

Casa adentro salto afuera

El lugar de la lengua en la obra poética de
Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain

Autor:

Aerts, Liesbet

Tutor:

Porrúa, Ana

2017

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Literaturas Española y Latinoamericana

Posgrado

Universidad de Buenos Aires
Maestría en Letras Latinoamericanas y Españolas

Casa adentro salto afuera:
el lugar de la lengua en la poesía de
Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain

Maestranda: Liesbet Aerts

Directora de tesis: Ana María Porrúa

Julio de 2016

Índice

Índice	4
1. Habitar la casa en el exilio y traducir la lengua en poesía	4
1.1. Literaturas del exilio	6
1.2. Las casas-lenguas heredadas	16
1.3. Exilio y casa, lengua materna y lenguaje poético	30
1.4. La lengua argentina entre migraciones y exilios	47
1.5. Nuestro recorrido	52
2. Los movimientos de fuga y retorno alrededor de las casas heredadas	56
2.1. La desconcentración de la palabra: entre la voz y la escucha	65
2.2. La desconstrucción de la lengua materna y la construcción de la casa poética	88
2.3. La fundación de la casa propia y la lengua poética en el exilio	112
3. La construcción y habitación de la casa propia como asilo	135
3.1. La interiorización y el despojamiento de la casa posexilio	147
3.2. La expropiación de la casa y el recibimiento en el asilo	180
4. Conclusiones	204
5. Bibliografía	221
5.1. Textos de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain	221
5.1.1. Corpus	221
5.1.2. Otros textos de las autoras involucradas	221
5.1.3. Entrevistas	223
5.2. Bibliografía específica	225
5.3. Bibliografía teórico-crítica	228

1. Habitar la casa en el exilio y traducir la lengua en poesía

Une impitoyable *topique* règle la vie du langage;
le langage vient toujours de quelque lieu,
il est *topos* guerrier.

Roland Barthes. *Le plaisir du texte*.

El punto de partida de este trabajo de investigación fue el acercamiento a un encuentro que tuvo lugar en Nueva York en el año 2005 y que reunió a doce escritores argentinos para que reflexionasen sobre la experiencia de escribir *adentro y afuera de la literatura argentina* (2006). Sylvia Molloy fue la coordinadora y entre los participantes estaban Luisa Futoransky (1939) y Tamara Kamenszain (1947). Sus respectivas ponencias fueron recolectadas en *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* y se titulan "Prender de gajo" y "El ghetto de mi lengua". Desde estos títulos se sugiere que el desplazamiento y el destierro determinan no sólo el eje de la práctica de la escritura sino también el no lugar de la lengua. Por otra parte, como ambas poetisas proponen en los mismos ensayos, la desterritorialización se asocia a las figuraciones de la casa que, con frecuencia, también aparecen en sus poemas.¹

Las figuraciones espaciales, entonces, como la casa o sus variaciones, el ghetto, el teatro, el desierto, la ciudad, por sólo mencionar algunas, se asocian en nuestro trabajo a otra figura que supone el movimiento, la del salto. Es necesario aclarar, que no se trata solamente de imágenes espaciales, de

¹ Leamos de modo anticipado cómo ambas poetisas refieren, de manera significativa, la imagen de la casa en sus respectivas ponencias incluidas en *Poéticas de la distancia. Afuera y adentro de la literatura argentina*. Luisa Futoransky, primero, habla de "esas llaves herrumbradas de casas inexistentes que los emigrantes guardan de generación en generación, de casas que sólo existen en el hoyo negro de los astrónomos..." (Futoransky, 2006c: 118). Por su parte, Tamara Kamenszain usa la imagen de "libro-casa, libro-carpa" para concluir: "La poesía en estado de exilio da como resultado ese libro." (Kamenszain, 2006: 164). A lo largo de este trabajo nos dedicaremos más detalladamente a estos ensayos.

topoi en el sentido etimológico del término (del griego τόπος, "lugar"), sino también –por momentos–de sintaxis que emulan, en el lenguaje, estas imágenes, tales como la del círculo, el movimiento espiralado del verso, el corte o el ensamblaje de discursos, de lenguas. Revisaremos centralmente estas figuras a lo largo de la tesis, en la obra poética de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain, tomando además el exilio como eje fundacional. En efecto, el exilio provoca un desarraigo que oscila entre la necesidad de destierro, o el salto, y el deseo de un repliegue, figurado por la casa.² De este modo genera un movimiento y una tensión entre dicotomías como adentro y afuera, acá y allá, propio y otro o íntimo y ajeno.

En realidad, los primeros poemarios de ambas poetisas, escritos antes del exilio propiamente dicho –durante la dictadura militar argentina de 1976-1982–, ya manifiestan la necesidad de alejarse de las casas y lenguas heredadas. Este proceso de desterritorialización y expropiación está, entonces, en el origen de sus versos y adquiere otra torsión en sus poemarios escritos en el exilio.³

El recorte del corpus que hemos hecho tiene como eje esta problemática y se apoya, incluso, en la consideración de los textos de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain como literaturas de exilio. Lo que se tuvo en cuenta, entonces, es el trayecto de esta experiencia exiliar para analizar la tensión entre los procesos de desterritorialización, expropiación y apropiación de la casa-lengua. En este sentido, además de los poemarios anteriores al exilio propiamente dicho, se incluyen algunos posteriores, de los 80 y 90, en los que la figura de la casa es relevante y con los que, creemos se cierra un trayecto en

² En cuanto a la figuración de la casa, citamos a ambas poetisas en nuestra nota anterior. Con respecto a la del salto, Tamara Kamenszain la usa en la misma ponencia pronunciada en Nueva York cuando expone la idea de “sacar la lengua de su sistema”: “hay que salir de sí, hay que sacar a la lengua de su sistema, hay que dar un salto de antropoide...” La poeta retoma esta figura del salto de César Vallejo. (Kamenszain, 2006: 165). En la obra de Luisa Futoransky el mismo exilio encarna el salto. Por ello, como la poeta revela en una entrevista con Marcy E. Schwartz, forma la base de su obra y lengua: “yo soy una persona que trabaja mucho con el exilio, porque hay exilio detrás de mí.” (Schwartz, 2005: 171-172).

³ En nuestro capítulo siguiente demostraremos hasta qué punto los primeros libros de ambas poetisas pueden ser calificados como nómades. Más precisamente analizaremos los poemarios *El corazón de los lugares* (1964), *Babel Babel* (1968) y *Lo regado por lo seco* (1972), en el caso de Luisa Futoransky, y de *De este lado del Mediterráneo* (1973), *Los No* (1977) y *La casa grande* (1986) en el de Tamara Kamenszain. Para el corpus completo de nuestro trabajo, véase la primera página de nuestra bibliografía, la página 221.

la figuración de la casa-lengua, finalmente propia.⁴ Los textos elegidos giran, entonces, en torno al exilio que funciona como una especie de bisagra entre la necesidad de desalojar la casa-lengua y la de otorgarle una casa al lenguaje. Sus versos se concentran, por un lado, en el deseo de que el mismo lenguaje forme un espacio, y por otro, en el cuidado de que en este espacio el lugar del lenguaje se diferencie, o se desplace, permanentemente de su lugar predeterminado.⁵

1.1. Literaturas del exilio

Antes de concentrarnos en la obra poética de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain, queremos extendernos sobre lo que, según George Steiner, “est, peut-être, le principal ressort de la littérature actuelle”, es decir lo que él denomina como “littérature de l’exile” (Steiner, 2002: 9). En efecto, abundan los términos para definir esta literatura del exilio, también referida como escritura en el exilio o poética del exilio. Además, las mismas denominaciones se inscriben en una gama mucho más amplia: escritura periférica, literatura de destierro, escritura nómada, literatura menor, poéticas de la distancia, literatura de restos o literaturas desplazadas.⁶ En cada una de estas literaturas, el sujeto exiliado se sitúa en un lugar más allá de una frontera, en un lugar *afuera*, a la

⁴ Tamara Kamenszain vuelve a Argentina en 1984 y Luisa Futoransky se instala definitivamente en París, en 1982. Se clausura, de este modo, un período de exilio o de errancia, pero los movimientos de expropiación y apropiación de la propia lengua, asociada a las figuras de la casa, diseñan el último tramo de un trayecto que se inició en los primeros libros. Los poemarios de este período seleccionados son *Partir, digo* (1982) y *Antología poética* (1996) de Futoransky y *Vida de living* (1993) y *Tango bar* (1998) de Kamenszain, y serán trabajados en el capítulo 3.

⁵ Si bien esta tensión entre casa y exilio, o entre desterritorialización y construcción de una casa-lengua propia, sigue presente en los poemarios posteriores, nos parece que las figuraciones del retorno y la apropiación se consolidan en los libros ya citados de los 80 y los 90. A fin de ilustrar cómo esta tensión sigue fundando sus versos posteriores, citemos la primera estrofa del segundo poema de *Inclinaciones*, publicado en 2006, “Plena primavera”: “Cuando sepa/ qué es casa/ qué es volver/ voy a/ volver a casa.” (Futoransky, 2006: 11). También en el caso de Tamara Kamenszain la búsqueda se resuelve en su manera de haber encontrado la casa-lengua. Esta misma forma implica que continuará basando sus versos en la misma interrogación y desconstrucción de la casa. Nos parece emblemático el epígrafe que pone a su poemario *Solos y solas* (2005). Se trata de una cita de César Vallejo: “Todos han partido de la casa en realidad, pero todos se han quedado de verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que queda, sino ellos mismos. Y no tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúen por la casa.” (Kamenszain, 2005: 9).

vez que su lenguaje se encontrará trasladado espacialmente y alejado del sistema de la lengua propia. De esta manera, una vez extraído de su sistema, el lenguaje termina por perder su valor, un valor que escapa a toda medición, al mismo tiempo que pierde también su sentido.

Las escrituras y la literatura del siglo XXI demuestran una gran diversidad de posiciones espaciales y posibilidades lingüísticas frente a este no lugar de la lengua. Anticipemos algunas afirmaciones que dan cuenta de esta diversificación ya que atravesarán este trabajo. Recordemos a modo ilustrativo a dos pensadores que parecen coincidir acerca del lugar de la lengua. Mientras que sobre suelo natal y en lengua materna Martin Heidegger pudo afirmar: “El lenguaje es la casa del ser”, a Theodor Adorno la experiencia de exilio en Inglaterra y Estados Unidos lo llevó a aseverar que “En el exilio la única casa es la escritura”. Si estas afirmaciones expresan el deseo del hombre exiliado de refugiarse en la casa-lengua, otros escritores y pensadores intentan introducir el afuera de la lengua casa adentro. Para Marcel Proust, “les chefs-d’œuvre sont écrits dans une sorte de langue étrangère”.⁷ Gilles Deleuze y Félix Guattari desarrollarán esta concepción de la lengua materna que deviene extranjera, *menor* o nómada en *Mil mesetas*.

En este trabajo queremos revisar cómo el exilio se figura como el espacio por excelencia donde el lenguaje propio debe *saltar casa afuera*. Queremos rescatar la idea propuesta por el poeta argentino exiliado Luis Alberto Ambroggio del “exilio como condición poética”.⁸ Y resaltar que, además de condición, el exilio se ha convertido en “estrategia”. En efecto, Steiner caracterizó la literatura del siglo XXI como “literatura del exilio” precisamente porque da cuenta de “una estrategia de exilio permanente”. (Steiner, 2002: 34; traducción nuestra). Hemos de resaltar acá que esta “estrategia” ha contado,

⁶ Jacques Derrida, en una nota sobre “Literaturas desplazadas”, las caracteriza desde el concepto de no lugar: “Mais on a toujours mal toléré celle [la littérature] [...] qui questionne un tel statut ou une telle mission, comme si elle n’avait lieu que là où le lieu lui est refusé, en tout cas le lieu de repos, la sédentarité, la grégarité ou la racine”. Inscribe estas literaturas dentro de “l’histoire de la littérature, dans sa modernité même: littératures en exode, littératures en exil, littératures à l’étranger, littératures étrangères dans leur propre langue, littératures nomades, littératures clandestines, littératures de résistance, littératures interdites, littératures *hors la loi et hors lieu*.” (Derrida, 2000: las cursivas son nuestras).

⁷ (Citado por Deleuze y Guattari, 1980: 124). El propio Proust demostró que no hace falta ser extranjero, ni siquiera situarse idiomática o espacialmente afuera, para que la propia lengua se torne “extranjera”.

⁸ “El exilio como condición poética” es el título del prólogo que Ambroggio escribió para su poemario *Poemas desterrados*. (Ambroggio, 1995: 9).

aunque por motivos y de modos distintos, con una larga tradición en la historia literaria. Así, el tópico del poeta como peregrino se ha manifestado en la obra de poetas, algunos exiliados, de diferentes épocas como en la del clásico Ovidio, el medieval Dante o el barroco Góngora, por citar algunos casos emblemáticos. En sus versos encontramos ejemplos del desplazamiento de la escritura motivado por el naufragio o peregrinaje a fin de ilustrar hasta qué punto los “pasos” pueden llegar a convertirse en “versos”.⁹

Sin embargo, y como queremos demostrar, en la experiencia moderna el lenguaje va ocupando un lugar primordial, o más precisamente, un no lugar, puesto que el lenguaje, en su condición de exilio, no se encuentra ni adentro ni afuera. Además, esta experiencia lingüística está estrechamente vinculada con el cambio de la experiencia humana del espacio. En “De los espacios otros” (1967) Michel Foucault traza el recorrido histórico de este cambio y afirma que la experiencia moderna reside en el emplazamiento.¹⁰ El exilio, como paradigma del emplazamiento, supone un estar fuera de lugar del sujeto y de la lengua; ambos, podría decirse, se encontrarán sacados de su sistema.¹¹ El sujeto hablante se ve, entonces, confrontado con la pregunta: ¿Cómo construir y habitar la casa-lengua desde y en el afuera? La posibilidad literaria reside en que el escritor, a través de la práctica de la escritura, puede mover, es decir desterritorializar, su lenguaje conforme al espacio movido y móvil del exilio. Juan Gelman incluso traduce este proceso en términos de poética: “La poesía es puro exilio” (Gelman, 1999: 45). Efectivamente, la gran mayoría de los escritores argentinos, a quienes Jorge Boccanera preguntó acerca de su experiencia de exilio durante la dictadura militar de 1976-1983, reconocen nuevas formas de la escritura asociadas a la misma.¹²

⁹ Evidentemente nos estamos refiriendo a los primeros versos de *Soledades* de Góngora (1613): “Pasos de un peregrino son errante/ cuanto me dictó versos dulce Musa”. (Góngora, Luis de. *Soledades*. Edición de John Beverley. Madrid: Cátedra, 1998. p. 71).

¹⁰ (Foucault, 1984: 47). Desarrollaremos esta tesis de Foucault, en cuanto nos extendamos sobre la noción de exilio. Véase las páginas 33-34 y en particular la nota 51. Por ahora, resaltemos que Foucault comienza esta conferencia, escrita y pronunciada en 1967 pero sólo publicada en 1984, afirmando: “L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace.” (Foucault, 1984: 46).

¹¹ Para la idea, expuesta por la misma Tamara Kamenszain, de “sacar la lengua de su sistema”, véase la nota 2.

¹² Jorge Boccanera entrevistó, entre otros, a Augusto Roa Bastos, Juan Gelman, Cristina Sicar, Osvaldo Bayer, Hector Tizon, Nicolas Casullo, David Viñas y Pedro Orgambide y posteriormente compiló estas conversaciones en el libro *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*. Rosario: Ameghino, 1999.

Esta cuestión aparece como denominador común también en las ponencias de los doce escritores argentinos desterrados y participantes del coloquio organizado por Sylvia Molloy y Mario Siskind en Nueva York en 2005, al cual fueron invitados, como referimos, para reflexionar sobre su experiencia de escribir en el exilio, es decir a la vez *adentro* y *afuera* del país, de la lengua y de la literatura argentinos. En su “Prólogo” a la compilación de estas “narraciones”, *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* (2006), Molloy explica que aquella posibilidad formó, de hecho, “[e]l punto de partida” del encuentro. Lo describe como “una forma de ansiedad común a los que vivimos fuera del país: la aspiración de reforzar un extrañamiento estético que otorga la distancia” (Molloy, 2006: 9). A propósito de esta experiencia del exilio, caracterizada más arriba como “condición poética” por Ambroggio, quisiéramos centrarnos en la siguiente idea expresada por Molloy en dicho prólogo: “Los participantes del encuentro coincidieron en la elaboración de la experiencia traumática y liberadora de la distancia en términos de una economía literaria mediada por una ganancia trágica: la posibilidad/necesidad de hacerse de una lengua propia...” (Molloy, 2006: 11-12).

