ajenidad respecto de lo propio, impregnada por la sensación de desconcierto de la ausencia, la incertidumbre de la deriva y las interpelaciones traducidas de espacios culturales ajenos. Sin embargo, todos los interrogantes planteados no solo se deberían formular a sus autores, sino también a los textos e indagar de qué modo registran estos avatares.

El objetivo fundamental es pensar nuestra literatura desde la diáspora, atendiendo a la idea de que las literaturas nacionales no pueden renunciar a un “fuera de lugar” que deben integrar, pues “para convertirse realmente en algo nacional, las literaturas nacionales tienen que transgredir lo nacional” (Nitschack, 2005: 475).¹ Sin duda, los estudios interdisciplinarios son el resultado de transgresiones, de apropiaciones, de hibridaciones y de cruces que rebasan las fronteras territoriales. En este aspecto, interesa reorganizar un corpus de escritores argentinos de la segunda mitad del siglo XX, que residieron o residen en el extranjero y no cambiaron de lengua literaria al escribir poesía. Asimismo, rediseñar un corpus de textos no abordados bajo esta perspectiva con miras a futuras investigaciones. En lo que sigue me referiré a tres autoras: Luisa Futoransky, Mercedes Roffé y María Negroni, quienes iniciaron su producción poética entre las décadas de 1960 y 1980.

El trabajo intenta leer textos de diferentes momentos y espacios culturales, de escritores que habitan o han habitado ciudades europeas y americanas. Hay que tener en cuenta los ejemplos más conocidos: Arnaldo Calveyra, Juan José Saer, Luisa Futoransky, Saúl Yurkievich, radicados en París; Mercedes Roffé, Lila Zamborain y antes María Negroni (Nueva York); Osvaldo Lamborghini, en la década de 1980 y luego Edgardo Dobry (Barcelona); Adrián Navigante, antes en Alemania y ahora en Italia. Existen casos como los de Santiago Sylvester o Juan E. González, que vivieron en España durante el exilio; asimismo, Jonio González, Arturo Borra, Laura Giordani, Rodrigo Galarza, entre otros, residen allí en la actualidad. Juan Gelman, Hugo Gola y Tamara Kamenzain tuvieron como destino México y podríamos continuar la lista con Néstor Perlongher en Brasil. El registro es más extenso de lo imaginado por lo que acoté sus alcances, en función de mis intereses más inmediatos.

En cuanto al corpus general, es necesario establecer distinciones entre escritores *extra-territoriales*, *exiliados*² y *migrantes* e indagar en qué medida tales condiciones afectan o enriquecen la construcción del lenguaje poético, qué papel juegan en las figuraciones de la subjetividad y de la voz que habla en los poemas; de qué modo aparece el

1 Este autor toma el estatus del “fuera de lugar” de Roberto Schwarz, quien lo utiliza en referencia a las relaciones culturales entre Latinoamérica y Europa. Schwarz describe las ideas de la Ilustración europea y de la Revolución Francesa (libertad, igualdad, fraternidad o solidaridad) que, bajo las condiciones latinoamericanas del siglo XIX, se asocian con prácticas sociales y valores muy distintos a los del contexto europeo. Para el crítico brasileño, el “fuera de lugar” se vincula con la experiencia del exilio, funcionaría también en desplazamientos reales, en el caso de migraciones y viajes; en las temáticas, estilos y estrategias literarias adoptados y adaptados. A un nivel teórico más abstracto constituye la condición básica para cualquier acto de significación (Nitschack, 2010: 12).

2 Sobre la utilización del término exiliado, la historiadora Marina Franco, en su estudio *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura* (2008), prefiere la noción de *emigrados políticos* para referirse al conjunto de los actores; la de *exiliados* para aludir a una autodeterminación de los sujetos, con toda su carga de sentidos, y en especial, para nombrar a aquellos políticamente activos que durante sus años en el exterior participaron en organizaciones y eventos vinculados a la situación política argentina; y, por último, la de *refugiados* para designar a quienes tuvieron ese estatuto. El término *exilio* lo emplea para enunciar el fenómeno histórico y también para nombrar la experiencia de los actores como un sentido otorgado por ellos.

registro del desplazamiento cuando los escritores formulan los lineamientos de sus poéticas en ensayos y entrevistas. Cómo interviene la traducción y cómo se articula el vínculo entre la lengua propia y las otras lenguas; cuál es la razón por la que estos poetas, habiendo adquirido el conocimiento de otros idiomas, eligen escribir en su lengua de origen. Estas exploraciones intentan aproximarse a un sector de la poesía argentina escrita fuera de su territorio con el propósito de reconfigurar el mapa de las tradiciones poéticas, transgrediendo el marco de la literatura nacional en un intento de examinar una breve parte de su historia desde el movimiento de las literaturas, desde una “literatura en movimiento”.

El poeta Santiago Sylvester, siendo parte de estas experiencias, preparó una antología de veinticinco poetas emigrados. El propósito del antólogo consiste en dar mayor visibilidad a esa comunidad diseminada por distintos países, de diferentes lenguas, como un modo de hacer justicia frente a las limitaciones de información y hasta de difusión de las obras. La selección se realizó con la premisa de incluir poetas: “que viven, o han vivido, en el extranjero, y que no han vuelto a residir en la Argentina”, entre los que se encuentran algunos de los mencionados con anterioridad.³ Con respecto a las ideas de una literatura en movimiento y de la poesía argentina “fuera de lugar” es posible relacionarlas con lo anotado por Sylvester en el prólogo:

(...) somos seres en tránsito, no necesariamente fijados en un sitio, ni demasiado sedentarios (...) los argentinos nos vamos y, a veces volvemos, porque el movimiento está en la naturaleza humana (...). La movilidad de nuestra gente ha estado desde el comienzo signada por nuestra historia. La cantidad de próceres que sufrieron el exilio es notable (...); y desde entonces, periódicamente, hay una grey argentina distribuida por el mundo, un fluir constante que ha respondido a distintas razones, la mayoría desdichadas (Sylvester, 2019: 10).

Los poetas que han emigrado de la Argentina establecieron diferentes vínculos entre escritura, lengua y nación. Sus respuestas para enfrentar el problema lingüístico fueron diversas porque han sido, a la vez, distintas las circunstancias por las que se alejaron de sus lugares de origen. Hay quienes lo han hecho de modo voluntario y quienes debieron hacerlo por razones políticas, para resguardar sus vidas frente al peligro del secuestro, la tortura y el asesinato; otros, buscando un destino más favorable para desarrollar su obra.

Caren Kaplan (1996) advierte sobre el influjo de metáforas referidas al viaje y al desplazamiento en la crítica literaria y cultural que manifiestan cierta atracción por la experiencia de la distancia y el extrañamiento. La frecuencia con que los términos *exiliado*, *nómada*, *migrante*, *refugiado* y otros se reiteran en las articulaciones modernas entre subjetividad y poética insinúan dos aspectos de este fenómeno: por un lado, está el vasto espectro de tal atracción en la Modernidad; por otro, el empleo indiferenciado de los términos para designar las experiencias que tienen al desplazamiento como factor común. Esta actitud, con frecuencia, deriva en una posición celebratoria o acrítica en donde se desvirtúan las condiciones históricas —muchas veces traumáticas— que motivaron el exilio. Frente a la falta de precisión en los términos sería pertinente insistir en que todos los desplazamientos no son iguales.