Como anunciamos, en los versos de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain pueden pensarse las cuestiones de la identidad y la extranjería, de la lengua materna y el lenguaje poético, desde la doble perspectiva, articulada a través de la imagen poética del exilio y de la figuración de la casa. Ambas poetas son, como sus apellidos lo indican, descendientes de judeo-europeos que, además, sufrieron los pogroms que tuvieron lugar en Europa oriental y que los impelieron a prolongar la diáspora judía. Ya desde su infancia, por tanto, convivían con más de una lengua, el castellano o argentino y el ídish y hebreo, asociados, a su vez, a la experiencia de exilio. Habría, pues, una lengua-casa heredada y un lenguaje propio que podrían pensarse, en relación con su poesía, más que como zonas separadas, como un lugar en común, articulado desde el límite, como un *entre* y que conforma, precisamente, el lenguaje poético propio. En la obra de ambas el proceso de la escritura con y en la lengua, lejos de ser lineal, resulta de un constante vaivén entre acercamiento y alejamiento, entre construcción y desconstrucción, tanto de la casa-lengua

heredada –la del ídish y el hebreo– como de la propia y poéticamente construida, la del castellano y el argentino.

De hecho, es en el momento en que la diáspora judía es renovada o reforzada en el exilio argentino propio, cuando ambas poetas vislumbran la posibilidad de un lenguaje poético propio. El exilio, como una especie de diáspora “dada vuelta”, como sugiere Tamara Kamenszain en su poema “Antepasados”, confirma esa extranjería anterior.¹³ En una misma línea de reflexión Nicolás Casullo caracteriza su exilio como “antedatado” y, de este modo, típica o propiamente argentino:

El exilio abrió un nuevo acto escénico de nuestro drama moderno, de nuestro santo y seña argentino. Algo que volvió muy conflictivo nuestro exilio, pero a la vez lo hizo paradójicamente posible, extenso, desasosegante, indispuesto: historia hallable dentro de nuestra historia más vasta. Es decir, como exilio ya reencontrable en nosotros mismos: antedatado. Exilio como experiencia sensibilizada desde nuestras herencias [...] en realidad, lo supiéramos o no, luchábamos contra otro fantasma ineludible: el exilio fundador. [...] Estar adentro de un afuera, o estar afuera de un adentro, exilio antes que lengua (materna) fue nuestra marca paterna-materna nacional. Nuestro exilio, en lo subterráneo íntimo, resultó también la seducción de revivir tal historia y el terror de repetirla. (Casullo, 1999: 119).

En sus respectivos ensayos del coloquio en Nueva York, tanto Luisa Futoransky como Tamara Kamenszain insisten en que la vivencia de la no pertenencia que produce el destierro es fundacional para su lenguaje y *personas* poéticos. Esta vivencia dirige y determina la relación lingüística e identitaria, y de acercamiento y distanciamiento, entre *casa adentro* y *salto afuera*.

Ahora bien, como ya destacamos, Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain comparten la primera casa-lengua heredada, en que se basa la extranjería identitaria y lingüística. No obstante, la otra casa en que inician sus versos, la que podría entenderse como una lengua de época, es, debido a la

¹³

Desde el Mar Negro hasta el Estrecho
se naturalizan conmigo de mí vienen
chicos de apellido descompuesto
viajando para ser argentinos
inmigrantes por vomitar en cubierta
dados vuelta nos vuelvan a nosotros...
(Kamenszain. “Antepasados”. *El ghetto*, 2003: 21)

diferencia entre las fechas de nacimiento de ambas poetisas, distinta. Se trata de la llamada "Generación del 60" en el caso de Futoransky, y del movimiento neobarroco para la poesía de Kamenszain. A la extranjería lingüística heredada se suma, por tanto, el extrañamiento poético. El lenguaje poético de ambas escritoras se constituye de nuevo por un movimiento de acercamiento y alejamiento hacia las respectivas y diferentes casas. De hecho, será en el distanciamiento, es decir el de su lenguaje frente al lenguaje de sus familiares, por un lado, y frente al de aquellos "movimientos" contemporáneos, por otro, que ambas autoras encontrarán su lenguaje poético propio. O al menos, hallarán el indicio o la pista, ya que en las escrituras de desplazamiento el lenguaje se vislumbra de manera constante como intermitente o momentáneamente inhallable e intraducible. Antes de adentrarnos en dichas casas en que se inscriben las obras que queremos leer y analizar, tracemos el recorrido espacial, lingüístico y literario de ambas poetisas.

Luisa Futoransky (1939) escribe y publica sus primeros libros en la década de los sesenta. Su primer poemario, *Trago fuerte*, es publicado en 1962, fuera de Argentina, pero en pleno corazón de América Latina, a saber en Potosí, Bolivia. Le seguirán *El corazón de los lugares* (1964) y *Babel babel* (1968), ambos publicados en Buenos Aires. En estos años la joven poeta, mientras estudia abogacía y ópera en dicha ciudad, recorre el continente latinoamericano, a la manera de algunos de sus compañeros de generación, aquellos que se identificaban con los poetas *beat* norteamericanos. *Babel babel* insinúa, a partir de su título, la frustración y la desconfianza que están en la base de la poesía de la llamada "generación mufada" argentina. El libro exhibe el desconcierto y la confusión como consecuencia de esa experiencia, poniendo en escena una voz, o mejor dicho, varias voces proféticamente apocalípticas y que ostentan un lenguaje espacial y sentimentalmente fragmentado y superpuesto.

Esta entrada en la casa generacional es seguida por un paulatino alejamiento; aun cuando éste se manifiesta de manera más espacial que literaria. A finales de la misma década, Luisa Futoransky viaja a Europa e Israel, antes de dirigirse con una beca *Fullbright* a los Estados Unidos (1971). Todos estos viajes, peregrinaciones o exilios aparecen reunidos en el "*patchwork*"

geográfico-personal y lingüístico-poético que constituye *Lo regado por lo seco* (1972), último poemario que Futoransky publica como residente en Argentina.¹⁴ En su obra la experiencia de una no pertenencia lingüística se radicaliza cuando reside en lugares espacial y lingüísticamente tan lejanos como Japón y China, entre los años 1973 y 1981. Podríamos decir que el destierro de Luisa Futoransky coincide con la descripción que da Gonzalo Aguilar del “exilio cultural”: “El núcleo de este exilio es el escepticismo, la renuncia. La patria es una tierra abandonada (no hay deseo de volver sino deseo de huir).” (Aguilar, 1995: 187).

Si tal uso estratégico del exilio está sugerido en el título del primer poemario publicado en el exterior, *En nombre de los vientos* (Zaragoza, 1976), se explicita en el que le sigue: *Partir, digo* (Madrid, 1982). La interpretación del verbo “partir” en su sentido espacial (“irse”) y lingüístico (“romper”) permitiría emparentar la poesía de Futoransky a algunas poéticas posteriores a los años sesenta. Miguel Dalmaroni, en su estudio de la obra de Juan Gelman, los Lamborghini y Alejandra Pizarnik, demuestra cómo los cuatro autores se ejercitan progresivamente en “el ejercicio de unas voces *no responsables* empeñadas en descontrolar y *cortar* tales órdenes”.¹⁵ Es exactamente con este objetivo que Luisa Futoransky se pone afuera, aún en relación con los mismos sesentistas, tal como veremos en nuestro análisis de *Partir, digo*. Este libro aparece como una compilación de poemas que testimonian tanto el exilio como cualquier otra forma de extranjería.

¹⁴ La propia poeta, en su ponencia en Nueva York, “Prender de gajo”, define su obra como *patchwork*: “En mi caso yo vengo de ahí, de aquellas palabras están hechas y rehechas mis frágiles ciudadelas contra la peste. Están elaboradas de puro *patchwork*: frases, retazos, cosechas vitales, palpitaciones a lo largo y ancho de mis días y mis vías; mis lecturas, en suma, esta vida desordenada, esta poesía que es la mía.” (Futoransky, 160, 124; cursiva en el original).

¹⁵ Con relación a estos “órdenes”, Dalmaroni explica que se trata de “órdenes de la cultura reconocibles” que “durante los años sesenta [...] remití[an], desde el diccionario sartreano [...], a una moral política de la literatura y de la figura del intelectual” (Dalmaroni, 2004: 50; cursivas en el original). Más precisamente a propósito del “corte” de Juan Gelman” con los órdenes de la cultura el crítico plantea que se desarrolla “a través de una serie de procedimientos de extrañificación.” (Dalmaroni, 2004: 22). En particular, es la explicación de Dalmaroni de cómo Gelman “compone una voz del *no-saber del idioma*, en la que resuenan *la ignorancia lingüística del extranjero* o del inmigrante [...]; la voz abierta del habla infantil que *todavía no ha sido constreñida* por la pedagogía”, la que nos envía fuertemente, como queremos demostrar, a la estrategia espacial y lingüísticamente poética de Futoransky. (Dalmaroni, 2004: 52; cursivas nuestras).

Luisa Futoransky nunca “volverá” a instalarse de manera definitiva en Buenos Aires: lo hará en París en 1981. Esta “detención” produce una eclosión en la producción de su obra. Sus novelas *Son cuentos chinos* (1983), *De Pe a Pa (o de Pekín a París)* (1986) y *Urracas* (1992) constituyen todos “testimonios” de sus experiencias de extranjera.¹⁶ Simultáneamente en la obra poética se comienza a revelar, como resalta la propia Futoransky, un trabajo “[d]e goce poco”.¹⁷ Y más tarde, en su ponencia en Nueva York en 2005, confiesa: “En algún momento hay que admitir, y lo estoy haciendo, que se viene de la cantidad y se va hacia la calidad y exactitud de la palabra. Quiero decir, en suma, la poesía como una alquimia precisa...” (Futoransky, 2006c: 124). Los primeros poemarios escritos en París confirman, desde sus mismos títulos, la autoconstitución femenina que también se encuentra en la base de los poemarios: *El diván de la puerta dorada* (1984), *La sanguina* (1987) y *La Parca, enfrente* (1995).¹⁸ Por consiguiente, a la imagen del corte como metáfora del exilio se suma ahora la figuración de la casa. Nos concentraremos en los poemarios *Partir, digo* (1982) y *Antología Poética* (1996) para analizar estas dos imágenes del corte y la casa.¹⁹

Tamara Kamenszain (1947) publica su primer poemario, *De este lado del Mediterráneo*, en 1973. La generalizada desconfianza que atravesó los años sesenta propicia un deseo de “reinclusión en un tono de poesía menos devastado” hasta llegar a marcar una inflexión decididamente más íntima en esta ópera prima (Castilla, 1987: 11). A pesar de la marcada, y demarcadora, desintensificación del sesgo político, central en muchos de los poetas de los sesenta, que va de una a otra década, este libro deja entrever una clara

¹⁶ Todas estas novelas son publicadas en Buenos Aires. Más tarde Futoransky escribirá dos novelas más: *El Formosa* (2010) y *23:53: noveleta* (2013). Aparte, escribió dos libros de ensayos: *Pelos* (1990) y *Lunas de miel* (1996).

¹⁷ En una entrevista con María Moreno para *Página/12* explica: “Ahora busco algo menos solemne. De goce poco. Con *Son cuentos chinos* fue un goce total, con todo el cuerpo. Pero las novelas me dan extremos. Con *De Pe a Pa* me broté.” (2006).

¹⁸ En la obra de Luisa Futoransky, la referencia más clara a la posición minoritaria en que se encuentran sus sujetos, poéticos y novelescos, nos la ofrece una nota a pie de página, es decir en un lugar marginal del texto, que la autora agrega a finales de *De Pe a Pa (o de Pekín a París)*, novela de clara inspiración autobiográfica: “A través de Laura traté de explicar qué es ser poeta suelto por el mundo con sus particulares agravantes; mujer mayor, pobre, judía, argentina y sola.” (Futoransky, 1986: 123-124).

¹⁹ En 1996 la poeta es invitada por el Fondo Nacional de las Artes a presentar esta antología (1996). Más tarde publicará los siguientes poemarios: *Cortezas y fulgores* (Albacete, 1997), *París, desvelos y quebrantos* (Nueva York, 2000), *Estuarios* (Buenos Aires, 2001), *Inclinaciones* (Buenos Aires, 2006), *Prender de gajo* (Madrid, 2006), *Seqüana Barrosa* (Jerez, 2007) y *Ortigas* (Buenos Aires, 2011).

continuidad temática con la infancia poética de Luisa Futoransky. En sus primeros poemarios las dos escritoras se interrogan por, y salen en búsqueda de sus orígenes tanto judíos como argentinos. Se zambullen en el pasado y presente precisamente en tanto están caracterizados por un destierro y desconcierto espacial y lingüístico. Y lo abordan de un modo similar: juntando las lenguas, la materna y la poética, a fin de extraer, bajo una modalidad exploratoria, su lenguaje poético propio.

También en el caso de Tamara Kamenszain la constitución lingüística *entre* se constela y se confirma en el ambiente y tono generacionales, es decir en el “repliegue autocrítico” y neobarroco que caracteriza su segundo poemario: *Los no*, publicado en 1977 (Kovadloff, 2006: 13). Mientras que temáticamente se inspira en el teatro noh japonés, a nivel formal este alejamiento (Japón) y reclusión espaciales (dentro del teatro) se traduce en un obvio, y objetivo, distanciamiento lingüístico y vocal. Paradójicamente el alejamiento relativo a la lengua materna y a la casa paterna, junto al abandono del yo lírico hace que este libro pueda considerarse como fundacional para la obra kamenszainiana. Además, por su “escritura supuestamente más ‘objetiva’” la poeta demostró cómo, en el exilio real –en México, entre 1977 y 1983– podría volver a acercarse, desde un distanciamiento lingüístico tanto de los idiomas heredados como del lenguaje poético recibido, a *La casa grande* (1986) (Kamenszain, 1986b: 131).

Tras la vuelta al Buenos Aires posdictatorial la poeta asume la construcción de la casa-lengua propia. Los poemarios que siguen abordan tanto la centralidad de la casa como la movilidad en relación con ella, consistente tanto en un “afuerear adentro”, como expresa el sujeto lírico a inicios de *Vida de living* (1991), como en un “adentrar afuera” en *Tango bar* (1998).²⁰ Además, la presencia de lo doméstico en estos libros concuerda con la reivindicación del mismo lugar estratégicamente minoritario y femenino que señalamos en los poemarios de los ochenta y de los noventa de Luisa Futoransky. En *Mil mesetas* Deleuze y Guattari apuntan a ese lugar como constitutivo de una literatura menor: “Il n'y a de devenir que minoritaire. Les

²⁰ (Kamenszain, 1991: 15). A estos poemarios les seguirán *El ghetto* (2003), *Solos y solas* (2005), *El eco de mi madre* (2010), *La novela de la poesía. Poesía reunida* (2012) y *El libro de los divanes*. (2014).

femmes ne créent qu'en rendant possible un devenir.” (Deleuze y Guattari, 1980: 134). Como demuestran los poemarios de nuestras poetisas, con la apertura democrática a mediados de la década de los ochenta, el lugar, o no lugar, espacial, identitario y lingüístico de la mujer paulatinamente va ocupando espacio dentro de la literatura y la crítica argentina.

Subrayemos finalmente que en el exilio, es decir “lejos del ghetto teórico argentino”, como resalta la propia Kamenszain, ella misma se apropia de otro género, en su caso del ensayístico: “pude escribir mi primer libro de ensayos, *El texto silencioso*, en mi exilio más prolongado”, es decir en México: “Escribí entonces mi primer ensayo del otro lado, del lado que le corresponde a la poesía.”²¹ Publicó este primer libro de ensayos, dedicados esencial aunque no exclusivamente a la poesía argentina, en México, en el mismo año en que Luisa Futoransky publicó su primera novela: 1983. Aunque para el presente trabajo nos concentraremos en la obra poética, no por ello dejaremos de advertir, como en el caso de la obra narrativa de Futoransky, la importancia de estos textos, justamente porque son producidos de manera constante y paralela a la obra poética y porque, como insiste la propia Kamenszain, se nutren recíprocamente.²² La permeabilidad genérica se inspira, entonces, en un vaivén similar al del desplazamiento lingüístico.

1.2. Las casas-lenguas heredadas

Tanto Luisa Futoransky como Tamara Kamenszain emprenden la búsqueda por la lengua, materna y poética, a lo largo de sus primeros poemarios que mantienen un diálogo tanto con la herencia (de una tradición judía, por un lado, como con la poesía contemporánea, por otro. Incluso desde

²¹ Kamenszain explica que para la realización de este libro de ensayos necesitó alejarse, es decir liberarse, tanto del “peso de los mandamientos, de la ley paterna” como “del ghetto teórico argentino”. (Kamenszain, 2006: 160).