3 A estos se añaden los nombres de José Viñals, Martín Micharvegas, Ricardo Pochtar, Noni Benegas, Mario Merlino, Carolina Jobbagy, Andrés Neuman (España); Juan Octavio Prenz (Trieste); José Muchnik, Bernardo Schiavetta, Pablo Urquiza (Francia); Adriana Almada (Paraguay); Lisi Turrá, Sandra Lorenzano (México); Daniel Calabrese (Chile); Diego Kovadloff (Reino Unido). A los incluidos en la antología se podrían sumar además los casos de Juan José Saer, Néstor Ponce y Rolando Mariano Andrade (Francia); los de los tucumanos Ángel Leiva (España) y Mario Romero (Suécia), etc.

Teniendo en cuenta estas advertencias, establezco la distinción aleatoria entre tres clases de poetas según la figura del desplazamiento. *Extraterritoriales*: son los que cambiaron de lengua literaria. El más conocido de estos poetas es Wilcock. *Exiliados*: son aquellos que debieron abandonar el país por razones políticas —Gelman y otros—. *Migrantes*: esta categoría englobaría a la totalidad de los emigrados y, en particular, se refiere a quienes eligieron vivir afuera voluntariamente. De todos modos, la realidad política de cada país cambia al igual que la condición de sus exiliados. Esto sucede cuando cesa la persecución sobre ellos o se suspende la prohibición de regresar. En consecuencia, un expatriado con posibilidades de retorno, que elige permanecer en otro territorio, abandona su condición de exiliado para pasar a ser un migrante; alguien que teniendo la posibilidad de optar ha decidido vivir lejos de su tierra. Sin embargo, estos cambios no se traducen necesariamente en la escritura cuando el exilio se experimenta como pérdida y se expresa en tal sentido aún cuando la situación personal se haya modificado a raíz de los avatares políticos del contexto.

Silvana Mandolessi (2010) retoma las ideas de Caren Kaplan y Julia Kristeva (1991) para poner el acento en tres términos significativos: *exiliado*, *migrante* y *extranjero*. El de exiliado es el concepto más extendido en la crítica y más tarde, el de *migrante*, dado que revela un modo distinto de concebir la experiencia del desplazamiento. El cambio de *exiliado* a *migrante* no implica una mera sustitución terminológica, sino que afecta las proposiciones básicas con que se identificaba al exilio. Esta autora acuerda con Kristeva en la forma de definir al *extranjero* como aquel que no pertenece al grupo, que no es “uno de ellos”, es el otro absoluto. La noción de extranjero se circunscribe a los límites de la Nación. Más adelante señala:

El extranjero es aquel que no pertenece a la Nación en la que se encuentra, que pertenece a otra soberanía, se convierte progresivamente en una metáfora de la otredad, tanto en una dimensión intrasubjetiva o psicológica: la relación del sujeto consigo mismo, como en una dimensión intersubjetiva: la relación de identificación que vincula a los miembros de una nación (Mandolessi, 2010: 71).

Según estas formulaciones, suele asociarse la categoría de exilio con la imagen modernista: un sinónimo de la posición ideal de distancia y separación que da lugar a intelectuales y artistas a alcanzar un nivel de crecimiento personal poco probable en sus países. En el imaginario de la Modernidad, el exilio configura una metáfora de la creación artística. La conceptualización del migrante es más reciente, responde a un contexto caracterizado por los desplazamientos masivos. La articulación entre exilio y alta cultura se rompe para dar lugar a un espacio más amplio, más democrático en apariencia, pero más incierto; sus límites son difusos y las identidades pasan a estar en permanente negociación. Mandolessi entiende con Kristeva que la noción de extranjero va más allá,⁴ convive con un contexto de sujetos desplazados que no dejan de plantear “síntomas” a las actuales configuraciones del Estado-Nación. Kristeva alienta el debate ético procurando devolver la dimensión histórico-social que los desplazamientos parecieran haber perdido en las visiones acrílicas de la hibridez y la desterritorialización.

4 Kristeva se basa en lo siniestro de Freud para considerar al extranjero como un síntoma en el que conviven una dimensión subjetiva y una dimensión política. En ambos aspectos estaría presente la *otredad* que pone en cuestión la identidad individual y colectiva. Afecta tanto a la identidad individual como a la identidad cultural entendida como homogénea y sin quiebres. La lógica de lo siniestro representa la irrupción de lo *otro* en un sujeto en apariencia homogéneo. Esta fuerza disruptiva lo obliga a enfrentarse con su radical alteridad. Si bien lo siniestro destruye la integridad imaginaria del yo, para Kristeva, la desestructuración del yo se vuelve un recurso en lugar de una amenaza. A nivel político, el extranjero cumple el mismo papel. Evidencia el fracaso de incluir la identidad diferencial de la nación en una unidad orgánica. El extranjero no es solo el límite externo de la Nación —el otro contra el cual el yo se define— sino la otredad que trastorna la identidad nacional desde adentro; revela que los lazos de unión entre los miembros del Estado-Nación están atravesados por la exclusión de la alteridad.

Estos enfoques son útiles para dilucidar el uso de conceptos y resulta pertinente precisar que los poetas estudiados expresan de diverso modo los sentimientos de otredad, ajenidad y extranjería de acuerdo con las experiencias que les tocó vivir y en función de sus búsquedas estéticas. Son estados que experimentan artistas, escritores, en general; más allá de cierta visión romántica o esencialista es una marca que afecta la subjetividad, y los distingue del resto. Tal vez, estos estados no impliquen el hecho de situarse en la torre de marfil del modernismo, que denota cierto grado de elitismo cultural, en todo caso se trata de un modo de conciencia denominada “condición exiliar de la vida”, como se verá más adelante.

Por otra parte, en este estudio empleo los conceptos de *migración* y *nomadismo* en función de las relaciones que operan en los textos y el consecuente efecto que producen en la escritura. Además de la figura del *exiliado*, como se dijo, interesa retomar la del *migrante* que se mueve de un lugar a otro con un propósito específico. Según Rossi Braidotti (2000), el fenómeno de la migración económica en las grandes metrópolis fomentó la emergencia de una serie de “subculturas” extranjeras en cuyos espacios se preservan las culturas de origen. El migrante sostiene un vínculo con la estructura de clase y en distintos países son grupos desfavorecidos desde el punto de vista económico. La migración económica está en el eje mismo de una nueva estratificación de clases tanto en Europa como en América. En cambio, el exiliado está motivado por razones políticas y pocas veces pertenece a clases inferiores. Por otra parte, el *nómade* es el que se encuentra más allá de toda clasificación, es una suerte de unidad sin clase, de acuerdo con Braidotti, quien escoge los postulados de Deleuze y Guattari para reconceptualizar al nómade que, en su perspectiva, no representa la falta de un hogar ni el desplazamiento compulsivo, sino que es una categoría de sujeto que se aparta de toda idea, deseo o nostalgia de lo establecido y encarna una figuración que expresa el deseo de una identidad concebida a partir de transiciones, de desplazamientos sucesivos, de cambios coordinados, sin una unidad esencial y en oposición a ella.⁵

Desde la crítica feminista, Braidotti considera a la conciencia nómade como lo opuesto al discurso falogocéntrico; por esta vía, quizás sea factible asociar esta forma de conocimiento inestable y móvil con la conciencia exiliar de la vida en tanto sentimiento de ajenidad o extranjería. Se vincularía con el desplazamiento, pero no en todos los casos ya que se trata de la otredad que irrumpe en la subjetividad y puede inscribirse o no en la escritura, sin necesidad de que el escritor haya sufrido el exilio o haya elegido emigrar en algún momento para resolver determinadas situaciones de vida. Es decir, la escritura misma plantearía la posibilidad de la migración y el nomadismo sin estar condicionada por el desplazamiento.