²² Así, a ocasión de la publicación de su *Obra reunida, La novela de la poesía* (2012), “confies[a]”: “ese título a mi vez se lo robé a un libro de ensayos que estoy escribiendo, así que ensayo, poesía, narrativa, todos los géneros pasan a ampararse bajo el cartel de ‘novela’, ese sería tal vez el argumento de toda mi obra reunida: tirar del hilo de la poesía para huir de ella, es decir, para coquetear con otros géneros.” (Tamara Kamenszain en entrevista con Augusto Manuro, 2012). Tamara Kamenszain ha compilado sus ensayos en cinco libros. A *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana* (1983) le han seguido *La edad de la poesía*. (1996), *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)* (2000), *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía* (2006) y *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay* (2016).

antes del exilio buscan cómo extrañar a la vez que tornar extranjero el lenguaje propio. La primera casa, judía y heredada, les permite resaltar de antemano la extranjería y la errancia que, a su vez, significan la pérdida de la lengua. De hecho, desde sus inicios, la poesía, o más bien, la lengua poética de ambas autoras se constituye en relación con las temáticas judías de la extranjería, la diáspora y la lengua ausente cuya incorporación posibilita/obliga a, intuyen nuestras jóvenes poetas, desterritorializar el lenguaje propio y poético.

El lugar autoconstitutivo basado en la extranjería o en la diferencia en la poesía de nuestras escritoras, encuentra su eco en el caso de otra poeta judeo-argentina, Alejandra Pizarnik. Nos resulta significativo que, aun a pesar de la escasez de referencias al judaísmo en la obra de la poeta, Cristina Piña, en su estudio de la obra de Pizarnik, *Poesía y experiencia del límite*, consideró necesario dedicar un capítulo al tema “Judaísmo y extranjería”. Según Piña, la herencia judía de la poeta explica “una de las metáforas centrales que articulan su obra: la de la errancia, la de la extranjería”. (Piña, 1999: 80). La propia Kamenszain dedicó un ensayo a la poesía de Pizarnik titulado “La niña extraviada en Pizarnik”. A partir de la dualidad operada a través del nombre propio “alejandra alejandra”, resalta que denota el deseo de la poeta de “querer saber *más allá* de la ley judía”, así como el de encontrarse a sí misma siempre “*más abajo*”.²³

A propósito de la autoconstitución dialéctica a partir del nombre – subrayemos que “alejandra” va sin mayúscula– Derrida, en *Schibboleth. Para Paul Celan*, parte de un verso del poeta judeo-rumano de habla alemana –“y julio no es julio”– para hacer “una meditación sobre el Judío hijo de un Judío de ‘nombre impronunciable’ y que no tiene nada propio, nada que no haya tomado en préstamo, por más que, como una fecha, el Judío tiene como propio no tener propiedad en esencia, Judío no es judío.”²⁴ La oscilación entre mayúscula y minúscula expresa el deseo judío vacilante entre enfatizar la diferencia a

²³ (Kamenszain, 2000: 103; cursivas nuestras). Kamenszain se refiere al poema “Sólo un nombre”, último poema de *Inocencia* (1956) que dice: “alejandra alejandra/ debajo estoy yo/ alejandra”. (Pizarnik, Alejandra. *Poesía completa*. Edición de Ana Becciu. Buenos Aires: Lumen, 2000. p. 65).

²⁴ A fin de explicar la diferencia entre “Judío” y “judío”, transcribamos la aclaración que da el traductor en una nota: en francés, al contrario de lo que sucede en español, “cuando los individuos se designan por su nacionalidad es obligatorio el uso de la mayúscula.” (en Derrida, 2002: 52).

través del nombre propio, por un lado, y borrar la pertenencia identitaria y la propiedad lingüística, por otro. En *Algo más sobre identidad judía* Ida Butelman resume que “[e]l judaísmo se basa en un sistema en cuyas normas debo enmarcarme para saber quién soy frente al otro.” Por consiguiente, “[i]dentidad” significa que “uno continúa siendo una entidad distinguible de todas las otras.” (Butelman, 2011: 33 y 37). El proceso de la identificación va, entonces, a la par con el de la desidentificación con respecto al otro.

Anticipemos que mientras que en la obra de Luisa Futoransky prima la necesidad de diferenciarse, la de Kamenszain está basada en un juego de desidentidad a través del cual no sólo la autofiguración, sino aún el mismo lenguaje, se constituyen siempre *entre*. En cuanto a este *entre*, “[e]stá por supuesto”, como asevera Perla Sneh, “el famoso guión –ora puente, ora abismo– que media entre dos términos que a veces se enfrentan con violencia y a veces parecen coincidir.”²⁵ Por su parte, Susana Rotker sitúa el lugar identitario judío, desde el título de su ensayo, “Entre la transgresión, la identidad y la alienación”, sobre esta constitución *entre*. Da una pista sobre cómo tal autofiguración se condice con una actitud intelectual: “Sólo quien duda es capaz de hacerlo: la alienación implica y preserva un estado de total desconfianza por parte del alienado y únicamente es pensable por un observador externo o que se ha vuelto externo.” (Rotker, 1990: 309). Se trata de volverse permanentemente externo o alienado, o como dirían Deleuze y Guattari, *devenir* nómada. Sólo de este modo el lenguaje propio puede devenir menor.

Volviendo al espacio judío de la diáspora, idealmente hay que llevar el lenguaje al desierto, puesto que figura por excelencia la desterritorialización. La feminista Rosi Braidotti sostiene, en *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (2000), que la “escritura nómada”, al respirar “una fascinación por la soledad de los espacios vacíos”, “anhela el desierto, las zonas de silencio que se extienden entre las cacofonías oficiales, en un flirteo con una no pertenencia y una condición de extranjería

²⁵ (Sneh, 2011: 121). En cuanto al “famoso guión”, subrayemos que también Derrida comienza *El monolingüismo del otro* por enfatizar los guiones en su ser juego-magrebí-francés y confirma el conflicto que significan: “Le silence de ce trait d'union ne pacifie ou n'apaise rien, aucun tourment, aucune torture. Il ne fera jamais taire leur mémoire. Il pourrait même aggraver la terreur, les lésions et les blessures.” (Derrida, 1996: 27).

radicales” (Braidotti, 2000: 67). En *Mil mesetas* Deleuze y Guattari describen esta condición o posicionamiento al referir el sueño, ese “muy buen sueño schizo”, que “Franny cuenta”:

Il y a le désert. [...] je suis dans le désert. [...] Là-dedans une foule grouillante [...] Je suis en bordure de cette foule, à la périphérie, mais j'y appartiens, j'y suis attachée par une extrémité de mon corps, une main ou un pied. Je sais que cette périphérie est mon seul lieu possible, je mourrais si je me laissais entraîner au centre de la mêlée, mais tout aussi sûrement si je lâchais cette foule. Ma position n'est pas facile à conserver, elle est même très difficile à tenir, car ces êtres remuent sans arrêt, leurs mouvements sont imprévisibles et ne répondent à aucun rythme. [...] Je suis donc moi aussi perpétuellement mobile; tout cela exige une grande tension. [...] Etre en plein dans la foule, et en même temps complètement en dehors, très loin: bordure, promenade à la Virginia Woolf ('jamais plus je ne dirai je suis ceci, je suis cela').²⁶

En relación con la herencia y experiencia judía del éxodo, nos interesa además el vínculo que establece Jean-Francois Lyotard, en *Lecturas de infancia*, entre el éxodo y el retorno: “El éxodo es quizás un retorno. Es, al menos, la promesa de un retorno. Pero esta promesa permanece, y debe permanecer, cumplida como promesa, jamás realizada.” (Lyotard, 1997: 26). Y lo vincula con lo judío cuando destaca “la resurgencia del tema ‘judío’ en este momento preciso de no retorno.” (Lyotard, 1997: 28). Veremos que mientras que la escritura de Tamara Kamenszain se decanta por la obsesión del retorno poético, la lengua ausente de Luisa Futoransky se basa de antemano en este “no retorno”. Además, Lyotard describió este proceso en términos de identidad y alteridad: “Concebimos el retorno no como la identidad recobrada de lo mismo con lo mismo, sino como la identificación-de-sí de lo mismo por el ‘relevo’ de su alteridad.” (Lyotard, 1997: 21). La consecuencia más drástica de lo que Steiner resaltó como una “estrategia de exilio permanente” reside, como resume Lyotard, en la imposibilidad del retorno: “El retorno a la paz de la casa es impedido por un exilio inicial que nos expulsó de ella y no cesa de alejarnos.”²⁷

²⁶ (Deleuze y Guattari, 1980 : 41-42). Como anunciamos, en nuestro tercer capítulo analizaremos la figuración de la casa. En él insistiremos, justamente a través de una lectura de *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, en el posicionamiento “perpetuamente móvil” en relación con la casa, o aun *de* la misma casa.

²⁷ (Steiner, 2002: 34 y Lyotard, 1997: 22). Además, cuando Lyotard situó el origen de la imposibilidad del retorno en el cristianismo, coincidió con Steiner en que se trata de una experiencia moderna por excelencia: “Lo que la modernidad debe al cristianismo, en este aspecto, es la interiorización de la guerra.” (Lyotard, 1997: 22).

En la experiencia judía la pérdida de la casa como imagen de la lengua está directamente vinculada con la diáspora originaria; los antepasados de nuestras poetas tuvieron que repetir esta experiencia, y también ellas mismas en el exilio. Ambas construirán su lengua sobre esta falta o ausencia. En el caso de Luisa Futoransky, empieza su ponencia en Nueva York evocando “la fuerza poderosa de la lengua ausente. Es decir, la que permite u obstaculiza la adquisición de lo más difícil para un expatriado: la residencia interna.” (Futoransky, 2006c: 117). Ella construye su residencia aferrándose a la lengua como lo único que le *queda*: esa lengua ausente que paulatinamente devendrá lengua materna. Su autoconstitución lingüística podría ponerse en relación con lo expresado por Adorno, o incluso por Hannah Arendt. En una entrevista posterior a su exilio en Estados Unidos (1964), Günther Grass le pregunta a Arendt acerca de lo que queda después del exilio: “Was ist *geblieben*? *Bleibt die Sprache*”.²⁸ En la misma serie argumental, por otra parte, podría retomarse la explicación del escritor judeo-argentino Gerardo Mario Goloboff sobre su experiencia de salida de la “lengua primeriza” como “extranjera” para explicar cómo la literatura del exilio se construye intrínsecamente sobre la ausencia:

Hay una buena parte de una buena literatura que se nutre de la pérdida y de la ausencia, y eso me ha llevado a pensar, extremando quizás las cosas, que la propia literatura es exilio, pérdida, ausencia. Que no escribimos por estar en un sitio sino por carecer de él, y que la literatura es ese movimiento (también, por qué no, ese ‘desplazamiento’) que persigue un suelo donde habitar, una patria donde guarecerse, probablemente sin encontrarlos jamás. (Goloboff, 1987: 15 y 13)

De hecho, esa experiencia “judía” de la escritura basada en una lengua ausente está inscrita en los abordajes lingüísticos de la lengua. Mladen Dolar explica que “ya desde Saussure, la definición del significante como una entidad meramente diferencial y de oposición implica que el lenguaje pueda no sólo usar la oposición [...], sino también apoyarse en la oposición entre algo y nada, entre la presencia de un rasgo o su ausencia.” (Dolar, 2007: 179). Si se lleva esta diferenciación a su extremo, a su grado cero, la estructura que se basa en ella implica su propia ausencia: “Si todos los elementos son diferenciales, entonces el grado cero de la diferencia es la diferencia entre algo y su

²⁸ Arendt, Hannah. “¿Qué queda? Queda la lengua.” En entrevista con Günter Grass. 1964. (<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/video12.html>, 8/5/2012).

ausencia, por ende la ausencia es en sí misma parte de la estructura”.²⁹ Es más: la diferencia lingüística, así como la identitaria, por fuera de su estructura, se confronta con su misma ausencia. En ella residirá la desconstrucción que Tamara Kamenszain opera en relación con la casa-lengua. Requiere, para la poeta, de un “salto de antropoide”, como ya hemos dicho: “hay que salirse de sí, hay que sacar a la lengua de su sistema, hay que dar un salto de antropoide.” (Kamenszain: 2006: 165).

Veamos ahora cómo se diferencian las respectivas “casas” poéticas en que se inscriben los primeros poemarios de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain. Suele plantearse, en términos reductivos y dicotómicos, que la generación del 60, al situar el compromiso en un lugar central, otorga mayor importancia al contenido y juega con el significado, mientras que el neobarroco se caracteriza por su trabajo con la forma y el significante. A fin de romper esa dicotomía, queremos proponer una lectura comparativa de estas respectivas casas o poéticas para resaltar tanto algunas líneas de continuación como varias oposiciones diferenciales entre ambas.

En primer lugar, en Argentina tanto la poética del sesenta como la neobarroca surgen en períodos dictatoriales.³⁰ Frente a esta realidad conflictiva

²⁹ (Dolar, 2007: 179). En su libro *El árbol de Saussure. Una utopía* Héctor Libertella confirma: “El signo –dicen los lingüistas– tiene doble vida: es a la vez señal y ausencia. Habla de las cosas en su presencia, pero también en su falta. (A veces, agregaremos, habla de más, para tapar esa ausencia.)” (Libertella, 2000: 66).

³⁰ Ana Porrúa propone los dos primeros textos de Juan Gelman y Leónidas Lamborghini –*Violín y otras cuestiones* (1956) y *El Saboteador Arrepentido* (1955) respectivamente– como inicio de la poética del sesenta, ambos publicados durante la dictadura de la “Revolución Libertadora” (Porrúa, 2001: 213 y ss). La continuidad de la saga de El Solicitante y El Saboteador, *Las patas en las fuentes*, se publica en 1965, sobre el final del gobierno de Arturo Illia y su segunda edición, de 1968, bajo el gobierno militar de Onganía (1966-1973). Por su parte, la saga completa de Lamborghini, *El Solicitante Descolocado*, se publica en 1971, y el libro más conocido de Gelman, *Gotán* (1962), durante el interregno del golpe militar de Guido (1962-63), al igual que otro texto clave de esta poética, *Argentino hasta la muerte* (1963) de César Fernández Moreno. Martín Prieto sitúa la emergencia del neobarroco argentino en la década del 80, con la publicación, entre otros, de *Si no a enhestar el oro oído* (1983) de Héctor Piccoli, “acompañado por un programático prólogo firmado por Nicolás Rosa”, y de un número 0 de la revista dirigida por Juan Carlos Martini Real, *Revista (de poesía)*, “dedicado al barroco, donde se reedita (y se le da una circulación menos restringida que en el original) el prólogo de Rosa al libro de Piccoli, y Néstor Perlongher publica su celebrado poema “Cadáveres”, que después formará parte de su segundo libro, *Alambres*, de 1987”. (Prieto, 2007: 23). Sin embargo, no hay que perder de vista que para esa época ya se habían publicado *Autria-Hungría* (1980) de Perlongher, *Escrito con un nictógrafo* (1972, con un prólogo de Severo Sarduy), *Momento de simetría* (1973), *Oro* (1975), y *La partera canta* (1982) de Carrera, y *De este lado del Mediterráneo* (1973), de Tamara Kamenszain durante la dictadura de Onganía o la del último golpe militar argentino que lleva al poder a la junta militar integrada por Videla, Massera y Agosti, en primera instancia (1976-1982).

y al problema de su representación, ambas poéticas se constituyen en tanto movimientos intrínsecamente críticos. Los dos cuestionan, además, la representación desde el mismo lenguaje. La diferencia radica en que lo hacen en direcciones opuestas. Los poetas del sesenta, preocupados por la comunicabilidad lingüística, focalizan el lenguaje tal como es representado afuera, emplean el lenguaje tal como aparece en la realidad –el lenguaje coloquial o el lenguaje publicitario, por ejemplo–, a fin de que sus textos, aun siendo poéticos, no pierdan la “función referencial” y el “sentido denotativo”.³¹ Por el contrario, los neobarrocos usan recursos más claramente lingüísticos, así como la proliferación o la desterritorialidad del lenguaje, a fin de desplegar y expandir el lenguaje desde adentro.

Tratemos de ilustrarlo viendo cómo cada uno de ellos adquiere la temática y las letras del tango. Efectivamente, aunque ambos movimientos transgreden las fronteras nacionales –el neobarroco es un fenómeno latinoamericano y el ‘60, de alcance mundial–, podría marcarse esta coincidencia por la búsqueda de una vertiente nacional, asociada al barrio porteño y al barro rioplatense. En cuanto a los poetas del 60, Horacio Salas, en su prólogo a *La “generación” poética del 60* (1975) resalta “el redescubrimiento de los poetas de tango” como “factor decisivo”. (Salas, 1975: 28). Es que el interés por lo urbano propio llevó a los sesentistas a acercarse al espacio tanguero de los arrabales, por un lado, y a internalizar el tono coloquial o conversacional de las letras de tango, por otro. A su vez, Ramón Plaza en su prólogo a *El ‘60 poesía blindada* (1990) explica que la fascinación sesentista por el tango se debió a que “era un deshecho en degeneración”. La aclaración que el crítico da a continuación de este “deshecho”, a saber como “una materia que debía transformar *de adentro hacia afuera*”, es altamente reveladora en cuanto al trabajo de los poetas del sesenta, y de Luisa Futoransky, con el lenguaje.³²

³¹ Privitera, en la “Introducción” de su estudio “Argentina del 60: Poesía y realidad en tres autoras; Juan Gelman, Gianni Siccardi y César F. Moreno” intenta caracterizar a la poesía del 60 y resume que de modo general “en los poetas de esos años prevalece la función referencial, dado que los textos se caracterizaron por un fuerte sentido denotativo. Se sabe que la función referencial predomina en el discurso narrativo por su principio de transitividad, pero resulta que en estos poetas hubo una deliberada intención de otorgarle a sus textos ciertas condiciones de relato.” (Privitera, 1999: 211).