El exilio es una realidad y un modo de conciencia como la del nómade y la del migrante y los atraviesa a todos por igual en la medida en que las identidades no son fijas, sino móviles e inestables. En *Las flores del mal*, Charles Baudelaire entrevé que las figuras del extranjero y del desterrado son emblemas de la vida moderna y podríamos extender dicha consideración a la contemporaneidad. El Arthur Rimbaud de *Una temporada en el infierno*, con su *yo es otro*, comprende que no solo se es extranjero en la patria, sino que se es extranjero a uno mismo. Y Marcel Proust, siguiendo la huella de Baudelaire, encuentra que en el arte se hace visible nuestra condición de desterrados, pero también la de la otra patria, aquella del sentido, que hemos perdido y que habitamos en fracciones y restos. El estar arraigado en la ausencia de lugar,

⁵ Deleuze propone el modo nómade en la figuración del *rizoma* en tanto raíz que crece bajo tierra hacia los costados; la elige en contraste con las raíces lineales de los árboles. Por derivación, es *como si* el modo rizomático enunciara un modo de pensamiento no falogocéntrico: “secreto, lateral, extendido, en oposición a las ramificaciones visibles, verticales de los árboles occidentales del conocimiento. Por extensión, el rizoma representa una ontología política que (...) brinda bases móviles para una visión poshumanista de la subjetividad” (Braidotti, 2000: 58-59).

según Franco Rella (2010), permite obtener otra medida del mundo y de nosotros mismos en el mundo. En tierras ajenas el desterrado está desnudo, sin el ropaje de las costumbres que lo protegen de la exposición absoluta y siempre riesgosa.

Luisa Futoransky

La obra de Luisa Futoransky —viajera infatigable, que recorrió y habitó lugares remotos y distantes: China, Japón, Israel, Italia, Francia— se construye en torno al continuo desplazamiento, a la historia de migración de sus ancestros judíos, a su propio exilio, a la sensación de permanente extranjería, experimentada aún en las ciudades elegidas para vivir. El motivo del viaje está presente desde sus primeros libros: *Trago fuerte* (1963), *El corazón de los lugares* (1964), *Babel Babel* (1968) y *Lo regado por lo seco* (1972), y sigue siendo un cauce inseparable de su trayectoria literaria y su escritura. Esta parte inaugural de su obra corresponde a los años vividos en Buenos Aires, pero no es casual que su primer libro se editara en Bolivia, en uno de sus recorridos iniciales. El itinerario responde al tipo de viaje latinoamericano elegido por los jóvenes en los años sesenta. Armando Alba, director de la colección boliviana, anota, en el breve prólogo de *Trago fuerte*, que Futoransky se destaca por su sensibilidad lírica y por haber transitado por Sudamérica conociendo lugares y gente. Luego agrega:

Vibrante antena para recoger lo que hay de natural y propio en el ser americano o para grabar en el alma los espléndidos paisajes de la montaña y el valle, nos dará en lo futuro, obra sazonada de su experiencia estética y humana, como ahora, a su paso por Potosí, nos dejó para su esparcimiento, este ramillete de poemas, miel y sal de su espíritu luminoso (citado en Andrade, 2019: 8).

El editor no se equivoca en su vaticinio ya que en esos poemas de los comienzos aparecen temas, lecturas e influencias que persisten a lo largo del tiempo: el amor, las decepciones, la descripción de ciudades emblemáticas, la influencia visible de poetas modernos (Arthur Rimbaud, T. S. Eliot), los mitos griegos, personajes y relatos bíblicos; la vasta erudición de la poeta acrecentada con los viajes y los años. A mediados de la década de 1970, Futoransky abandona el país. A partir de entonces su escritura se configura en una suerte de geografía diseminada por ciudades y continentes, identificada asimismo por la confluencia de africanos, asiáticos, judíos y un sinnúmero de migrantes moviéndose en escenarios que se prestan a confusiones idiomáticas promovidas por los préstamos léxicos, las interpretaciones o redefiniciones de vocablos ajenos y la necesidad de traducir.

Transcurrido el tiempo lejano de juventud, la poeta evoca con nostalgia los recuerdos del viaje por Bolivia. Desde la ventana de un apartamento en la comuna trece de París, el sujeto autobiográfico del poema se detiene a contemplar, entre la bruma del amanecer y dos torres, el pasado que irrumpe en ese punto inmóvil y se figura a modo de una breve crónica del ayer en “Hora del lobo: reliquia andina”. Así lo enuncia:

un rectángulo donde emerge, soberano, el sumaq urcu
del huayna potosí (...)
veinteañera, en Bolivia (...)
qué hago con las vetas, qué hago con las venas y las velas
que dejé en la casa de moneda
mi bastón de mando en el cristo de la caña
mis pies, la sonrisa entregada en el portal de san francisco
polvo y chicha me fermentan la palabra
fijate que arde el predio, estaqueada
de memoria

qué hago
sin mí
Ortigas, 2011: 20

El poema proyecta su mirada, desde la vejez y la quietud del amanecer, al paisaje andino situado en el pasado; la memoria es el elemento clave que permite preservar la identidad a pesar de la distancia y el tiempo. En otros textos el entusiasmo por la música se desliza como una armonía inaudible y hasta secreta que, a veces, aflora a la superficie del poema. En los versos, el ritmo se une a palabras y expresiones de otros idiomas, a distintos registros del habla en español, entre los que se encuentran las variedades del suburbio porteño junto a un refinado lenguaje lírico que transmiten la sensación de estar frente a una lengua extraña y familiar a la vez.

A lo largo de sus libros, Futoransky elabora diferentes representaciones de las ciudades por las que transita y en ese devenir la subjetividad asume varias perspectivas. En algunos casos es una subjetividad que padece los problemas del extravío, de las diferencias lingüísticas y culturales propias de su condición errante; en otras, establece una distancia crítica a fin de reflexionar o de poner en tela de juicio el consumo, la xenofobia y el desamparo de los seres en el mundo globalizado. La voz que enuncia instauro en los poemas una mirada empática con el otro: el inmigrante explotado en trabajos poco calificados y obligado a habitar espacios urbanos marginales.

La experiencia del exilio y la extranjería se observa inclusive en lugares elegidos para vivir. París, ciudad emblemática de la Modernidad, genera fascinación y rechazo. Es por momentos atrayente en virtud de su altiva indiferencia para quien busca quietud y anonimato en la metrópoli, pero, a la vez, se configura en un espacio definido por la incertidumbre al poner en duda el sentido de pertenencia ligado a los afectos. La ciudad es el laberinto misterioso donde perviven historias de nobleza y rebeliones; tiene su lado oculto en el modo obstinado de oponer obstáculos y trampas para desorientar al nómada que nunca termina de conocerla ni de integrarse del todo. La ciudad vivida y experimentada, en donde solo florecen las ortigas en primavera, se transforma, con el transcurso del tiempo, en un territorio de afanes y penurias: “Soy tierra prometida/ en París, la impostura/ soy rosa estaqueada y a merced/ de las corrientes” (*París, desvelos y quebrantos*, 2000: 16), enuncia el poema. Los versos ponen el acento en el hecho de sentirse privada del movimiento, de estar desprotegida frente a la incertidumbre y al vacío del vértigo, pero la poeta se preserva en la palabra convertida en vicio de vergonzante soledad y en la comprensión de que su lugar es llegar y partir en simultáneo. Es decir, estar siempre en tránsito, siempre en movimiento. El sujeto de la escritura, en cambio, en el soliloquio de “Probable olvido de Ítaca” le asigna al espacio ese carácter móvil: “y sin inmutarte cargas el sino que te corresponde:/ tu sitio, ya lo sabes:/ partió cuando llegaste” (*París desvelos y quebrantos*, 2000: 5).

En “París, la impostura”, la ciudad se escribe en minúsculas y, para la subjetividad que la verbaliza, constituye un eje de intensa gravitación que se describe e interpela de la siguiente manera:

tacaña, negligente, estreñida
envidiada,
la más grácil sin esfuerzo,
ninguneadora, bella de lejos,
parís encubridora
recluida en su propio delirio de grandeza
atrabiliaria
parís oculta en catacumbas parís para iniciados

parís emperatriz y guillotina
yo, que nunca salvé tus innúmeras murallas, trampas, laberintos
tan eficaces para perder al extranjero
no sé si te quise o quiero, todavía
Inclinaciones, 2006: 59

La ciudad es cuestionada sin rodeos y sin escatimar adjetivos para ensalzarla en contraste con otros, cargados de ironía y de cierta aspereza, que contradicen el consolidado mito de la *Ciudad Luz*. La variedad culta del habla convive con la expresión del último verso, tomada de la canción popular. La descripción en su totalidad remeda cierto aire de las letras de tango por la pasión con que sostiene el énfasis utilizado para retratar a la ciudad con atributos humanos, como si se tratase de una mujer esquiva, admirada por su belleza, pero criticada por sus rasgos negativos de distancia y hermetismo. La falta de certeza sobre los sentimientos que París despierta en el extranjero que la habita, producto de la incomunicación o de las trampas que el tiempo no logra sortear, se disuelve cuando elogia el lugar de origen en donde los detalles no corren el peligro de la muerte por olvido. Es por esto último que Futoransky declara, en el prólogo de *Inclinaciones*, prescindir de la cámara fotográfica que acostumbra llevar en sus innumerables recorridos. La representación de Buenos Aires se vincula a la sensación de cobijo que prodiga y se conecta con la ilusión del retorno, aunque se trate de breves períodos. Las palabras que nombran la ciudad se asocian con elementos afectivos y sensaciones corporales, con la primavera y las flores que, esta vez, no son las ortigas parisinas sino jazmines. Por todas estas razones Buenos Aires es un espacio casi incomparable, único para el que la vive con el bagaje de los recuerdos y una afectividad desbordante. Tales sentimientos explican que el título del prólogo sea una apropiación de las palabras del tango: “Ninguna con tu piel ni con tu voz”. El texto es una breve crónica que describe el ritmo de la vida en la ciudad, pero también sus sombras:

Desfilan en una cinta que se renueva sin fin, los jóvenes con las jaurías, los shoppings.
El lujo insolente de sabores y aromas. El jazmín único de flores bicolores mientras el cuerpo reconoce la manera infalible de esquivar los tablonos de las mismas veredas, la marca de nacimiento de las calles; éstas y no otras baldosas flojas. El río, ay, con su memoria ensombrecida por los que nos faltan, faltarán desde hace tanto (2000: 10).

Los viajes a Buenos Aires, poco frecuentes según la autora, la inducen a pensar en la alternativa del retorno. El tono de exaltación sumado a la nostalgia expresada tiene su correlato en los versos de “Plena Primavera”, el primer poema del libro, que conserva el aire fresco de una pequeña canción: “Cuando sepa/ qué es casa/ qué es volver/ voy a/ volver a casa”. Porque si acaso hubiese la posibilidad de regresar sería en ese preciso momento del año cuando brotan los azahares e ilumina un sol tibio.

Esta poética nómada captura el movimiento inagotable, producto del continuo errar de un lado a otro del planeta. La experiencia del desplazamiento tensiona el lenguaje y se inscribe en el cuerpo del poema que, a partir de escenarios cambiantes y multilingües expresa la sensación de pérdida, la nostalgia por el país de origen y la ausencia de vínculos, los amores contrariados, las traiciones, la pasión por el conocimiento y el arte, las diferencias lingüísticas y culturales. Las fronteras se expanden, en ocasiones, los lugares cartografiados parecieran confundirse mientras la escritura pone en acción una multiplicidad de voces y de lenguas. La autora no se posiciona en la instancia del que traduce, en sus textos se configura una subjetividad que es traducida permanentemente e insiste en el hecho de padecer su condición de exilio. Sin embargo, hay una instancia en la que esa subjetividad que habla o es hablada no se deja abatir por la nostalgia del lugar perdido y comprende que se puede estar solo en París o cualquier parte. Tal vez por eso la poeta elija las corrientes oscilantes

de la imaginación y la transparencia del lenguaje para dejar sentado que la idea de un lugar fijo no es satisfactoria ni tampoco las formas establecidas. Este abordaje responde a una disposición característica de nuestro tiempo hacia la migración y el movimiento. Sobre estos aspectos, Francine Masiello sostiene que:

Futoransky se hace eco de una propuesta posmoderna que desafía la correspondencia unívoca del habla con la singularidad del hogar. Rápidas líneas de fuga le dan energía a este estilo de escritura; mueven al lector de un lugar a otro sin proporcionarle un ancla o una localización estable. Futoransky, continúa reiterando el drama del sujeto nómada como fundamento de su poética (Masiello, 2013: 175).

Respecto a las diferencias culturales, el lejano Oriente pone a prueba las destrezas y los deseos contradictorios del nómada en su impulso de ir más allá, de desplazarse por la geografía global hasta encontrarse con situaciones donde el sentimiento de extranjería toca ciertos límites. “Restaurante de Ekoda” rememora una anécdota vivida en Japón; se detiene en un breve instante de desazón razonado por la voz emisora del poema al encontrarse en la encrucijada de lenguas y culturas en extremo diferentes. La escena transcurre en el ámbito de las costumbres culinarias. Una comida, que en apariencia es un manjar en Oriente, se vuelve motivo de desilusión frente a la imposibilidad de ingerir determinados alimentos. Tal limitación se argumenta de modo inobjetable, acaso hiperbólico, para dejar sentado que ciertos principios son capaces de hacernos renunciar con algo de dignidad a los deseos más elementales, aunque luego sobrevenga la resignación o el sosiego. El poema dice así:

me han servido ya el pescado crudo que late todavía
y no es ilusión de mi delirio
lo han partido en finas tiras y le han puesto
un pequeño crisantemo en el corazón
y las flores y las algas le dilatan la agonía
porque la vida, según creo, suele tardar en despedirse
pero yo no he saboreado jamás la sangre del vencido
porque no tengo pasta de vencedora
en un peringundín de la estación ekoda
no sufro por muertos ni por vivos
me levanto, capeo la desdicha
y dejo que la lluvia me destiña, con paciencia
Inclinaciones, 2006: 35

Dentro de la lógica definida por la dinámica del movimiento en la escritura de Futoransky, es preciso señalar contradicciones y paradojas. A la potencia nómada de una subjetividad que se muestra ansiosa por conocer otros territorios y gente, se le opone la dimensión que busca el reposo e intenta encontrar satisfacción en momentos de quietud y reflexión. Tal como ocurre al final del poema en el que la protagonista deja de lado la oportunidad de alimentarse aceptando su destino con cierta resignación; deja que las cosas sucedan como sucede la lluvia deslizándose sobre su cuerpo y no tiene otra alternativa que seguir camino.