³² (Plaza, 1990: 8; cursivas nuestras). Estos prólogos de Horacio Salas y de Ramón Plaza denotan las dos vertientes en que podríamos dividir la crítica de la poesía de los años sesenta.

Ahora bien, la definición del tango como “deshecho” condice con el interés del neobarroco argentino por el “barro”, recuperado en la traducción de Néstor Perlongher como “neobarroso”: “En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo de *neobarroso* para denominar a esta nueva emergencia.”³³ La misma Kamenszain, en un ensayo titulado “La gramática tanguera”, destaca que en la “[o]peración neobarroca [...] la voz y la letra se amigan en el cruce menos previsto. O *neobarrosa*”, agrega. Por su parte, traduce el término de Perlongher como “piso movedizo”, “ensucia[do] de barrio, este hábitat mítico de la infancia que el tango define como ‘hondo bajofondo donde el barro se subleva’”. Este piso movedizo es ideal para “el baile”, aun para el baile con la misma letra o lengua, “cuya estricta arquitectura de pliegues y repliegues lo vuelve inasible, inexplicable, casi hermético.” (Kamenszain, 2000: 110; cursiva en el original). Esta opción por cuestionar el lenguaje desde adentro explica, según Marcos Wasem, “la opción por la poesía” de los neobarrocos. Se trata de una “cuestión de estrategias”:

si [...] los objetivistas se hacían eco de cierta poesía social de los años sesenta, los neobarrocos hicieron una propuesta que iba a *contrapelo*, poniendo en tela de juicio la evidencia de la relación existente entre las palabras y las cosas, haciendo estallar *desde adentro* las convenciones comunicativas que caracterizaban a la poesía social” (Wasem, 2010: 218; cursivas nuestras).

Estas mismas palabras nos llevan a subrayar una segunda aproximación a la vez que diferenciación entre las dos poéticas. Como movimientos críticos,

Por un lado, se encuentran los textos de la época. Aparte de este texto de Salas, está la antología *El 60*, compilada por Alfredo Andrés (1969). Incluye una “Introducción” de Andrés, así como textos críticos de varios poetas del 60. Por otra parte, hay una serie de estudios posteriores que hacen una revisión de la misma poética. Se trata de los artículos “Los años sesenta” de Adolfo Prieto (1983), la “Introducción” de Leopoldo Castilla a *Nueva poesía argentina* (1987) y “Las poéticas del sesenta” de Delfina Muschietti (1989). En esta línea caben aún varios trabajos que revisan (lo escrito sobre) la poesía de los sesenta pero a partir del análisis de la obra de uno o algunos poetas en concreto. Estamos pensando en el artículo de Rodolfo Privitera que referimos en nuestra nota anterior: “Argentina del 60: poesía y realidad en tres autores; Juan Gelman, Gianni Siccardi y César F. Moreno” (1999); pero también en *Variaciones vanguardistas. La Poética de Leónidas Lamborghini* de Ana Porrúa (2001), así como en *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002* de Miguel Dalmaroni (2004). Por último, el artículo “Treinta años de poesía argentina” de Jorge Fondevbrider (2006) no sólo ofrece una visión en conjunto de los años ‘60, ‘70 y ‘80, sino que establece un panorama crítico global para cada década.

³³ (Citado por Denise León, 2011: 2; cursiva en el original).

tanto el neobarroco como la generación del 60 operan “a contrapelo”. En cuanto a esta última, Salas en su introducción a *La generación poética del 60* destaca literalmente que van “a contrapelo”, poco antes de referir cómo Miguel Grinberg tradujo el beatnik norteamericano al ambiente porteño: “ese sentirnos amurados en un recodo de la ciudad sin poder protestar, incomunicados unos con otros [...], pletóricos de energía y pureza pero desterrados dentro de nuestra propia tierra sin poder dejar de ver cómo se fragmentan los muros...”. (Citado por Horacio Salas, 1975: 13). De hecho, ya en 1969 Alfredo Andrés, en su “Introducción” a *El 60*, remarcó esta “frustración” o “estafado a dos puntos (por otros, por uno mismo)” como en la base de la producción poética de la década del 60.³⁴ Veremos luego que también en la poesía de Luisa Futoransky este doble “estafado”, que lleva a los sujetos poéticos a posicionarse como víctimas, entre otros del exilio, al mismo tiempo que denuncian esta victimización, será duraderamente “constitutivo”, de sus sujetos y de su obra.

A pesar de esta sensación de estar “incomunicados”, los poetas del sesenta demuestran, como destaca Plaza, “una sensibilidad extremada hacia lo popular que incluía [...] el compromiso político asumido desde lo popular”. (Plaza, 1990: 8). Precisamente por ello, los poetas intentan cuestionar la representación desde la realidad exterior, es decir apropiándose del lenguaje tal como se manifiesta en el mundo externo. De ahí su interés por el lenguaje coloquial, por un lado, y por el nuevo lenguaje que les ofrece la sociedad de consumo, por otro. En su análisis de “Los años sesenta”, Adolfo Prieto se pregunta por esta relación y concluye que “el estatuto propio” de la literatura sesentista radica en que “buscaba convertirse en una extensión y no en una crítica de la vida.”³⁵ Nos interesa particularmente –ya que apunta a una nueva

³⁴ (Andrés, 1969: 12 y 14). Andrés explica largamente la “frustración” a la vez que la denuncia: “Entonces nos sentimos estafados. Pero también estafados, un poco estafados, porque quisimos que nos estafaran.” A continuación ilustra este sentimiento compartido citando versos propios y de Juan Gelman o Leónidas Lamborghini, entre otros. Y concluye: “La lista podría ser interminable y los resultados semejantes: toquen los temas que toquen, los hombres del 60 deslizan entre verso y verso una [...] línea que denuncia esa doble instancia a dos puntos” (Andrés, 1969: 12-14).

³⁵ (Prieto, 1983: 895). En este ensayo, Adolfo Prieto parte de la situación política que atraviesan tanto Argentina como América Latina en general y, desde ahí, contextualiza “esta versión particular de la sociedad de consumo” en la que se inscribe, para el crítico, el mismo “fenómeno” del *boom*. Con respecto a la Argentina, describe “las tremendas tensiones sociales” por las que pasa el país a lo largo de la década del sesenta y sostiene que se califica “por su incomodidad crónica, su confusión, su sentimiento de amenaza latente y su canjeable amontonamiento de hechos y figuras.” Esta descripción coincide con la expresada por Salas sobre “la Mufa” y estará, como veremos en nuestro siguiente capítulo, en la base del poemario

percepción de la lengua— lo que Prieto dice hacia el final de su artículo sobre la experiencia lingüística de los jóvenes poetas: “[S]e sentían herederos de una lengua poética vaciada de su savia por los cultores del poema incontaminado, por los alquimistas del vocablo transparente.” (Prieto, 1983: 899). En efecto, Andrés destaca como uno de los seis “tópicos comunes” en la base de la poesía de los 60 “[l]a falta de maestros, modelos, puntos de referencia”. Esta ausencia de antecedentes contribuye, según sugiere, a la sensación de desconcierto, ya que en el caso contrario, el “de una agarrada [...] serviría fácilmente como elemento de orientación (por lo menos).”³⁶

Los “recursos expresivos” que Prieto señala a continuación están todos basados no en libros sino en una “temperatura emocional”: “La lengua conversacional, el eje narrativo, la localización anecdótica, la autocompasión” (Prieto, 1983: 899-890). Por su parte, Horacio Salas afirma que el compromiso político de los poetas del sesenta con la vida hizo que “operar[an] [...] [u]n corte con las pautas formales tradicionales” y que, para ello, recurrieran a formas narrativas y coloquiales que debían testimoniar. Destaca como rasgos textuales concretos: una “mayor inclinación al lenguaje narrativo, aplicación frecuente de las técnicas del *collage* y utilización de la totalidad de los elementos brindados por el mundo contemporáneo a través de los medios de comunicación colectiva.”³⁷

En el caso de los neobarrocos, nos resulta significativa la forma en que ellos mismos traducen su modo de operar analizando la misma palabra,

sesentista de Luisa Futoransky, *Babel Babel*. Prieto agrega que “[m]ás que el signo político, entonces, [...] el signo que efectivamente se visualiza como caracterizador de la dinámica social de esos años es [...] la sociedad de consumo.” (Prieto, 1983: 890).

³⁶ (Andrés, 1969: 21). Curiosamente Privitera, aunque retoma casi de manera literal los tópicos que propone Andrés para caracterizar a la poesía del sesenta, no nombra éste, el cuarto de los seis tópicos. No obstante, esta “falta” contribuye sin duda a la obra *patchwork* o *collage*, tal como lo define la propia Futoransky (véase la nota 14) que caracteriza su obra en general, sobre todo *Babel babel*. En nuestro segundo capítulo analizaremos dicho poemario y nos extenderemos sobre el *collage*. Retomemos en resumidas cuentas los demás tópicos: “1) Una marcada tendencia a la enunciación directa de los hechos y situaciones. 2) El uso de la ciudad de Buenos Aires [...]. 3) Preocupaciones socio-políticas [...]. 4) Preocupaciones por considerar América Latina como un único país. 5) Carencia [...] de humor y de elementos lúdicos.” (Privitera, 1999: 210-211).

³⁷ (Salas, 1975: 24). Anticipemos que estos aspectos conciben con las características planteadas por Sarli Mercado al inicio de su estudio de la poesía de Futoransky: “la presencia del lenguaje coloquial, la intertextualidad” y “la desmitificación de mitos clásicos y modernos”. (Mercado, 2008: 15). En nuestro análisis de *Babel Babel* (1968) demostraremos que en tanto obra *collage* ensambla el lenguaje narrativo y coloquial con la desmitificación de figuraciones míticas, apelando al mismo tiempo a referencias bíblicas.

“barroco”. Vimos que Perlongher tradujo “barroco” como “neobarroso” y que tanto él como la propia Kamenszain lo explicaron a partir de la presencia de barro y barrio que hay en él. Pero, en realidad, Severo Sarduy, en su texto ya clásico, “El barroco y el neobarroco” (1972), definió tempranamente al primero como “[n]ódulo geológico, construcción móvil y fangosa, de *barro*, pauta de la deducción o perla, de esa aglutinación, de esa proliferación incontrolada de significantes, y también de esa diestra conducción del pensamiento...” (Sarduy, 1972: 167; cursiva en el original). La “proliferación” barroca o barrial argentina apunta a una práctica formal que reside, como vimos con Wasem, en “el reciclaje como uso estratégico”. Al contrario del reciclaje del *collage* sesentista no se trata de ensamblar elementos cortados de la realidad, sino que “consiste”, como explica Walter Moser, “en utilizar el paradigma barroco, que deviene material disponible en el proceso de reciclaje cultural con el fin de conferirle una función y un valor específicos dentro de una situación particular, [...] sin de ningún modo, por ello, fijarlo en esta función.” (Citado y traducido por Wasem, 2010: 217).

Esta última premisa nos lleva a otra caracterización del barroco, cuando es descrito por Perlongher como una “[p]oética de la desterritorialización”: “siempre choca y corre un límite preconcebido y sujetante.” (Perlongher, 2010: 16). En relación con los neobarrocos cubanos, Perlongher retoma la idea de “literaturas del lenguaje” de Sarduy, primero, y la noción de “nomadismo en la fijeza” de Lezama Lima, luego. Este concepto debe explicar cómo el barroco se desplaza a lo largo del texto a fin de que éste se recubra, o envuelva, con su textura: “teje, más que un texto significante, un entretejido de alusiones y contracciones rizomáticos, que transforman la lengua en textura” a través de un “trabajo de derruición y socavamiento de la lengua.” (Perlongher, 2010: 16).

La traducción lingüístico-literaria de este nomadismo está en la base de cada uno de los rasgos textuales neobarrocos; y que encontraremos, en menor y mayor medida, en la obra y en la lengua kamenszainianas. En este sentido, Omar Chauvié destaca los siguientes: “el exceso en el recurso, en la apelación a lo fónico”, “un metalenguaje” que implica “el juego intertextual” pero que también “se percibe en el plano del significado, donde el decir suele asimilarse a un fraseo, a un seguir el ritmo del verso que se olvida de las significaciones”.

Luego retoma la idea de la desterritorialización textual y aclara: “Hay un descentramiento, ubicación excéntrica también”. Finalmente, cita al mismo Perlongher para subrayar que “rompe con toda ilusión de traducibilidad a un sentido final”; y agrega que en ello radica su movimiento crítico, pues “atenta contra la médula de la significación y del sentido socialmente dominantes”. (Chauvié, 1998: 113).

Por último, queremos apreciar el espacio que los respectivos movimientos poéticos desempeñan en la sociedad, o más bien, frente a ella; así como el lugar que sus miembros ocupan dentro de estos movimientos, ya que prefigurará el modo en que nuestras poetas se relacionarán con ellos. Empecemos comparando el alcance artístico, literario y crítico que ambos movimientos han obtenido. El movimiento de los años sesenta significó, al contrario del neobarroco, una “explosión a gran escala”, como sostiene Horacio Salas (Salas, 1975: 16). En la poesía abundan los autores que, si bien no se adhieren del todo a “su generación”, no obstante, formaron parte de sus inicios. Además, varios de ellos llegarían a producir una obra poética de una gran calidad. Aparentemente, estos datos se contradicen con la tardía y hasta hoy escasa atención crítica que ha recibido la llamada generación del sesenta. Ya en 1990, en su prólogo a *El '60 poesía blindada*, Ramón Plaza concluye: “El '60 es un NN de nuestra literatura”.³⁸ Por otra parte, esta iniciativa suya apunta a una explicación. Mientras que la dictadura, con las desapariciones y exilios que produjo, significó un corte, tanto dentro de la producción de varios de los poetas como en el intercambio y el análisis de sus obras, en los años ochenta se retoma esa poesía como objeto de estudio desde una perspectiva más bien autoral.³⁹

Con el neobarroco ocurre más bien lo opuesto: a pesar de que se trate de un movimiento al que suscribían pocos poetas, los ensayos sobre los neobarrocos son abundantes y contemporáneos; lo cual no quiere decir que no haya habido revisiones posteriores. A medida que los poetas neobarrocos se

³⁸ (Plaza, 1990: 16). Para los principales análisis, véase también nuestra nota 32.

³⁹ Por ejemplo, el *Diario de poesía* lleva a cabo este reconocimiento de la poesía de los sesenta a través de sus *dossiers*. Por otra parte, ha habido revisiones de algunos de sus “mayores” poetas que proponen un corte en el interior mismo de esta poética. Así, la obra de Leónidas Lamborghini ha sido revisada por Ana Porrúa y la de Gelman, Pizarnik y los Lamborghini por Miguel Dalmaroni. Para las referencias completas a estos estudios, véase la misma nota 32, así como nuestra bibliografía teórico-crítica, en las páginas 228 y ss.

dedican a reflexionar sobre el lenguaje en textos ensayísticos y poéticos y lo toman como tema central de su poesía”, el neobarroco se va transformando en una poética del metalenguaje por excelencia. Al mismo tiempo suscita, desde su nacimiento hasta fecha reciente, la necesidad de aclarar las confusiones instauradas y perseguidas por este “movimiento”; para empezar, aquellas que rodean la misma denominación neobarroca. Un fugaz recorrido por la bibliografía crítica muestra que los *ensayos* se multiplican tanto sobre “el movimiento neobarroco” como de la mano de los propios neobarrocos. Resulta revelador que uno de los “primeros” neobarrocos, el cubano Severo Sarduy, en su ensayo dedicado a “El barroco y el neobarroco”, aclare ya en 1972 que, de hecho, “[l]o barroco estaba desde su nacimiento destinado [...] a la ambigüedad, a la difusión semántica” (Sarduy, 1972: 167).