Esta poética se construye sobre la base de una tensión: entre la disposición hacia la fuga y una tendencia instaurada en la suspensión del movimiento y del tiempo. Ambas conviven en el territorio del poema sostenido por la voz que lo enuncia y organiza, esta modalidad de interrupción da paso al surgimiento de la mirada crítica y reflexiva en relación con la experiencia, con lo observado en cada sitio que se recorre o habita. Quizás se trate de dos momentos apartados en apariencia: el tempo acelerado del viaje y su percepción instantánea, y el tempo ralentizado y profundo de la reflexión. Ese punto de detención o interrupción del poema, en su devenir, se

concentra en detalles ínfimos y favorece la introspección cercana al silencio, el punto de partida para arribar al núcleo de la experiencia estética. Es el momento “de estar en el presente del poema, en lugar de pensar las temáticas de la obra, de llegar a la iluminación por medio de la expresión de la voz” (Masiello, 2013: 175). Y tal vez deberíamos ir más allá, a ese umbral donde el silencio roza la palabra en los textos: el de la escritura extrema, que es según Franco Rella: “La escritura del exilio de la escritura. La escritura que llega ya desde una suerte de silencio glacial que parece haber endurecido todo el mundo” (2010:122).

Mercedes Roffé y María Negroni

Como se dijo, los textos seleccionados dan cuenta del desplazamiento físico bajo condiciones determinadas. A la vez, son escrituras instauradas en movimientos de migración en el tiempo y en el espacio simbólicos que procuran establecer distancia entre el escritor y su referente espacio-temporal. Al respecto, Ian Chalmers (1995) considera que la escritura implica siempre una experiencia de tránsito. Los escritores como nómades siguen una trayectoria en busca de genealogías, orígenes, puntos de partida desde donde construir una identidad, interrogar a las cosas, a las imágenes, a los documentos; desean que algo sea dicho, sobre todo aquello que fue soslayado o silenciado. Según esta perspectiva, la escritura es un modo de migración en el tiempo.

Mercedes Roffé y María Negroni integran la experiencia de la poesía del “fuera de lugar”. Roffé reside actualmente en Nueva York, en tanto Negroni ha vivido muchos años en la misma ciudad y escribe allí parte sustancial de su obra. Ambas ensayan el gesto de desafiar las tradiciones poéticas al recurrir a culturas distantes en el espacio y el tiempo. Si bien sus propuestas son diferentes, coinciden en el hecho de no pretender afirmar el vínculo entre texto e identidad como ocurriría en las denominadas literaturas étnicas o en la poesía etnográfica. Sus búsquedas se orientan a desdibujar los referentes reconocibles de una identidad y una cultura para insertarse en otras valiéndose de la traducción, la apropiación y el diálogo intercultural y se conciben a partir del tránsito y el nomadismo en la escritura.

Definiciones mayas (2000) de Mercedes Roffé debe su título, su composición y su estilo a una selección de textos compilados por el etnólogo Allan F. Burns en *Una época de milagros. Literatura oral del maya yucateco* (1983), seleccionados después por Jerome Rothenberg en *Técnicas de lo sagrado* (1985) con el mismo título que la poeta traduce al español e incorpora a su proyecto de escritura. Las “definiciones” no aluden a la lengua sobre la que se reflexiona (el español), sino al género poético que Alonzo González Mó —principal informante de Burns— iría desplegando en su ferviente voluntad de transmitir la lengua y la cultura mayas. El término “definiciones” se asocia aquí a su equivalente en maya: *tzichal* (“conversación”), que, a su vez, abarca un amplio registro de actos y situaciones de habla, desde el intercambio informal hasta narraciones de cuentos y relatos míticos. En el marco de esta tradición, narrar es un modo a través del cual el hablante/narrador instaura el diálogo con su interlocutor, quien a su vez no desconoce las reglas para transformarse en partícipe del relato. Según Burns, las definiciones fueron aportadas por su informante para explicarle a él el sentido y usos de algunas palabras y expresiones mayas; admite que la forma probablemente sea muy antigua, ya que guarda semejanzas con fragmentos del *Chilam Balam* y del *Códice florentino* de los aztecas.

En la poesía de Roffé confluyen diversas expresiones artísticas: pintura, música, además de las literaturas medieval y renacentista, junto a formas vanguardistas del arte contemporáneo. Sus poemas elaboran complejos modelos de rima; se detienen en detalladas explicaciones de alcances lingüístico-filosóficos sobre el uso de los deícticos

en español. Así ocurre en los poemas “A veces” y “Entonces”, que demuestran cómo a partir de la sintaxis del discurso cotidiano es posible construir un poema con el propósito de ironizar sobre la noción cultural e institucionalizada del lenguaje definido en los diccionarios. Al mismo tiempo, el gesto se interpretaría como un juego creativo que pretende reflexionar sobre la propia lengua, sus automatismos y enseñanzas. Roffé propone un retorno a los orígenes americanos, como modo de arrojar luz sobre las posibilidades de un lenguaje poético nuevo. Los versos de “Entonces” diseñan un recorrido espacio-temporal ligado a la reiteración de la palabra “cuando”. La acumulación del término busca discernir el valor del deíctico y potenciarlo; intenta rodear el sentido de un término cuya significación dependerá siempre de la situación de habla, del momento específico y del contexto en que se emplee. Los “cuando” recobran sentido al delimitar y explorar las palabras que rodean y que constituyen cristalizaciones lingüísticas y culturales. A su vez, las reiteraciones tienen la capacidad de interpelar, de desarticular ciertas presuposiciones; según la autora:

(...) los “cuando” glosan —o desglosan— los fósiles en nuestra cultura, fósiles no en el sentido de algo muerto y sin valor, sino al contrario, como artefacto arqueológico, como el hallazgo, la inscripción de un pasado que incide en el hoy y que nos forma y nos hace hasta un punto que desconocemos. (Roffé, 2013: 92)

La poeta insiste en el impulso adánico de nombrar, en tratar de comprender al bucear en el origen y en las transformaciones de cada palabra, de despojarlas del polvo que las recubre antes de emplearlas y volverlas útiles. Se persigue una suerte de ideal y este es que los vocablos tengan una historia, un sentido, una correspondencia, pero libres de detritus y de las significaciones acumuladas en la dinámica de los cambios históricos de la lengua. La autora utiliza la imagen del yacimiento arqueológico, que le sirve para explicar la búsqueda de aquello que está cargado de sentido y espera ser reencontrado, pero de un modo cuidadoso a fin de impedir que pierda luminosidad. La clarividencia de las definiciones se funda en la idea de un recomienzo, en el fervor de redescubrir el mundo y tener la capacidad de nombrarlo otra vez.

Los cuatro poemas de *Definiciones mayas* —“A veces”, “También”, “Entonces” y “Paisaje”— organizan una sintaxis interpretable como arte poética en donde existe la probabilidad de que entonces, también, a veces, resplandezca la visión de un paisaje (el poema). Las *Definiciones mayas* fueron incluidas *a posteriori* en *La ópera fantasma* (2012), un proyecto de mayor alcance destinado a explorar el territorio del poema de manera original, en el sentido etimológico del término. El libro realiza un itinerario por el mundo de la expresión musical, clásica y vanguardista, la pintura, la etnología y el ritual para retornar a la palabra poética despojada de toda banalidad y de retóricas en desuso; se estructura sobre la base de la acumulación de sonidos, de formas y de disquisiciones de diccionario que dan pie a la imaginación y, con ella, al intercambio humano. El poema “Paisaje”, que cierra la sección “Definiciones mayas”, concibe la espacialidad como un acontecer que incide en forma natural en el ámbito estético. Dice así:

Composición (predominantemente) natural
con cierta intención o co(i)nci(d)encia estética
armónica o naïve, romántica o siniestra
vívida o espectral
abigarrada o escueta
—donde la o no excluye: acumula—
en todo caso
pampa con árbol
mar en tempestad

El “donde” que se compone y descompone en el poema funciona en forma paralela al “cuando” del poema anterior, “Entonces”. El “cuando” y el “donde”, cada vez que se reiteran, rodean una palabra y enumeran los supuestos que relocalizan los fósiles —así los llama la autora— y que son los artefactos de una cultura. El poema es cierre, pero también es apertura al vacío. La puerta que da a ningún sitio, en un final que intenta agotar el recuento de paisajes posibles y se enfrenta con la limitación cultural en cuanto al modo de concebir ese espacio concreto. Quizás el paisaje sea el lugar por antonomasia que hace posible la suma de todos los paisajes, que por definición contiene todos los lugares y los protege de su propia intemperie.

El paisaje se conformaría a la medida de nuestra propia aptitud para apreciar los colores y las formas en detalle y reconocer allí nuestra propia interioridad, enunciado en el poema como “paisaje del país que se lleva dentro”. En ese final se aglutinan una serie de significantes asociados a la palabra paisaje (*pasa, pisa, peaje, paja, pija, paje*) hasta llegar al pasaje de una puerta al vacío que invita a la imaginación, a crear con palabras nuevas y a nombrar con una voz que aspira a la originalidad.

El poema desplegado, *in extenso*, como arte poética conduce a la reflexión sobre el arte y la invención verbal, a esa instancia en la cual el trabajo con la palabra excede el ámbito individual y deja al lenguaje hablar por sí mismo en un cruce de encuentros no definidos, en donde se reúnen las posibilidades de lo estético y lo comunitario. La autora no trata de instalarnos frente a un referente político incontestable, en todo caso busca trascenderlo a fin de conducirnos a repensar la evolución de la lengua y su transformación mediante la seducción y el goce de la palabra poética. Tal vez el objetivo no sea solo la apertura al diálogo sino el reconocimiento de las singularidades de una voz propia que espera ser leída e interpretada. Esto a su vez se conecta con diferentes modos de entender el exilio y la migración, según la autora. Por un lado, la experiencia de deambular asociada a formas del exilio conduce a la reflexión sobre los avatares políticos del país de origen. Por otro lado, hay una manera de concebir esta experiencia y es cuando ya la problemática no se enfoca desde la perspectiva del que parte sino desde la mirada del que llega y descubre que además de encontrar otro código se enfrenta no solo con la extranjería, con situaciones arbitrarias y muchas veces absurdas sino también con la parcialidad y el absurdo del código desde el que observa. En este sentido, Roffé apunta que:

La migración plantea una pregunta por la lengua que hablamos y la lengua que nos dice; aquí la escisión del sujeto alude, más que al lugar común lacaniano, a una condición que se deriva de una situación geográfica y política del hablante en cruce con su historia. Por su parte, la poesía de otros transterrados se centra en la experiencia de un nomadismo cuyo mayor desgarramiento nace del constante temor a perder la tierra a la que se ha llegado; dolor alucinado a partir de una memoria —la de dejar el país natal— que actúa como continua amenaza de tener que abandonar también lo recién alcanzado (Roffé, 2018: 22-23).

De acuerdo con este nuevo giro que aporta la condición del migrante, se reconoce que su experiencia también es dolorosa o traumática, como la del expatriado, frente a la posibilidad de perder el nuevo espacio conquistado. Y esta inquietud se encuentra en conexión con el modo de mirar de la poeta, para quien la poesía se conecta más con la posibilidad de encontrar en otro espacio el distanciamiento necesario para reflexionar acerca de su propia lengua.

En *El viaje de la noche* (1994a) e *Islandia* (1994b), María Negroni cuestiona la condición del viaje a través de la duplicidad de la voz que reflexiona acerca del exilio. En el primero intenta conectar la experiencia con la épica nórdica distante en el tiempo; en el segundo, las subjetividades desplegadas en los poemas recorren ciudades reales que

de pronto se vuelven extrañas y las urbes de ensueño les resultan familiares. La autora retorna con insistencia, en numerosos escritos, a preocupaciones sobre la condición exiliar de la vida, el arte, el lenguaje y las relaciones de este último con la lectura, la escritura, la traducción. Durante su prolongada estancia en Nueva York, Negroni produjo parte considerable de su obra. En ella explora diversos modos de escritura vinculados a su ingente curiosidad por escritores y artistas excéntricos, por objetos raros e invenciones osadas. Hecho comprobable en *Ciudad Gótica* (1994), *Museo Negro* (1999) y más adelante en *Galería Fantástica* (2009) y *Pequeño mundo ilustrado* (2011). A esta serie se agregan los ensayos de *El arte del error* (2016a) que, en suma, dan cuenta del movimiento de una escritura concebida más allá de categorías, géneros y escuelas. Con el correr de los años, el descentramiento con respecto a formas y modelos canónicos comienza a visibilizarse más bien como un programa no sistemático que es posible reconstruir a partir de múltiples ensayos, en entrevistas; asimismo, en la singularidad de los escritores elegidos para traducir.

Negroni publica sus tres libros de poesía en Buenos Aires en el sello de José Luis Mangieri Libros de Tierra Firme: *De tanto desolar* (1985); *per/canta* (1989) y *La jaula bajo el trapo* (1991). El segundo registra lugares y fechas de escritura: Buenos Aires-Nueva York (1985-1987). A estos le siguieron *El viaje de la noche* (1994a) e *Islandia* (1994b), editados en Caracas y Barcelona, respectivamente, concentrados en la temática del desplazamiento por lugares reales e imaginarios, en donde lo significativo es la aventura del lenguaje. Ambos libros desafían las tradiciones poéticas y sorprenden por su capacidad de innovación, en ellos están presentes el viaje exterior y el viaje hacia otros territorios de la imaginación. El viaje exterior se interioriza a partir del lenguaje que aproxima lo distante y en esos derroteros las voces de los sujetos se alternan o se modifican y cumplen con un complejo destino que no entienden en su totalidad, pero del que tampoco consiguen escapar. Ese destino es el de la escritura del poema. En tales gestos es posible interpretar las ideas de la autora, para quien toda escritura debe estar dispuesta a rebelarse contra el automatismo y las cristalizaciones del discurso que obturan el ejercicio de la duda e impiden comprender la propia inadecuación. En su construcción dubitativa, Negroni puntualiza:

(...) el lenguaje produce estampas del desacomodo (...) e invita al lector a perderse, como un amante sin certezas, en pos de una verdad más pulsional —que incluye los enigmas nerviosos de su cuerpo— y así desarma, por un tiempo al menos, los decorados de la certidumbre.

Y más adelante agrega:

(...) allí donde el riesgo es más alto, también el sueño es más exquisito, más rica la desorientación que crea. Para esta estética hecha astillas la experiencia literaria representa un modo radical de libertad. (Negroni, 2016a: 11)

En el ensayo “Música nómade: La traducción en siete verbos”, la poeta afirma que escribir y traducir constituyen para ella una sola actividad y están fuertemente ligadas a la lectura y a una intensa pulsión verbal. Asocia la tarea de quien traduce a los verbos leer, exiliar, trasladar, oír, amar, crear y desmentir; en cada uno de los siete apartados formula sus ideas respecto a la escritura del poema. Esta supone encontrar un estado *otro* de la lengua y acuerda con Proust en que los libros más bellos parecen escritos en una lengua extranjera. Sostiene, además, que si el poema es un acontecimiento y la poesía misma es su tema, el objetivo de la traducción consiste en captar impulsos, coloraciones, engarces y deslizamientos del así llamado texto original que le permiten ser, a ella misma, una experiencia estética. La traslación de un idioma a otro implicaría, según su enfoque, oír la música de otros y gestar un movimiento de amor a fin de que la sensibilidad del que traduce se ponga al servicio

de la otredad de ese otro/a que es quien escribe en la denominada lengua original. En definitiva, según esta perspectiva, “la apertura a lo excéntrico y a lo diferente es un distanciamiento consciente de la palabra asertiva y una apuesta a favor de lo inaudible. Existe una dimensión crítica, profundamente corrosiva, que concierne también, y de manera crucial a la traducción” (2016a: 118). Es lo que realiza Negroni de modo concluyente en su obra, un sistema en el que conviven de forma coherente la tríada: leer, traducir, escribir.