Entre ellos los poetas neobarrocos construyen una textura que Perlongher calificó significativamente de “confusional”, por oposición a “confesional”.⁴⁰ Denise León, en un escrito sobre Kozer y el neobarroco, explica cómo los mismos neobarrocos crearon esta suerte de movilidad confusional: “[P]uede hablarse de una serie de envíos o de vinculaciones voluntarias de muchos de estos poetas entre sí, ya que se mencionan o citan en entrevistas, prólogos y poemas generando al menos la ilusión de un grupo o un conjunto a pesar de la diversidad de poéticas.”⁴¹ Por otro lado, esta “confusión” originaria seguramente converja con el surgimiento, en la Argentina de los años ochenta, de revistas literarias que hacia finales de la dictadura empezaron a reflexionar y a debatir sobre (el lugar de) la poesía. Por consiguiente, “[m]ucho se debatió”, según Omar Chauvié, “en torno a su constitución: si era un grupo homogéneo

⁴⁰ En su “Prólogo” a *Medusario*, Perlongher explica el funcionamiento lingüístico barroco: “El referente aludido queda al final como sepultado bajo esa catarata de fulguraciones, y si su sentido se pierde, ya no importa, actúa en la proliferación una potencia activa de olvido: olvido o confusión –lo confusional en tanto que opuesto a lo confesional– de aquello que en esa elisión se ilusionaba.” (Perlongher, 2010: 17). En otro texto se pregunta de modo significativo por esta ilusión: “Esa cuestión del ‘neo-barroco’, del ‘nuevo verso’, son cosas que se están hablando. Me parece bien que se lo hable porque en cierto modo están facilitando la circulación de cierta pulsión medio encaracolada. Pero de ahí a creérselo y transformar eso en una mitología o ideología es armar un corsé.” (En entrevista con Pablo Dreizik, publicada con el título “Neobarroco y realismo alucinante” en Néstor Perlongher, *Papeles insumisos*, Sección “Entrevistas”. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2004: p. 290).

⁴¹ A continuación la crítica ilustra que esta “confusión” es generada por sus miembros. Mientras que Denise León cita a Roberto Echavarren, Tamara Kamenszain, Néstor Perlongher, Eduardo Espina y Reynaldo Jiménez; Marcos Wasem “ nombra” como “entre quienes adhirieron a las prácticas estilísticas neobarrocas” a “Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, Héctor Picoli, Arturo Carrera, Emeterio Cerro, Tamara Kamenszain.” (Respectivamente León, 2011: 2 y Wasem, 2010: 226-227).

de escritores, si era posible definirlo como corriente, quienes se agrupaban en ella”.⁴²

Este lugar o posicionamiento de los neobarrocos nos lleva a recalcar otra diferencia con la generación del 60 en general; y entre Tamara Kamenszain y Luisa Futoransky en particular. Salas testimonia que los poetas del 60, como “miembros” de una “generación”, no querían formar parte de ella ni mucho menos ser catalogados bajo el nombre de “generación”: “comprendíamos que estábamos en otro andarivel” (Salas, 1975: 11). Probablemente sea esta “certeza” la única que explica el intento, por parte de la crítica, de colocar esta variedad de poetas y poéticas bajo el denominador común de “generación del ‘60”. De hecho, justamente por la “total desconfianza” hacia “los moldes averiados de la cultura estratificada”, el lugar en que tal vez mejor concuerden sea en su resistencia a ser “colocados” *adentro*.⁴³ Ramón Plaza afirma que “[s]on muchas poéticas conviviendo dentro de un mismo espacio.” En realidad, según él, “[l]os poetas en su mayoría estaban desvinculados entre sí.”⁴⁴ Por la misma razón, Horacio Salas los describe como “una pléyade” de “miembros –u obras”. (Salas, 1975: 14).

Luisa Futoransky comparte sin duda, como resalta Jorge Fondebrider, “un cierto tono generacional”, sin que por eso “entr[e]” –junto a una larga lista de poetas, además– “en la fórmula aplicada para describir el sesentismo”.⁴⁵ Si la subjetividad del compromiso le permite inscribirse en la generación sesentista, por esta misma vía se alejará paulatinamente de ella. Lo hace en

⁴² (Chauvié, 1998: 110). Y para demostrar hasta qué punto permanecen irresueltas las preguntas, citemos apenas dos artículos más: el de Ana Porrúa, “Cosas que se están hablando”: versiones sobre el neobarroco” de 2008; y de fecha aún más reciente el de Marcos Wasem: “*Neobarrosos* en contexto: genealogías y debates de una movida poética” (2010).

⁴³ (Salas, 1975: 13). Por su parte, Andrés explica este rechazo, que también comparte, por la falta de “una perspectiva temporal que en este caso care[ce].” Por otro lado, para él la dificultad de encasillarlos tiene que ver con que en su poesía “[l]as preocupaciones socio-políticas son inseparables del *modus vivendi* de los poetas del 60.” (Andrés, 1969: 9 y 19; cursivas en el original).

⁴⁴ (Plaza, 1990: 9 y 11). Citemos como contraejemplo de esta “desvinculación” de los poetas sesentistas entre sí la “Mesa redonda del 27-4-68” en la que participó Luisa Futoransky (Andrés, 1969: 181-216). En nuestro siguiente capítulo, cuando leamos su primer poemario *El corazón de los lugares*, volveremos a referirnos a ella, y más precisamente a la parte donde “se habla” del “llamado latinoamericano”.

⁴⁵ Queda por saber cuál sería esa “fórmula”, pues como el propio Fondebrider sugiere: “los malentendidos referidos a la poesía de la década son muchos.” (Fondebrider, 2006: 15). La dificultad de situar estos poemarios de Luisa Futoransky dentro de, o en relación con la llamada poesía sesentista se inscribe en el gesto de reunir a sus poetas bajo el común denominador de “generación”.

principio a través de la radicalidad de su distanciamiento geográfico y lingüístico cuando se dirige a Japón y China; un desplazamiento que puede leerse como la aniquilación de un posible compromiso con el mundo que la rodea, puesto que la extranjería lingüística impide, o al menos obstruye, como la propia poeta ilustra reiteradamente en su obra, la comunicación. Por otra parte, a partir de los años ochenta y de manera progresiva, su escritura se va autoconfigurando y enunciando como “mujer sola”, lo cual denota tanto la pertenencia a cierta voz femenina como a un refinado juego autoficcional.⁴⁶

Es precisamente esta operación o “estrategia” lo que acerca la obra de Luisa Futoransky a la de Tamara Kamenszain y, al mismo tiempo, determina el modo en que la obra de esta última autora se relaciona con los poetas neobarrocos. El intento por parte de Kamenszain de acercarse a los neobarrocos se desdobra en el deseo de diferenciarse. En una entrevista con Luis Chitarroni, Kamenszain reconoce su “tendencia a elidir, a decir menos”: “me llevó a que me consideren neobarroca por lo opuesto que a otros: no por abundancia sino más bien por anorexia.”⁴⁷ Por consiguiente, Kamenszain ajusta la denominación perlongheriana de “neobarroso” a su propia práctica de escritura que caracteriza como “neobarrosa”, porque la encuentra más inclinada a “borrar tanto artificio retórico que caracterizaba al neobarroco, tanto fatigar la metáfora y la metonimia. Borrar para ser más claro, más minimalista, qué sé yo.” (En entrevista con Leticia Martín, 2012). El lugar o posicionamiento de Tamara Kamenszain frente a sus “compañeros” es, entonces, similar al de Luisa Futoransky en relación con los sesentistas. Y también, como en el caso de Futoransky, el sujeto lírico se posiciona, aparte de como judía, progresivamente como mujer; o “sujeta” como la designará ella misma (Kamenszain, 1986b: 23).

⁴⁶ Véase también la nota 18. Como veremos a continuación, esta estrategia se manifiesta con mayor claridad en las novelas cuyas protagonistas son todas extranjeras. La mirada foránea sirve para cuestionar y revertir no sólo el sistema lingüístico sino también el orden político-cultural. Citemos a modo ilustrativo apenas una anotación de Laura Kaplansky, protagonista de *Son cuentos chinos*: “Reflexiones de Li-she sobre el aborto: –No puedo creer que en su país esté prohibido lo que en el nuestro es obligatorio.” (Futoransky, 1991: 128).

⁴⁷ (2005). Por su parte, Augusto Munaro en una entrevista posterior con Tamara Kamenszain le plantea que “[e]l barroquismo de su poesía es muy distinto al de Sarduy o Lezama, tomemos por caso. Pues no se llega a él por suma de palabras, sino al revés. Me refiero a que lo suyo pareciera ser barroco por sustracción, por omisión.” (2012).

1.3. Exilio y casa, lengua materna y lenguaje poético

En las obras de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain los espacios de exterioridad e interioridad en relación con la lengua son figurados, respectivamente, por el exilio y la casa. Si bien en la de Futoransky predomina el exilio, y en la de Kamenszain la casa, en realidad, ambas autoras y ambos espacios se constituyen en un *entre*, en el desplazamiento permanente entre uno y otra. Sus versos se van construyendo en el intento de abrir estas figuraciones de encierro y repliegue con el objetivo de conceder un lugar al lenguaje, al propio y al otro. Antes de adentrarnos en el funcionamiento y en las concepciones del idioma, la lengua y el lenguaje, profundicemos en los del exilio, primero, y en los de la casa en segundo orden.

La idea de “exilio”, central para nuestra tesis, se presentará bajo dos formas. Sin pretender restar complejidad terminológica y los sentidos involucrados en ella, ya que el exilio se asocia por lo general con el orden de lo político, en tanto que la migración se relaciona mayormente con procesos económicos y la diáspora con la cuestión judía, emplearemos el término en su acepción más bien general de destierro. Aparte de esta significación de espacio o lugar afuera, queremos rescatar la idea de la práctica de desplazamiento que el destierro implica. De hecho, el mismo origen etimológico de “exilio” es cuestionable. Si bien se suele aceptar que viene del latín “*exsilium*”, “*exsilire*”, que apunta al acto de salir, saltar afuera, también se propone, como se explica en el diccionario Littré, que proviene de “*exsul*”, “*exsulare*”, es decir “*ex solo*”, “fuera del suelo”, o aún “destierro”.⁴⁸ En vez de constituir un lugar, el exilio figura un espacio, así como la práctica de este espacio. Es lo que sugiere Michel de Certeau cuando establece la diferencia entre lugar y espacio. Según

⁴⁸ De entrada en el diccionario Littré se aclara que “l’étymologie [du latin *exsilium*] est douteuse, à cause de la forme parallèle *exsul*, *exsulare*; on a indiqué *exsilire*, qui n’explique point *exsulare*; quant à *exsulare*, on a proposé *ex solo*, hors du sol, ou, en prenant en considération *con-sul*, *in-sula*, un thème *sul* qui serait voisin de *solium*, siège.” Además, se agrega que “[d]ans l’ancienne langue, *exil* avait le sens de ravage, destruction plus souvent que celui de bannissement”. (<http://www.littre.org/definition/exil>, 25/2/2016).

él, “un lugar es el orden”. Sujeto y lenguaje, al ser exiliados, pierden su lugar y quedan fuera del orden. Por consiguiente, son condenados a moverse perpetuamente en el “espacio”, definido por De Certeau como “un cruzamiento de movibilidades”. “[E]l espacio”, concluye, “es un lugar practicado” (De Certeau, 2000: 129).

Es significativo que dos de los más grandes filósofos políticos del siglo XX, Michel Foucault y Giorgio Agamben, hayan analizado “el estado de emergencia” político a partir de lugares o espacios externos al sistema, y que, no obstante, han sido normalizados o asumidos al interior del mismo, es decir, dentro del funcionamiento y las fronteras políticas del poder. Recurramos a esos espacios, o estados, a partir de las nociones desarrolladas por ambos y que cuestionan la asociación única del exilio al espacio para abordar el exilio en términos de “estrategia” lingüística y política a partir de aquello que Agamben destacó como “un estado de emergencia permanente” en la política de Occidente en el siglo XX. El interés de tal “estado de emergencia” –en que se inscribe el exilio– reside en que, también según Agamben, “produc[e] así un ser jurídicamente innominable e inclasificable.”⁴⁹ Siguiendo la “pauta” de esta exclusión íntima, una especie de “extemidad” política podríamos decir, queremos proponer, o más bien Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain proponen, la creación de “un ser” *lingüísticamente* “innominable e inclasificable”; o, en el caso de Kamenszain, incluso un lenguaje “innominable e inclasificable”.⁵⁰

Por su parte, Foucault en “De los espacios otros” (1967) explica, como anunciamos, que el espacio actual, o más bien su práctica, reside en el

⁴⁹ (Agamben, 2005: 25 y 27). Según Agamben “el totalitarismo moderno puede ser definido, en este sentido, como la instauración, a través del estado de excepción, de una guerra civil legal.” El filósofo define “el estado de excepción” como la “dislocación de una medida provisoria y excepcional que se vuelve técnica de gobierno” y avisa que “tiende cada vez más a presentarse como el paradigma de gobierno dominante en la política contemporánea.” (Agamben, 2005: 25). A medida que el totalitarismo, también en la base de la dictadura en Argentina, está en el origen del “estado de excepción”, el problema reside aún en que posteriormente es interiorizado dentro del sistema. En este libro Agamben lo demostrará analizando las consecuencias del “*military order* emanado del presidente de los Estados Unidos el 13 de noviembre de 2001, que autoriza la ‘*indefinite detention*’ y el proceso por parte de ‘*military commissions*’”. Esta “orden” permite, exactamente como sucede en el exilio, subrayemos, “cancel[ar] radicalmente todo estatuto jurídico de un individuo, produciendo así un ser jurídicamente innominable e inclasificable.” (Agamben, 2005: 26-27).

⁵⁰ Para la noción lacaniana de “extemidad”, véase la nota 68.

emplazamiento.⁵¹ Ahora bien, el espacio que a él le interesa, es, como remarca desde esta misma conferencia, el “espacio del afuera”, en vez del adentro.⁵² En particular se dedicará a analizar lo que denomina “las heterotopías”. Su singularidad reside en que “[ils] ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. Ces espaces, en quelque sorte, qui sont en liaison avec tous les autres, qui contredisent pourtant tous les autres emplacements” (Foucault, 1984: 47). En comparación con estas heterotopías el exilio tal vez figure un espacio parecido, pero su dirección espacial es opuesta. Al configurar un espacio políticamente exteriorizado, el exilio implica una interiorización impuesta.

En este sentido, queremos remarcar que las dictaduras presentes en los países del Cono Sur de los años setenta y la primera mitad de los años ochenta han terminado por confirmar el exilio como un aspecto constituyente del continente latinoamericano. Veamos cómo Ángel Rama comienza su artículo, “La riesgosa navegación del escritor exiliado”: “Toda su historia [de América Latina] de siglo y medio largo ha estado acompañada por obligados desplazamientos”. Agrega que “la norma de las migraciones europeas del siglo XIX [...] se ha constituido en la norma de la vida latinoamericana interna en el siglo XX aunque ya se la conoció en el siglo pasado.”⁵³ A medida que el exilio ha devenido “norma de la vida interna”, ha sido interiorizado en el sistema. Saúl Sosnowski, en su “Introducción” a la compilación de ensayos acerca de *Sujetos*

⁵¹ “De nos jours, l'emplacement se substitue à l'étendue qui elle-même remplaçait la localisation. L'emplacement est défini par les relations de voisinage entre points ou éléments; formellement, on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis.” El filósofo resalta dos grandes tipos: “les emplacements de passage” o “de halte provisoire”, por un lado, y “l'emplacement de repos, fermé ou à demi fermé, que constituent la maison, la chambre, le lit, etc.”, por otro. (Foucault, 1984: 46-47). En nuestro tercer capítulo veremos que justamente los sujetos poéticos de Luisa Futoransky recorrerán los espacios de pasaje o de paso, y los de Tamara Kamenszain los espacios de la casa.

⁵² En cuanto a las concepciones, ya elaboradas en torno del espacio del adentro, admite que han sido “fondamentales pour la réflexion contemporaine” (Foucault, 1984: 47). Así valoriza el trabajo llevado a cabo por los fenomenólogos y, en primer lugar por Bachelard; sobre cuya obra *Poética del espacio* (1957), por cierto, nos extenderemos cuando nos adentremos en la imagen de la casa.

⁵³ (Rama, 1978: 95-96). En cuanto a los “términos” de migración y exilio, resalta que “en la realidad ambas situaciones se confunden, del mismo modo que se entrecruzan las causas (económicas o políticas) que les dan nacimiento: del mismo modo que muchos exilios se transforman en migraciones, muchas migraciones se acortan por múltiples razones y devienen períodos de exilio en el extranjero” (Rama, 1978: 102).

en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana aclara que “estas tres experiencias [...] se funden en el imaginario para referir una subjetividad facturada y múltiple”; así como su lenguaje, agreguemos.⁵⁴ Es en este sentido que queremos concebir el exilio lingüístico, así como el lenguaje exiliado: como “un espacio que”, como Foucault resaltó a propósito de las heterotopías, “está vinculado con todos los emplazamientos pero desde el cual es posible contradecirlos.” (Foucault, 1984: 47; traducción nuestra).

Agamben, por su parte, traduce este espacio a un “estado”. Nos interesa particularmente su abordaje del sujeto, tal como lo explica en una entrevista con la traductora Flavia Costa e incluida en *Estado de excepción*. Tiende el puente entre sujeción y subjetivación; y, de ahí, hacia la “desubjetivación”. Veamos lo que dice ya que es relevante para lo que podríamos denominar como “estado de exilio”: “[E]l sujeto se presenta como un campo de fuerzas por dos tensiones que se oponen: una que va hacia la subjetivación y otra que procede en dirección opuesta. El sujeto no es otra cosa que el resto, la no-coincidencia de estos dos procesos.”⁵⁵ Dado que el sujeto, como veremos al referirnos al lingüista Benveniste, se constituye en el lenguaje, el lenguaje es necesariamente expuesto al mismo proceso de subjetivación o interiorización y exteriorización o desterritorialización.⁵⁶ La singularidad negativa puede convertirse en posibilidad poética a condición de que su espacio, *entre* interno y externo, devenga una práctica, o un “estado”, que constantemente subjetiva o interioriza y desterritorializa, expropia o desubjetiviza a la vez.

En “Infancia e historia” (2001) el mismo Agamben indaga la noción de “pobreza de la experiencia” de Walter Benjamin y afirma que ya “nunca se llega a *tener*” experiencia, “sólo es posible *hacer[la]*”.⁵⁷ El filósofo italiano emprende,

⁵⁴ En cuanto al “término diáspora”, Sosnowski aclara que, aunque “ha sido empleado con frecuencia para referirse a fenómenos como la diáspora judía”, es “también reconocible en la experiencia latinoamericana”. En una nota al pie da además una larga lista de escritores contemporáneos que “han escrito sobre el exilio”. (Sosnowski, 2003: 11-12).

⁵⁵ Agamben retoma la noción de “subjetivación” de Foucault, puesto que “ha mostrado [...] que cada subjetivación implica la inserción en una red de relaciones de poder”. A estos procesos Agamben agrega los de la “desubjetivación”, ya que “piens[a]” “que tan interesantes como los procesos de subjetivación son los procesos de desubjetivación.” (Agamben, 2005: 17).

⁵⁶ Anticipemos que el lenguaje poético está, como veremos al extendernos sobre “El género lírico” tal como Käte Hamburger lo concibió en 1957, sujeto al mismo proceso de subjetivación y objetivación.

⁵⁷ (Agamben, 2001: 24; cursivas en el original). Recordemos que en “Experiencia y pobreza” (1933) Walter Benjamin parte de una fábula a través de la cual un “padre les leg[a] una experiencia” a sus hijos (Benjamin, 1989: 167). Constata que ya no se puede legar una

entonces, el camino hacia el origen, hacia “una experiencia muda, una *infancia* de la experiencia”. Y enseguida debe constatar que “top[a] fatalmente con el problema del lenguaje”. (Agamben, 2001: 59; cursivas en el original). “Pues”, prosigue, “la experiencia, la infancia [...] no es un paraíso que abandonamos de una vez por todas para hablar, sino que coexiste originariamente con el lenguaje, e incluso se constituye ella misma mediante su expropiación efectuada por el lenguaje al producir cada vez al hombre como sujeto.” (Agamben, 2001: 66). El exilio, como especie de *quiete* moderna, puede enseñar –y en ello reside incluso su “posibilidad”– “el reconocimiento de que la ausencia de camino (la aporía) es la única experiencia posible para el hombre” (Agamben, 2001: 35). Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain, podría decirse, *reconocen* dicha aporía. Y a la “pobreza de la experiencia” benjaminiana reaccionan con una deliberada “experiencia de la pobreza” que estará, como veremos en nuestro tercer capítulo, en la base de su construcción de la casa-lengua.

Aquí podría retomarse la etimología de la palabra casa que envía a “choza”.⁵⁸ Bachelard, por su parte, comienza *La poética del espacio* (1957) señalando a “les écrivains de l’humble logis”, ya que ellos no sólo “évoquent souvent cet élément de la poétique de l’espace” sino que en su obra “l’être abrité sensibilise les limites de son abri.” (Bachelard, 2001: 24-25). Este espacio de “abrigo” es figurado por la casa y el objetivo de esta obra consiste, como el mismo Bachelard explicita, en “montrer que la maison est une des plus grandes puissances d’intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l’homme”. Por ello, “[s]ans elle [la maison], l’homme serait un être dispersé”. La casa, al figurar “une adhésion, en quelque manière, native à la fonction première d’habiter”, significa “le premier monde de l’être humain. Avant d’être ‘jeté au monde’ [...], l’homme est déposé dans le berceau de la maison.” (Bachelard, 2001: 24 y 26).

experiencia. Lo atribuye al mutismo que impuso la primera guerra mundial: “Entonces se pudo constatar que las gentes volvían mudas del campo de batalla. No enriquecidas, sino más pobres en cuanto a experiencia comunicable.” (Benjamín: 1989, 168).

⁵⁸ (<http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=wHzlYMmRVDXX2tX1bpuy>, 28/6/2014). En *Etymologiarum Libri II* (627-630) San Isidro de Sevilla “explica que la casa es una habitación hecha de estacas y ramas que sirve para protegerse del frío o calor.” Según el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* (1995) de Covarrubias “la palabra latina *casa* viene del hebreo הבית (kisá = tejer y cubrir) porque las primeras casas eran ramadas o tiendas de campaña.” (Citado en <http://etimologias.dechile.net/?casa>, 28/6/2014).

Es por ello que la casa, como “espace saisi par l’imagination [...] attire. Il concentre de l’être à l’intérieur des limites qui protègent.” No obstante, si “la maison est notre coin du monde” y en ella la imaginación tiende a “se réconforter avec des illusions de protection”, por otra parte, y como ya citamos, “l’être abrité sensibilise les limites de son abri” (Bachelard, 2001: 24-25). Su constitución lingüístico-poética reside en este vaivén entre repliegue y salida, en tanto juego desestabilizante: “Le jeu de l’extérieur et de l’intérieur n’est pas [...] un jeu équilibré.” (Bachelard, 2001 : 17). Y ello porque “les images de la maison marchent dans les deux sens: elles sont en nous autant que nous sommes en elles.” (Bachelard, 2001: 19).

A su vez, el filósofo judeo-francés Emmanuel Levinas comienza “La morada”, uno de los capítulos de *Totalidad e infinito* (1969), proclamando la necesidad de este movimiento contrario pero complementario que el hombre ejecuta en relación con la casa: “Simultáneamente fuera y dentro, él [el hombre] va hacia fuera desde su intimidad. Por otra parte, esta intimidad se abre en una casa, situada en este fuera.” (Levinas, 2006: 170). Por un lado, el “morar” es “un recogimiento [...], una retirada hacia su casa como a una tierra de asilo”, “en el que el lenguaje que se calla sigue siendo una posibilidad esencial.” (Levinas, 2006: 173). Por otro lado, también Levinas advierte que “[e]l aislamiento de la casa no suscita mágicamente [...] el recogimiento”. Así, como en el caso del exilio, “el recogimiento” implica necesariamente “la separación”: “Es necesario invertir los términos: el recogimiento, obra de la separación, se concreta como existencia en una morada, como existencia económica.” (Levinas, 2006: 171).

A su vez, Heidegger, en “Construir habitar pensar”, conferencia concedida en 1951, parte de la experiencia del destierro para demostrar que agudiza la necesidad humana de una morada: “La falta de una patria es, pensándolo bien y teniéndolo bien en cuenta, la única exhortación que *llama* a los mortales al habitar.” (Heidegger, 1994a: 142; la cursiva en el original). Además, sostiene que “[e]l construir ya es, en sí mismo, habitar” (Heidegger, 1994a: 128). El habitar poético de Futoransky y Kamenszain, podríamos agregar, contrariamente, “es, en sí mismo”, construir. La conciencia y la puesta en tela de juicio por parte de nuestras poetisas de que, como destaca Heidegger,

“[e]l hombre se comporta como si fuera él el forjador y el dueño del lenguaje, cuando en realidad es el lenguaje el que es y ha sido siempre el señor del hombre”, las lleva a intentar *invertir* “esta relación del dominio”: “es”, como resume el filósofo alemán, “lo que empuja a la esencia del lenguaje a lo no hogareño” (Heidegger, 1994a: 129). Se trata, entonces, de instalar una casa-lengua para, desde ella, poder empujarla, o saltar, a lo no hogareño, que es figurado por el exilio.

Esta misma idea aparece subrayada por Deleuze y Guattari en su análisis de “l’agencement spatial” tal como se vislumbra en “la ritournelle”. Esta idea nos interesa de manera especial porque esta especie de retorno rítmico forma, aún en el caso de su ausencia, la base de la lengua poética. Además, Deleuze y Guattari terminan este estudio puntual confirmando la importancia constitutiva de la morada, casi en términos bachelardianos diríamos: “c’est avec la demeure que surgit l’inspiration.” (Deleuze y Guattari, 1980: 389). Pero, nos interesa sobre todo porque la descripción que hacen de esta “distribución” de la morada en tres etapas corresponde claramente con las tres capas o fases que vamos a encontrar en la relación de nuestras poetas con sus casas. La primera consiste en “l’esquisse d’un centre stable et calme, stabilisant et calmant, au sein du chaos [...] mais [...] qui est elle-même un saut: elle saute du chaos à un début d’ordre.” En una segunda etapa se trata de “organiser un espace limité”. “Il y a là”, como veremos, “toute une activité de sélection, d’élimination, d’extraction”. En la tercera etapa “on entrouvre le cercle, on l’ouvre, on laisse entrer quelqu’un, on appelle quelqu’un, ou bien l’on va soi-même au-dehors, on s’élance...” (Deleuze y Guattari, 1980: 381-382).

Esta línea de conceptualización en torno al exilio y la casa nos permite, sobre todo, vincular el destierro espacial con el exilio lingüístico. Mientras que De Certeau definió el lugar como “un orden”, Deleuze y Guattari vinculan el lenguaje con el orden: “L’unité élémentaire du langage –l’énoncé–, c’est le mot d’ordre.” Sin embargo, más adelante ponen esta afirmación en tela de juicio: “Mais en quoi le mot d’ordre est-il une fonction coextensive au langage, alors que l’ordre, le commandement, semble renvoyer à un type restreint de propositions explicites marquées par l’impératif?” (Deleuze y Guattari, 1980: 95 y 98). Se tratará, entonces, de “sacar”, como anticipamos citando a Tamara

Kamenszain, “la lengua de su sistema” (Kamenszain, 2006: 165). O, como explica Julio Ramos en su artículo “Migratorias” donde analiza la “función” de la “lengua” en dos poetas caribeños exiliados en Nueva York, de concebir la lengua “como una práctica, y no como el efecto de un sistema inmutable de normas”.⁵⁹

Antes de extendernos sobre los términos “lengua” y “lenguaje”, abordaremos una de sus especificaciones, la de lengua materna. Según la filósofa lingüística Chiara Zamboni la lengua materna ha experimentado tres momentos “críticos”; críticos para su sobrevivencia, pero también en el sentido de que se trata de momentos en los que más intensamente se ha reflexionado sobre ella: primero tras la Segunda Guerra Mundial por parte de los judíos alemanes, luego con el auge del feminismo, en los años setenta y, finalmente, sobre todo a partir de los años noventa por la proliferación de migraciones. Se trata de una cronología, por otra parte, asociada a distintas corrientes teóricas: los estudios de la relación lingüística judía, primero, que con el advenimiento de la segunda guerra mundial se torna doblemente problemática, ya que los idiomas de gran parte de los judíos, el iddisch y el alemán, se convierten respectivamente en lengua perseguida y lengua perseguidora, los estudios de género, luego, y los estudios poscolonialistas pensados en el origen de la ola migratoria lingüística, finalmente.⁶⁰ De hecho, tanto Luisa Futoransky como Tamara Kamenszain, al autoconfigurarse como judías, mujeres y exiliadas, incorporan, tanto en sus sujetos poéticos como en su lenguaje, este cuestionamiento crítico. Nosotros, antes de servirnos de modo sistemático de

⁵⁹ (Ramos, 1994: 57). El crítico puertorriqueño analiza los poemas “Domingo triste” de Martí, de 1880, y “Migración” de Tato Laviera, publicado en 1988. En realidad, empieza su artículo recuperando la aserción de Adorno que citamos al inicio de nuestro trabajo: “En el exilio la única casa es la escritura”. Ramos la conjuga con su análisis de “Domingo triste” y se pregunta por el lugar de la poesía: “Porque a pesar del centro que ahí nostálgicamente se postula, el poema está escrito aquí, ¿o será allá? ¿El aquí de la plenitud es el allá del sujeto que escribe?” Luego explicita la que también es nuestra pregunta: “Entonces, ¿qué casa puede fundar, para el exiliado, la poesía?” Y contesta: “El verso, como la casa de Adorno en el exilio, bien puede repetir algo de la plenitud originaria: inscribe una imagen, un eco de la experiencia.” (Ramos, 1994: 55-56).

⁶⁰ Zamboni hace este recorrido a modo de introducción a su texto *Las reflexiones de Arendt, Irigaray, Kristeva y Cixous sobre la Lengua Materna*. Retomaremos, a modo comparativo, ciertos aspectos de algunas de estas figuras como, por ejemplo, la experiencia lingüística vivida por Hannah Arendt tras su exilio en Estados Unidos o el estudio de Kristeva sobre Hannah Arendt (2000) y sobre todo su análisis del vínculo entre lengua y extranjería (1988b).

alguna de estas líneas de reflexión, las recorreremos focalizando particularmente las instancias en que dichas líneas dan cuenta de un uso estratégico u operacional de la noción de sujeto, judío, mujer o sujeto subalterno, en función de su destierro lingüístico.

Este itinerario nos lleva a la crítica de la que ha venido siendo objeto, desde los años 60, la lingüística saussuriana o estructuralista, tanto por parte del psicoanálisis como desde la misma disciplina lingüística. El psicoanalista francés Jacques Lacan se hizo cargo primero de anular, o al menos de disminuir, el papel de la madre en el “acceso al lenguaje” del niño. Lacan dialoga en esta instancia con *Más allá del principio del placer* (1910-1922), texto en que Freud desarrolla la idea del nacimiento del niño a la lengua. Retoma el caso del niño presentado por Freud y afirma: “El momento en que el deseo se humaniza es también aquel en que el niño nace para el lenguaje” (Lacan, 1968: 1107). Pero en este acceso al lenguaje “el niño es remitido a su soledad”. Por otro lado, sólo en la condición solitaria puede “eternizar el deseo.” (Lacan. 1968: 1112 y 1113). Para Lacan, al menos en el psicoanálisis, “[r]ien ne doit y être lu concernant le moi du sujet, qui ne puisse être réassumé par lui sous la forme du ‘je’, soit en première personne.” (Lacan, 1966: 251).

En el mismo año en que aparecieron *Les écrits* de Lacan, el lingüista Emile Benveniste, en *Problemas de lingüística general* (1966), aborda la reivindicación del yo en la lingüística. Mientras que Saussure ya admitió que la lengua necesita del hombre para realizarse —es decir, para convertirse en “lenguaje”, primero, y en “discurso”, luego—, Benveniste recurre precisamente al psicoanálisis para denunciar la “predominancia del sistema sobre los elementos” de la “doctrina estructuralista” y a fin de situar en primer plano el lugar del sujeto hablante: “C’est dans et par le langage que l’homme se constitue comme *sujet*: parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l’être, le concept d’‘ego’.” Y según él, “[l]a subjetivité dans le langage” se debe tanto a “la capacité du locuteur à se poser comme ‘sujet’” como a “l’émergence dans l’être d’une propriété fondamentale du langage. Est ‘ego’ qui dit ‘ego’.” (Benveniste, 1966a: 259-260; cursivas en el original).

Esta relación entre sujeto y lenguaje, y más precisamente la discutida primacía de uno sobre otro, tiene una formulación destacada en el análisis de

la poesía moderna. Incluso antes de la reivindicación del sujeto por Lacan y Benveniste en relación con el lenguaje, Käte Hamburger, en su análisis de “El género lírico” (1957), reivindica, al insistir en “la subjectivité dans le genre lyrique”, el yo lírico. “Mais”, aclara, “le JE lyrique n’est pas fixé comme ‘sujet’ au sens psychologique de ce concept, mais comme sujet d’énonciation.” (Hamburger, 1986: 209). La subjetividad radica en que “[i]l n’y a aucune matérialité extrasubjective, aucun complexe-objet. On ne peut déceler s’il existe derrière le poème une expérience objective.” (Hamburger, 1986: 225). Por otra parte, desde el inicio del estudio, Hamburger admite que esta afirmación “peut être en retrait par rapport à la description moderne du poème comme oeuvre du langage.” (Hamburger, 1986: 208). Con esta “descripción” seguramente apunta a la primacía modernista, y más particularmente a la planteada por Mallarmé, de la palabra sobre el sujeto.