El viaje de la noche recupera la tradición del poema en prosa y reúne escenas en las que el discurso es sometido a un procedimiento de desrealización; lo extraño irrumpe con natural precisión y la recreación de esa experiencia sostiene su carácter apenas expresable. La crítica ha señalado un sutil parentesco con escritos de Alejandra Pizarnik en la medida en que este libro, de original y de anómala belleza, convierte en escucha placentera su música templada y sombría, que evoca rasgos de la estética surrealista. En los poemas conviven referencias precisas a ciudades y momentos concretos con detalles que inesperadamente enrarecen el contexto de la experiencia y lo vivido/narrado adquiere matices de ensoñación. Pero, además, la atmósfera lograda en los textos se ve favorecida en parte por la sintonía con la música de otros, es decir, la obra de autores nombrados en epígrafes que orientan hacia cierta dirección lo escrito y demuestran un caudal de lecturas acrecentado por la curiosidad en la cultura nórdica y su mitología. A lo largo del texto se recorre una galería de citas conformada por Hermann Hesse, Hermann Broch, Gunnar Ekelöf, Artur Lundkvist, Elizabeth Bishop, entre otros, de los que se eligen fragmentos acerca del arte de perder, el fracaso y la vida errante, tal vez como intento de comprobar que detrás de todo lo exquisito asoma algo trágico. “Carta a mí misma” repasa en forma de soliloquio lo siguiente:

Tengo miedo. ¿Pero qué sabe de eso tu tristeza? ¿Qué sabe tu cuerpo de los héroes que huyen? ¿De la impostura del coraje? Escribir es un riesgo. Ser parte, sin entender por qué. O más bien en su vagar inmóvil, de cautiverio en cautiverio, extraviado en el rostro oscilante de la noche, el viajero busca signos, como quien busca su figura en la figura de la ausencia, sin reconocer su propio hogar, esa oscura y enorme y quieta cueva erigida al fondo de sí mismo, que nunca se ha movido. (Negroni, 1994a: 82)

Estas reflexiones conducirían a una inesperada manifestación de lo que permanece oculto, ese núcleo de no-saber que el lenguaje ha logrado expresar con contundente transparencia. En cada texto, existe la combinación de prosa lírica y elementos narrativos junto al notorio desajuste de una subjetividad, de continuo, devaluada, que intenta reconocerse en lúgubres espejismos del sueño. En el libro, es notoria la preferencia por la condensación del relato onírico capaz de instalar un efecto de verdad enigmática que esconde una íntima coherencia. La subjetividad que se expresa en *El viaje de la noche* es la que se ha propuesto un recorrido sin objetivo fijo, que naufraga en su desconcertante ensueño, que de pronto arriba a ciudades desconocidas u olvidadas donde todo parece familiar, hasta incluso ve una ciudad nómada aproximarse y pasar por delante de ella como si fuera un río. En lugares entrañables (Venecia, Milán, París) las cosas se modifican y, todo, marcha hacia su ruina; pasado y presente conviven en simultáneo; la desorientación acecha constantemente y promueve una sucesión de pérdidas. En esos sitios los lazos afectivos, el amor y el sentido de pertenencia acaban por diluirse. En contraste con el desconcierto general, a la figura sobrehumana del ángel Gabriel, asociada a la luz de la sabiduría —que aparece en cuatro diálogos a lo largo del libro— no le pasa desapercibida la muerte. En su cielo el tiempo es otro, pasado y presente no existen; él es el encargado de cantar himnos, de desgarrar la noche por un instante de reconocimiento; asimismo, es el que le anuncia a esta subjetividad nómada que: “todo es un sueño (...) No has visto sino el fondo de la sombra, los restos de la demolición de algo. Un naufragio del alma. Pasará” (1994a: 56).

La voz de Gabriel devuelve otra mirada a la experiencia nómada, al estado transitorio de ensoñación e inadecuación por el que han atravesado el cuerpo y el lenguaje para expresarse. Trata de hallarle un sentido al viaje y a la sensación de ajenezada vivida por la subjetividad que se desplaza y traduce los derroteros de su inusitado recorrido en la escritura.

En *Islandia* se pone en cuestión la circunstancia del viaje a partir de la duplicidad de la voz imaginaria al instalar la reflexión sobre cómo hablar desde el exilio, cómo religar la experiencia subjetiva con la épica distante en el tiempo a partir de la diferencia inherente a toda conciencia nómada. En la isla encuentra una representación posible del exilio en el interior de la lengua materna, y todavía algo más abstracto que problematiza la construcción del sujeto lírico y su lenguaje: el juego irresoluble entre cercanía y distancia. *Islandia* es emblema y, a la vez, máscara. Un escudo frente al aislamiento a partir del cual la voz del poema pretende reconstruir desde la perplejidad o el dolor un espacio nuevo encauzado hacia el deseo. Se trata de una máscara porque la distancia supone una treta destinada a eludir con eficaz desenvoltura todo aquello que implique la autosatisfacción afectiva o sentimental. La subjetividad imaginaria del poema revela su astucia y el teatro lírico de *Islandia* cuando enuncia: “Primero se pone una máscara:/ escafandra y gorro frigio, primogénita/ in situ y subversiva. Está tramando algo/ a mucha honra” (1994b: 19).

En las ocho secciones del libro alternan dos voces concentradas en temas diferentes; el tono de cada una de ellas se distingue por el estilo y la tipografía. A la voz grave, distante de la saga islandesa, anclada en lo histórico y escrita en prosa, se añade la otra voz poblada de comentarios irónicos en torno al fantasma del fracaso. Esta segunda voz, escrita en versos, se enrequece con el tono mordaz de los comentarios, instancia en la que se vale del registro coloquial, de neologismos, de anacronismos y de una serie de elementos encargados de tensionar la sintaxis. La inadecuación entre ambas voces es irónica, según Jorge Monteleone, en tanto elige ese registro “para admitir brutalmente el significado de su pérdida, de su completa desdicha. Y a la vez para confirmar su carácter de simulacro, de mimo, de fantasma voraz” (1995: 29).

Para Negroni, escribir implica un acto de impostura relacionado con la traducción y el apartamiento del escritor de un sitio de poder. *Islandia* está escrita a contrapelo de toda certeza, en la lengua vacilante del que está obligado a vivir en un idioma extranjero, a convivir entre lenguas en espacios geográficos alejados. La autora se vale de la máscara utilizando de modo reflexivo y especular la distancia como procedimiento para complejizar la mirada y reafirmar, de modo sesgado, una pertenencia. *Islandia* no solo apunta a la *isla del día blanco que regresa*, poetizada por Borges —ligada por esa vía a la tradición poética y al cosmopolitismo argentino—, sino que refiere al mismo tiempo a la isla de Manhattan— lugar de enunciación y de residencia de la autora por aquellos años—. Sobre el particular, la poeta sostiene que la elección de aquel espacio y tiempo lejanos se explica porque:

(...) los islandeses habían buscado alejarse de su país de origen (Noruega) en la confianza de que, en el extrañamiento, podían acceder a ciertas percepciones más sutiles y así ser escribas más veraces, más tenazmente desesperados, de la tierra perdida. (...) la isla que eligieron para hacerlo coincide con la tierra de la poesía, es decir, con ese territorio ciego, absoluto, encallado en lo imaginario, donde las palabras no tienen más pasión que lo inexpresable (Negroni, 2006: 27).