El texto de Hamburger prefigura la crítica posterior de Walter Mignolo (1982). Aunque el crítico argentino “[i]ntuitivamente”, admite, “a sostener la observación de Hamburger y ver que, en la lírica, la imagen del poeta es idéntica a la imagen de su autor”, quiere rectificar: “La razón de esta intuición no parece provenir, sin embargo, de la estructura del lenguaje, sino de la configuración de la institución lírica misma.” (Mignolo, 1982: 133). A continuación se concentra, significativamente nos parece, en “la figura del poeta en la lírica de vanguardia” y afirma que allí se opera un “juego de des-identidad” que “paulatinamente se evapora, para dejar en su lugar la presencia de una voz”.⁶¹ A fin de continuar esta concepción de la poesía, y más particularmente de la voz en la poesía, en relación con su presencia en los versos de Futoransky y Kamenzain nos resulta muy interesante el estudio de Delfina Muschietti, “O/A: identidad y devenir en la poesía argentina contemporánea”.

La crítica analiza la poesía argentina de los ochenta, década en que, como veremos, “se feminiza” la escritura de nuestras autoras. Muschietti empieza reivindicando el “espacio autónomo (sin mercado)” del “discurso poético”, y luego pasa a analizar la poesía escrita por varones y por mujeres

⁶¹ (Mignolo, 1982: 134-135). En el mismo texto, Mignolo se refiere a los poetas franceses Mallarmé y Rimbaud para ilustrar su teoría del sujeto poético y analizar, luego, algunos poemas de Oliverio Girondo, Vicente Huidobro y Octavio Paz.

respectivamente. Mientras que en el primer caso –y en relación al “juego de des-identidad” advertido por Mignolo– “aparec[e] un sujeto en expansión y devenir metonímico en juego de des-identidad”, en “la poesía de las mujeres”, concluye, se “presenta un movimiento contrario de ida hacia la profundidad desplegada del tiempo y de regreso a la superficie del cuerpo” (Muschiatti, 1994: 364 y 366). La progresiva apuesta a una voz deliberadamente femenina por parte de nuestras poetisas se debe a que, en cuanto poetisas del exilio, representan a sujetos –o “sujetas”, como sugiere la propia Kamenszain– líricos desdoblados.⁶² Tal vez hombres y mujeres se vuelvan a acercarse en lo que Dominique Combe, en su ensayo “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” (1996), destaca como un “perpetuo devenir”: “el sujeto lírico no existe, sólo se crea”, “está en perpetuo devenir [...], en una génesis constantemente renovada por el poema fuera del cual aquel no existe”.⁶³

Dentro de la poesía moderna esta concepción creadora de la lengua ha sido analizada por Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956). Si, como demostró Benveniste, en cada lengua se halla la predisposición de convertirse en lengua materna –“Le langage est ainsi organisé qu’il permet à chaque locuteur de *s’approprier* la langue entière en se désignant comme je” (Benveniste, 1966: 262; cursiva nuestra)–, paralelamente cada lengua estaría predispuesta a devenir lenguaje poético, puesto que el sujeto, en tanto “erige” la lengua en lenguaje, a nivel poético lo “crea”. Así, para Paz, “[l]o poético es poesía en estado amorfo” y “el poema es creación, poesía erguida.” (Paz, 1999: 43). Tal vez sea significativo el deseo de situar la especificidad del lenguaje poético “más allá”: “el poema es algo que está más allá del lenguaje”. Pero también insiste en que “eso que está más allá del lenguaje sólo puede alcanzarse a través del lenguaje.” (Paz, 1999: 53). De hecho, según Paz el acto poético

⁶² En *La casa grande* la propia Kamenszain denomina “sujeta” a su sujeto poético: “Se interna sigilosa la sujeta/ en su revés, y una ficción fabrica/ cuando se sueña.” (Kamenszain: 1986a: 23)

⁶³ (citado por Mercado, 2008: 24). De hecho, entre los análisis de Käte Hamburger y Dominique Combe habría que situar el de Kerlhainz Stierle, “Identidad del discurso y transgresión lírica”, de 1977, ya que expresa que “[l]e sujet lyrique est un sujet en quête de son identité, sujet qui s’articule lyriquement dans le mouvement de cette quête.” Y explica cómo se articula ésta: “Le sujet devient pour lui-même son propre thème généralement dans la mesure où ses relations habituelles avec les instances collectives [...] sont devenues problématiques, incertaines, douteuses.” (Citado por Mallol, 2003: 76).

radica en un movimiento doble de ruptura y regreso. En él primero tiene lugar un “desarraigo de las palabras”, el “desarraigo, que arranca a la palabra del lenguaje.” Pero al mismo tiempo el desarraigo inspira la segunda de las “dos fuerzas antagónicas [que] habitan el poema” y que es motivada por “el regreso”. (Paz, 1999: 68-69). Tal vez sea la poesía, al implicar necesariamente ese desarraigo lingüístico, la forma más apta para traducir estas experiencias de ruptura y retorno, como son la infancia y el exilio.

En efecto, este vaivén de la palabra o el lenguaje coincide con el “perpetuo devenir” del yo lírico resaltado por Combe. Y tal devenir poético nos remite de manera clara a la literatura de exilio o nómada. Como dijimos, George Steiner caracterizó la literatura contemporánea como literatura de exilio. Más precisamente, en su prólogo a *Extraterritorial* (1971), la analiza tomando a Nabokov, Borges y Beckett como “les trois figures représentatives de la littérature de l’exil”, es decir de “l’idée d’un écrivain linguistiquement ‘délogé’ [...] déplacé, hésitant, a la frontière.” (Steiner, 2002: 9 y 16). A su vez, Deleuze y Guattari abordan esta problemática, como ya resaltamos, a partir de la escritura de otro escritor moderno y lingüísticamente “deshabitado” –al que también se refiere Steiner–, Kafka. En *Kafka: por una literatura menor* (1975) los filósofos aciertan en establecer el exilio lingüístico no sólo como un “[p]roblema de una literatura menor”, sino como un ejercicio necesario que articulan en forma de preguntas: “Comment arracher à sa propre langue une littérature mineure, capable de creuser le langage, et de le faire filer suivant une ligne révolutionnaire sobre? Comment devenir le nomade et l’immigré et le tzigane de sa propre langue?” (Deleuze y Guattari, 1975: 35).

Mientras que en Kafka analizan el uso menor que hace el escritor checo del alemán, en *Mil mesetas* (1980) generalizan y vuelven a las respuestas dadas a estos interrogantes. El uso menor kafkaiano del lenguaje se condice ahora con aquella extranjería lingüística proustiana que para los filósofos constituye el núcleo de la “literatura menor”. La estrategia reside, entonces, como explican a partir de la afirmación de Proust, en la siguiente fórmula:

Etre un étranger, mais dans sa propre langue, et pas simplement comme quelqu’un qui parle une autre langue que la sienne. Etre bilingue, multilingue, mais dans une seule et même langue [...]. C’est là que le style fait langue. C’est

là que le langage devient intensif, pur continuum de valeurs et d'intensités. C'est là que toute la langue devient secrète, et pourtant n'a rien à cacher. (Deleuze y Guattari, 1980: 124-125).

Entretanto, este bilingüismo o poliglotismo se ha convertido en el *sine qua non* de cualquier minoría. Así, Pascale Casanova en *La República mundial de las letras* (2001) destaca ese “bilingüismo paradójico que permite diferir lingüística, y literariamente, dentro de una misma lengua” como algo favorable para los “escritores de la periferia”, ya que les permite “elabor[ar] una ‘nueva’ lengua dentro de la suya propia” (Casanova, 2001: 365). A su vez, y casi simultáneamente, la feminista Rosi Braidotti, en *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea* (2000), parte de su propio estar entre dos idiomas para afirmar: “Una persona que está en tránsito entre dos idiomas, ni aquí ni allí, es capaz de experimentar cierto saludable escepticismo en relación con las identidades permanentes y las lenguas maternas.” (Braidotti, 2000: 42).

Es este escepticismo el que hace que Derrida ponga en tela de juicio las nociones, propuestas por Benveniste en sus reflexiones sobre la lengua, de “subjetividad” y de “propiedad”. En *El monolingüismo del otro* (1996) se erige contra la “propiedad fundamental del lenguaje” y, desde ahí, contra la apropiación del lenguaje por el sujeto hablante: “il n'y a jamais d'appropriation ou de réappropriation absolue. Parce qu'il n'y a pas de propriété naturelle de la langue.”⁶⁴ En contra de esa apropiación también él propone la estrategia de la desterritorialización deleuziana. Traduce la propuesta lingüísticamente nómade del siguiente modo:

Dès lors que les sujets compétents dans plusieurs langues *tendent* à parler une seule langue, là même où celle-ci se démembre, et parce qu'elle ne peut que promettre et se promettre en menaçant de se démembrer, une langue ne peut que parler elle-même d'elle-même. On ne peut parler d'une langue que dans cette langue. Fût-ce à la mettre hors d'elle-même. (Derrida, 1996: 43).

Por otra parte, Derrida se basa, tal como lo sugiere el título de este libro, en la ética judía del otro o de la alteridad. Veamos cómo pone doblemente en

⁶⁴ La importancia de esta no propiedad reside en las consecuencias políticas y éticas que conlleva “ce discours sur l'ex-appropriation de la langue, plus précisément de la ‘marque’, ouvre à une politique, à un droit et à une éthique; il est même, osons le dire, seul à pouvoir le faire,” (Derrida, 1996: 46).

tela de juicio esa “propiedad natural” de la lengua materna. Comienza dando “dos propuestas” que califica de “imposibles” o “antagónicas”: “1. *On ne parle jamais qu'une seule langue.* 2. *On ne parle jamais une seule langue.*” (Derrida, 1996: 21). A continuación el filósofo parte de su propio “caso” de judeo-árabe francés y francófono a fin de explicar que, en realidad, se trata de un constante vaivén que implica tanto la expropiación del lenguaje propio como la apropiación del lenguaje (del) otro. Así reformula sus propuestas de manera más clara: “je n'ai qu'une langue, or ce n'est pas la mienne”; y su contracara: “Ma langue, la seule que je m'entende parler et m'entende à parler, c'est la langue de l'autre.” Pero, agrega aún: “Comme le ‘manque’, cette ‘aliénation’ à demeure paraît constitutive.” (Derrida, 1996: 47).

Sobre esta ausencia y alienación lingüística se extiende en *Schibboleth. Para Paul Celan*. Además, lo hace desde la misma palabra *schibboleth* que retoma del Antiguo Testamento. De ahí, es decir a partir de la marca “discriminante, decisiva y tajante” del “*schibboleth*”, explica cómo el “emplazamiento” espacial que Foucault sitúa como en el origen de la experiencia espacial del hombre en el Siglo XX, conlleva el emplazamiento lingüístico:

Multiplicidad y migración de lenguas, sin duda, y en la lengua misma, Babel en *una sola* lengua. *Schibboleth* marca la multiplicidad en la lengua, la diferencia insignificante como condición del sentido. Pero al mismo tiempo la insignificancia de la lengua, del cuerpo propiamente lingüístico: sólo desde el lugar puede adquirir sentido. Por lugar entiendo tanto la relación con una frontera, el país, la casa, el umbral, como todo sitio, toda situación en general a partir de la cual, prácticamente, pragmáticamente, se anudan las alianzas, se establecen los contratos, los códigos y las convenciones que dan sentido a lo significante, instituyen contraseñas, pliegan la lengua a lo que la excede, la convierten en un momento de gesto y de paso...⁶⁵

Si se considera el “lugar” como constitutivo del sentido, el “*schibboleth*”, como “momento de gesto y de paso”, permite deconstruir, aunque no destruir, el lugar, o la casa.

⁶⁵ (Derrida, 2002: 44; cursivas en el original). En cuanto a la palabra *schibboleth* en hebreo significa tanto “espiga” como “corriente/río”. Los habitantes de Galaad, tras haber infligido una derrota a los efrimitas, los obligaron a decir *schibboleth* para que pudieran cruzar el río/la frontera pero al pronunciarlo mal –su dialecto no tenía el sonido /ʃ/ y lo pronunciaron /sibolet/– delataron su propia distinción. De ahí, se usa *schibboleth* para referir la “marca” lingüística que indica el origen social o regional de una persona.

Por consiguiente, nosotros queremos pensar el exilio no en su sentido radical, sino en su correlación con la casa; es decir, como aquello que Perlongher destacó en Lezama Lima, como “nomadismo en la fijeza”. Configura una actitud intelectual, ética y estética que Rosa Braidotti define como un “tipo de conciencia crítica que se resiste a establecerse en los modos socialmente codificados”, o fijados, “de pensamiento y conducta” (Braidotti, 2001: 31). Esta conciencia crítica se constituye, como sugiere Julia Kristeva, desde adentro: “Ou bien faut-il admettre qu’on devient étranger dans un autre pays parce qu’on est déjà étranger de l’intérieur?” (Kristeva, 1988b: 26). El mismo exilio significa que no hay una línea limítrofe entre interno y externo; como tal vez tampoco haya una entre antes y después. Así, Adriana Bocchino, en su ensayo dedicado a “las escrituras de exilio”, plantea: “¿cuándo se empieza a partir en una situación de exilio?” (Bocchino, 1997b: 428).

La propia Tamara Kamenszain, en su ensayo “Bordado y costura del texto”, explica que el lugar menor y femenino le sirve para poder operar “del lado del dobladillo”, es decir “intern[ando] el razonamiento lineal y pedagógico por caminos zigzagueantes”.⁶⁶ En relación con este trazado, podría pensarse una figuración empleada por Bachelard en el último capítulo de *Poética del espacio* (1957), “Dialectique du dehors et du dedans”, la de la espiral, recurrente en los versos de Kamenszain, sobre todo en *Vida de living y Tango bar*: “Ainsi, l’être spiralé, qui se désigne extérieurement comme un centre bien investi, jamais n’atteindra son centre. L’être de l’homme est un être défixé. Toute expression le défixe.”⁶⁷ Entonces, si se puede hablar de una fijeza, es fundamentalmente nómada.

⁶⁶ La autora explica que aprendió este modo de cuestionamiento de “madres y maestras” costureras como Melanie Klein, Simone de Beauvoir o la misma Julia Kristeva. Además, en su afirmación apunta indirectamente a una estrategia que veremos que está en la base de su obra: “[s]iguiendo más la tradición oral de las abuelas que la tradición académica”, “*dieron vuelta* el discurso teórico para trabajarlo por el lado del dobladillo” (Kamenszain, 2000: 210; cursivas nuestras: en cuanto a esta operación de “dar vuelta”, véase nuestra nota 81).

⁶⁷ Bachelard propone “l’être spiralé” como remedio contra “cette cancérisation géométrique du tissu linguistique de la philosophie contemporaine.” Según él, se trata exactamente de desconstruir su lengua “aglutinante” en que “[l]es dehors du mot se fondent à son en-dedans.” (Bachelard, 2001: 193). La propia Kamenszain en su ensayo “De noche, Góngora” vuelve al origen del barroco, a lo que el propio Sarduy llamó el barrueco: “El lugar del barro (¿el barrio?) es el barrueco que ata los signos de pregunta al nudo de un verso.” A continuación recurre exactamente a la imagen de la espiral: “No se puede ser barroco sin caer en la espiral de la interrogación.” (Kamenszain, 2000: 122).

De esta manera, para continuar esta línea de pensamiento crítico lingüístico, destaquemos que Benveniste partió de la “doctrina” saussuriana, recuperando una de sus premisas –“les mots se distinguent par opposition”–, para denunciar “la rigueur de la pensée saussurienne”: “Opposées, elles [les valeurs] se maintiennent en mutuelle relation de nécessité [...] immanente à sa structure comme à toute structure.” (Benveniste, 1966: 54-55). El nomadismo o el exilio lingüístico constituyen, entonces, la condición o la estrategia para romper con la dicotomía filosófica e incluso política. El carácter perpetuo y permanente del devenir o del exilio mismo se debe a que la misma estructura lingüística y política amenaza constantemente con incluir el nomadismo, es decir el ser, el pensamiento y el lenguaje nómades y, de este modo, aniquilarlos: “Bien plus, cette science nomade ne cesse pas d’être ‘barrée’, inhibée ou interdite par les exigences et les conditions de la science d’Etat.” (Deleuze y Guattari, 1980: 448). El nomadismo o exilio debe desafiar el afuera, en forma permanente. Pero para ello, es necesario incorporarlo adentro, es decir en el lenguaje y cuerpo propios. Se trata de introducir el lenguaje casa y cuerpo adentro para, desde ahí, exponerse al lenguaje, a cualquiera de sus variantes.