El proyecto integra al naufrago a la escena de escritura: “Su Robinson narrar/ en femenino sin dar el brazo a torcer/ ni simular” (1994b: 51), sacrificando la sintaxis y las reglas gramaticales. El viaje introspectivo, especular, afecta la coherencia del idioma materno generando una suerte de mutismo. La transgresión a las reglas lingüísticas,

el tartamudeo, la perplejidad atrapan la atención sobre los conflictos del extranjero, al revelar los costos que se asumen cuando se eligen ciertas formas de extrañamiento o la toma de distancia respecto de la lengua propia. *Islandia*, a su vez, remite a ese silencio vacilante elegido por el extranjero cuando se encuentra lejos y no resulta fácil la comprensión de la historia personal y colectiva.

“¿Hay violencia más triste que la palabra isla?” (1994b: 16), inquiere uno de los versos. La idea de buscar o de imaginar una isla remite al acto de creación, a la soledad del escritor (nómada por antonomasia), en procura de asilamiento, de un refugio para crear, aunque sea de modo transitorio. Con el convencimiento de que, para escribir, afirma la autora:

(...) hay que irse a una isla —no importa si real o no—, es decir a un espacio donde se puede ser, al menos transitoriamente, un niño, una niña, un pequeño príncipe (...) alguien que tiene total dominio sobre un interior. Todos los espacios de la imaginación son islas. También los cuerpos son islas: están rodeados de muerte por todos lados. Quizá por todo esto, la isla es un motivo recurrente en la literatura.⁶

La poeta retorna a las preocupaciones sobre el lenguaje y la condición exiliar de la existencia en uno de sus libros más recientes: el extenso poema *Exilium* (2016b), escrito en Buenos Aires, su lugar actual de residencia. El poema discurre hacia un punto paradójico y quizás utópico donde solo la poesía puede llegar, aquel lugar donde “*todavía es posible amueblar una infancia, eso que el lenguaje entierra y sigue vivo en el escándalo del mundo*” (2016b: 35).

Julia Kristeva (1991), al referirse a los dilemas del extranjero, entiende que en la lógica del exilio todo objetivo debe dispersarse y destruirse durante el loco deambular del nómada hacia aquel otro lugar que retrocede siempre, decepcionante, y se ubica fuera de su alcance. “La distancia es una condición del pensamiento y de la conciencia nómada, es el espacio entre lenguas que fluyen, se modifican y en ese devenir transforma tanto la experiencia como las subjetividades” (Masiello, 2001: 247). En cuanto a la decisión de los poetas de elegir la lengua materna como lengua literaria, aunque hayan aprendido otras, tal vez, implique un modo especular de tomar distancia de lo propio y de lo ajeno. Es al mismo tiempo una apuesta estética que vuelve extraña la lengua familiar y en la que interviene la traducción como método de apropiación y creación. Por otro lado, es posible interpretar este gesto como un modo de preservarse y de preservar un espacio para sí en esa franja de ajenidad en la que se mantienen los extranjeros que no llegan a pertenecer por completo a una nación. Y quizás porque, además, como apuntan Derrida y Dufourmantelle (2017), los exiliados, los migrantes, los nómades tienen en común dos nostalgias: sus muertos y su lengua. Ellos con frecuencia siguen reconociendo la lengua, la lengua materna, como su última patria, incluso su última morada.

En síntesis, la distancia, el extrañamiento, la migración, el estar *fuera de lugar* y en continuo movimiento forman parte de un destino siempre doloroso que le queda al poeta —traductor de lo sensible en su lengua materna— para buscar el remedio que solo se encuentra en la búsqueda, en la instancia del devenir o siendo nómada, alejándose de toda certeza y de la insolencia del exilio.

6 “Una isla en Movimiento”. Entrevista a María Negroni (Artal, R y Mazzochi, L., 2010).

Bibliografía

- » Andrade, M. (2019). El inicio de un trabajo indispensable. Prólogo a *Los años argentinos*, Buenos Aires, Leviatán, pp. 7- 11.
- » Artal, R. y Mazzochi, L. (2010). Una isla en movimiento. Entrevista a María Negroni. *Evaristo Cultural*. Disponible en: <http://evaristocultural.com.ar/2010/01/22/>
- » Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Paidós.
- » Chalmers, I. (1995). *Migración, cultura e identidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- » Derrida, J. y Dufourmantelle, A. (2017). *La hospitalidad*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- » Ette, O. (2008). *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- » Ette, O. (2009). *Del macrocosmos al microrrelato. Literatura y creación Nuevas perspectivas transareales*. Guatemala, F&G.
- » Franco, M. (2008). *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Futoransky, L. (2000). *París, desvelos y quebrantos*. Nueva York, Pen Press.
- » Futoransky, L. (2006). *Inclinaciones*. Buenos Aires, Leviatán.
- » Futoransky, L. (2011). *Ortigas*. Buenos Aires, Leviatán.
- » Futoransky, L. (2019). Los años argentinos, prólogo de Mariano Rolando Andrade, Buenos Aires, Leviatán.
- » Kaplan, C. (1996). *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*. Duke UP, Durham and London.
- » Kristeva, J. (1991). *Extranjeros para nosotros mismos*. Barcelona, Plaza y Janés.
- » Kristeva, J. (1999). *El porvenir de la revuelta*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Mandolessi, S. (2010). Sobre exiliados, migrantes y extranjeros: hacia una definición terminológica. *América. Cahiers du CRICCAL*, N° 39: 71-78.
- » Masiello, F. (2001). *El arte de la transición*. Buenos Aires, Norma.
- » Masiello, F. (2013). *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Molloy, S. y Siskind, M. (2006). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires, Norma.
- » Monteleone, J. (1995). Islandia, territorio del enigma. *Página 12*: 3-4, 29/10/1995.
- » Monteleone, J. (2016). *El fantasma de un nombre, Poesía, imaginario, vida*. Rosario, Nube Negra.
- » Negroni, M. (1994a). *El viaje de la noche*. Barcelona, Lumen.
- » Negroni, M. (1994b). *Islandia*. Caracas, Monte Ávila.
- » Negroni, M. (2016a). *El arte del error*. Madrid, Vaso Roto.

- » Negroni, M. (2016b). *Exilium*. Madrid, Vaso Roto.
- » Negroni, M. (2006). Ir volver/ de un adónde a un adónde. En Molloy, S. y Siskind, M. (2006). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires, Norma, pp. 25-33.
- » Nitschack, H. (2005). El Estado-Nación y las literaturas nacionales: sus fronteras y límites. En Machado de Oliveira, T. C. (ed.). *Territorio sem limites. Estudos sobre fronteiras*. pp. 475-489. Campo Grande, Editora UFSM.
- » Nitschack, H. (2010). La literatura chilena fuera de lugar (1973-2008). En Ette, O. y Nitschack, H. (eds.). *Trans*Chile. Un acercamiento transareal, Cultura, historia, itinerario, literatura, educación*. Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- » Rella, F. (2010). *Desde el exilio. La creación artística como testimonio*. Buenos Aires, La Cebra.
- » Roffé, M. (2000). *Definiciones Mayas*. Nueva York, Pen Press.
- » Roffé, M. (2012). *La ópera fantasma*. Madrid, Vaso Roto.
- » Roffé, M. (2018). *Glosa Continua*. Buenos Aires, Excursiones.
- » Sylvester, S. (2019). *25 Poetas argentinos contemporáneos. Los que se fueron*. Buenos Aires, Fundación Sales/Ediciones Papiro.