Queremos terminar viendo algunos estudios en los que se ha pensado el lenguaje en relación con el cuerpo; más precisamente con la voz, por un lado, y con la escucha, por otro. Desde los primeros poemarios de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain, sus sujetos poéticos se exponen a las voces y a la escucha. En *Una voz y nada más* (2006) Mladen Dolar retoma la noción de una “exclusión inclusiva” de Agamben y destaca que “ubica la zoe” o “nuda vida” “en un lugar central y paradójico: la excepción cae en la interioridad”. Luego Dolar resalta que esto “pone la voz en una posición muy paradójica y peculiar: la topología de la *extimidad*, la inclusión/exclusión simultánea, que retiene lo excluido en su interior.”⁶⁸ Más adelante retoma los conceptos lacanianos de

⁶⁸ (Dolar, 2007: 131; cursiva en el original). Lacan explica la noción de “extimidad” justamente al salir del carácter creador de la lengua y vincularlo con la dialéctica del placer. Ésta lleva a la “simulation” a la vez que “implique la centralité d’une zone interdite”: “cet interdit ou centre [...] constitue, en somme, ce qui nous est le plus prochain, tout en nous étant extérieur”. Define la extimidad como una “exterioridad íntima”. Por lo tanto, puede figurar el espacio del umbral y la condición límite del exilio; o en relación con el cuerpo, los espacios donde se rozan interioridad y exterioridad, como son la voz y la escucha. (Lacan, Jacques. *Le séminaire, Livre XVI: D’un autre à l’Autre*. Paris: Seuil, 2006. p. 224).

“sujeto barrido, sujeto sin cualidades causado por una falta, arraigada en una falta (es decir, el sujeto sin raíces)”, por un lado, y el de *lalengua*, por otro.

En este último, la “oposición externa”, entre el significante y el objeto, “se convirtió en la división interna del lenguaje como tal. [...] La anatomía del significante y de la voz [...] se convierte así en la divergencia interna que impide la separación del significante y la voz.” (Dolar, 2007: 170-171). La “naturaleza errática de *lalengua*” revela una dualidad entre los fonemas, “extraños parásitos” “descarnados” y los sonidos, “sonoros” e “intrusos”. Por consiguiente, el sonido opera “como un parásito corpóreo sobre una criatura sin cuerpo” que es la voz (Dolar, 2007: 173-175). La particularidad de la voz, y de la escucha, reside no sólo en que contribuyen a acentuar el carácter errático, es decir poético, de la lengua, sino que para enfatizarlo ambas se necesitan, puesto que “escuchar implica una apertura hacia un sentido que es indecible, precario, elusivo y que se pega a la voz.” (Dolar, 2007: 174).

Por su parte, Jean-Luc Nancy le dedica un libro a esta problemática, *A l'écoute* (2002), y explicita la tensión que se produce en la escucha hacia lo que le es propio: “Etre à l'écoute, c'est toujours être en bordure du sens ou dans un bord de sens et d'extrémité, et comme si le son n'était précisément rien d'autre que ce bord, cette frange ou cette marge” (Nancy, 2002: 21). Estar a la escucha permite captar el lenguaje en el margen o incluso en su ausencia. Pero también obliga al cuerpo a salir de sí mismo: “Sonner c'est vibrer de soi ou en soi ; ce n'est pas seulement, pour le corps sonore, émettre un son, mais c'est bel et bien s'étendre, se porter et se résoudre en vibrations qui tout à la fois le rapportent à soi et le mettent hors de soi.” (Nancy, 2002: 22). Más adelante define el acto, o la práctica de estar a la escucha a partir de un espacio *entre*, o más bien, por su espaciamiento entre adentro y afuera: “Etre à l'écoute, c'est être *en même temps* au dehors et au-dedans, être ouvert *du* dehors et *du* dedans, de l'un à l'autre donc et de l'un en l'autre.” Veremos que, como en el caso de la voz, la escucha no sólo determina la relación con el otro sino que convierte a uno mismo en otro. “La singularidad sensible” de la escucha consiste, concluye Nancy, en que “porterait sur le mode le plus ostentatif la condition sensible ou sensitive (*aïsthétique*) comme telle: le partage d'un

dedans/dehors, division et participation, déconnexion et contagion.” (Nancy, 2002: 33; cursivas en el original).

1.4. La lengua argentina entre migraciones y exilios

La bibliografía sobre la obra poética de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain consta principal y tal vez significativamente de ensayos publicados de manera dispersa. No obstante, en el caso de Luisa Futoransky es destacable la labor de Ester Gimbernat González, quien hizo una compilación, titulada *Luisa Futoransky y su palabra itinerante* (2005), de artículos de varios autores que tratan aspectos muy variados de su obra. Además, a medida que la autora se ha ido trasladando de un lugar a otro, no sólo la publicación de su obra se ha dispersado en términos espaciales, sino que también ha sido estudiada principalmente afuera de la Argentina.⁶⁹ Por el contrario, en el caso de Tamara Kamenszain, “[s]e trata”, como afirma Denise León al inicio de su tesis, “de una poeta reconocida y altamente valorada dentro del campo académico porteño” (León, 2007: 13). Su trabajo, *La historia de Bruria. Memoria de autofiguras y tradición judía en Tamara Kamenszain y Ana María Shua* (2007), puede leerse en contrapunto con la tesis de Sarli E. Mercado: *Cartografías del destierro. En torno a la poesía de Juan Gelman y Luisa Futoransky* (2008). Ambos estudios, como sugieren sus títulos, tratan aspectos relevantes para nuestra investigación, a saber la herencia judía y el destierro respectivamente.

La diferencia entre los trabajos de Mercado y León y el nuestro se encuentra en el enfoque. Mientras que aquellos también se preguntan, como Mercado hace literalmente al inicio de su estudio, por la “relación” de “esa perpetua constitución del sujeto poético con la experiencia del lenguaje” (Mercado, 2008: 24), y se concentran en la figura del sujeto, nosotros nos

⁶⁹ En la “Introducción” a su trabajo, Sarli Mercado destaca que “a diferencia de lo que ocurre con estos autores [Alejandra Pizarnik, Enrique Lihn y Juan Gelman], el reconocimiento a su producción literaria [la de Futoransky] comienza a surgir, dentro del ámbito académico, sólo en los últimos años.” (Mercado, 2008: 15)

preguntaremos primordialmente por el lenguaje, atentos a la afirmación de Benveniste cuando sostiene que la constitución del sujeto se produce en y a través del lenguaje. Pero además, se pondrá en tensión lo dicho por Benveniste con una pregunta que Albert Memmi hace en el ensayo titulado “El idioma del judío”: “Cuando se piensa hasta qué punto la literatura es una cuestión de lengua, ¿qué es una literatura judía sin una lengua judía?”⁷⁰ Los estudios de Mercado y León son representativos, nos parece, de una parte de la crítica literaria argentina que vincula de manera general la crítica con el exilio o el destierro, o directamente, frente a la lengua. Mientras que la relación entre el exilio o destierro, por un lado, y la identidad, subjetividad y autorrepresentación o *autofiguración*, por otro, ha sido ampliamente estudiada, la cuestión del lugar de la lengua dentro de este proceso de representación, aunque se la suele plantear, casi nunca conforma el centro del planteo.

Paradójicamente la problemática de la falta de unidad identitaria argentina coincide con la necesidad de sus escritores de situarse, y de seguir situándose aun en el exilio, en relación con la literatura argentina. Sylvia Saítta, en su ensayo “Literatura argentina entre exilios y migraciones”, vincula esta falta de unidad con la relación con el “espacio argentino” y considera a la misma como constitutiva de “la literatura argentina”, ya que, según la crítica “nunca ha sido definida por los lugares que los escritores ocupaban en el mapa geográfico a la hora de escribir.” Además, establece que “desde el rosismo se abre [...] una línea que recorre toda la historia de la literatura argentina –la literatura del exilio”.⁷¹ Concluye que en general las “poéticas” de los escritores argentinos “son, a su vez, tomas de posición frente a la escisión que implica el aquí y el allá, el adentro y el afuera, la emigración y la literatura argentina”. (Saítta, 2007: 27).

⁷⁰ En el origen del texto de Memmi hay una interrogación parecida a la nuestra pero planteada desde el punto de vista de lo judío: “Y luego, existía ese terrible problema del idioma, sobre el cual, curiosamente, no se ha insistido mucho.” (Memmi, 1988: 162).

⁷¹ La crítica remonta al origen de la literatura argentina y destaca que “la primera *Historia de la literatura argentina*, compuesta por Ricardo Rojas [...] incorpora, en su capítulo ‘Los proscritos’, poemas, ensayos y relatos escritos durante el exilio del período rosista como parte constitutiva de la literatura nacional.” Sitúa a “los proscritos” como en el origen de la “línea” de “la literatura del exilio” como en la base de la literatura argentina. (Saítta, 2007: 25). Por su parte, Claudia Cymerman, en su estudio de “La literatura hispanoamericana y el exilio”, corrobora que Ricardo Rojas, al incluir un capítulo dedicado a “Los proscritos”, “había abonado el terreno” para crear esta especie de “literatura de exilio” que ella analiza en la obra de Cortázar, Galeano y Saer. (Cymerman, 1993: 523).

De hecho, en el ya referido encuentro organizado en Nueva York en 2005, estas cuestiones se abordan una y otra vez. Se escribe, entonces, desde la necesidad de apropiarse y deshacerse de una casa-lengua. La pregunta por el porqué y el cómo del desplazamiento lingüístico, creemos, nos permitirá revisar la idea de la lengua argentina, así como su literatura, asociada a la noción de extranjería, dada la historia de migraciones o exilios que la atraviesa. La literatura argentina ofrecería, entonces, un espacio “ideal” para una literatura menor y nómada. Podría pensarse a partir de aquella interrogación de Albert Memmi (aunque esta se formule en relación con la literatura judía), así como en relación con la propuesta de Saítta, según la cual sus poéticas son “tomas de posición” (Saítta, 2007: 27).

Edgardo Dobry, en su estudio “Dicción en la poesía argentina”, ensaya la hipótesis de que literatura argentina tiende a convertirse en una lengua menor. En principio, al referir el pleito de Sarmiento sobre la adaptación del español “a la nueva inflexión del habla argentina”, establece una vinculación con las migraciones.⁷² Según Dobry, la literatura argentina se distingue de la latinoamericana en que en aquélla “aparece, desde el origen, la doctrina de que el escritor tiene el deber de modernizar la lengua mediante la escucha atenta del habla popular.” (Dobry, 2007: 302). Pero, aclara, debe hacerlo reinterpretando la conocida afirmación de Girondo: “los americanos [...] hemos oxigenado el castellano”, ya que el poeta, explica, “no se refiere a una reproducción del habla popular sino [a] una actitud frente a la lengua, a una forma de trabajar la lengua literaria renovada y productiva.”⁷³ Por otro lado, el artículo “El habla como materia prima” de Martín Gambarotta lo lleva a Dobry a añadir “un nuevo imperativo [...] [a] la imitación del habla como paradigma del lenguaje literario”: “la búsqueda de una cierta naturalidad, el deseo de deshacerse de lo artificioso de los procedimientos literarios.” La poesía “debe”, concluye, “dar la apariencia de quedarse del lado de la calle.” (Dobry, 2007: 307).

⁷² El crítico reproduce la famosa frase que Sarmiento escribe en su polémica con Bello: “Los idiomas, en las emigraciones como en la marcha de los siglos, se tiñen con los colores del suelo que habitan, del gobierno que rigen y las instituciones que los modifican”. (citado por Dobry: 2007: 296).

⁷³ (Dobry, 2007: 303). A continuación cita al mismo Girondo para describir la “forma de trabajar” girondoniana, y nómada, podría decirse: “Girondo encuentra ‘ritmos al bajar la escalera, poemas tirados en medio de la calle, poemas que uno recoge como quien junta puchos en la vereda’.” (Dobry, 2007: 303).

En esta línea argumental, es interesante destacar la ponencia de Sergio Chejfec en el encuentro en Nueva York en 2006. Habla de su experiencia de estar entre Argentina y Venezuela y de la diferencia del habla cotidiana. Opone a “la proliferación verbal” de “los hablantes del norte de Sudamérica” “el típico laconismo argentino, basado en la rutina” (Chejfec, 2006: 106). En otro texto Chejfec resalta un segundo rasgo significativo de la lengua argentina, en cuyo origen se encuentran las inmigraciones: “es porosa [...], ha albergado distintos idiomas, no tiene normas impuestas ni instituciones hegemónicas.” Y además, caracteriza, de algún modo, la lengua/literatura argentina como marcada por un rasgo de minoridad, ya que “resulta ideal” para “esa sensación de extranjería, percibir la propia escritura como una forma ajena y que se escribe sola.”⁷⁴ En su ponencia en Nueva York, Tamara Kamenszain llega a una conclusión parecida, aunque con las características invertidas: “Parece ser entonces que cuanto más argentina deviene la lengua en su uso poético, más contaminada se vuelve, más salida de sí, más lejos queda de su frontera de supuestas premisas nacionalistas.” (Kamenszain, 2006: 166). Entre lo propio y lo extranjero, o entre la identidad y la contaminación, puede pensarse, también, la poesía del exilio –y en nuestro caso, puntualmente, la de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain– en relación a los procesos de desterritorialización, asociados a la herencia y vinculados con la traducción.⁷⁵

Por otra parte, como dijimos, a partir de los años ochenta, en la crítica poética argentina se instala la distinción entre poetas varones y mujeres; y la lengua es una razón primordial en esta diferencia.⁷⁶ Ya nos referimos al artículo de Muschietti en que señala que las mujeres “[se] escrib[en] desde el margen o en el revés de la trama, de la palabra de los otros” (Muschietti, 1994: 368).

⁷⁴ Por ello, concluye: “Es una literatura de escritores que se construyen a sí mismos.” (Chejfec, 2005: 204).

⁷⁵ Es interesante agregar también las reflexiones que Sylvia Saítta hace sobre la narrativa de Andrés Ehrenhaus, ya que sitúa en su origen el “desafío de permanecer en la propia lengua –y adoptar la extranjería como identidad”; o dicho de otro modo, “la tensión –y por lo tanto, la escisión– lingüística entre las dos orillas, o a la emigración de la propia lengua.” (Saítta, 2007: 34). La crítica apunta a la oscilación, constante también en la obra poética de nuestras poetas, entre herencia y traducción. Por ello, al inicio de nuestro capítulo siguiente nos explayaremos sobre ambas nociones teóricas.

⁷⁶ Nos parece emblemático que la misma Kamenszain divide cada uno de sus libros de ensayos sobre poesía en dos o tres partes, de las cuales dedica cada una de forma exclusiva a poetas mujeres, por un lado, y a poetas varones, por otro. Así, a modo de ejemplo, el libro *Historias de Amor (y otros ensayos sobre poesía)* está dividido en “I. Enamoradas”, dedicado a poetas mujeres, y “II. Enamorados” donde analiza los versos de poetas varones (2000).

También Jorge Monteleone, en su prólogo a *200 años de poesía argentina*, al llegar a la poesía de los ochenta, dedica un capítulo a la poesía argentina femenina que titula significativamente “Voz del gineceo” (2010). Según él, las poetas “nacidas entre mediados de los cuarenta y fines de los cincuenta” “crearon la enunciación de un sujeto imaginario femenino, la voz del gineceo”. Y agrega, tras destacar la inscripción del yo y del lenguaje en el cuerpo como característica de esta “voz”: “si no se expone *afuera*, se oculta, se retrae *adentro*” (Monteleone, 2010: 14; cursivas nuestras). Este vaivén se corresponde con el “movimiento en espiral” que resalta Muschietti, el “de regreso infinito de la profundidad a la superficie” (Muschietti, 1994: 370). En este corpus crítico pueden agregarse los libros de Alicia Genovese, *La doble voz* (1998), y de Anahí Mallo, *El poema y su doble* (2003) que analizan la obra poética de varias poetas argentinas de las décadas 80 y 90.

En cambio, los ensayos de Adriana Kanzepolsky dialogan críticamente con los de Jorge Panesi (1993, 1998 y 2012) y Enrique Foffani (2004 y 2012), en su relación con las figuras del límite y la memoria en la poesía de Tamara Kamenszain. Foffani analiza la figuración de los espacios de la casa y el ghetto en la obra de Tamara Kamenszain y cómo se abren, al igual que los versos mismos, a partir de “una proliferación de familias”. Además, esta proliferación permite, agrega el crítico, la inscripción simultánea en la poética neobarroca y en la identidad judía (Foffani, 2004: 326). Por su parte, Panesi, al focalizar la obra ensayística de Tamara Kamenszain, analiza el cómo de esa “proliferación” en relación con la “familia literaria”, principalmente los neobarrocos (1998 y 2012). Los trabajos de Kanzepolsky, si bien analiza los tres últimos libros – publicados antes de la *Poesía reunida*– que no entran en nuestro corpus, nos interesan en el sentido en que demarcan dentro de la obra kamenszainiana en general un espacio intermedio, un *entre* en el que se juega la identidad de su escritura: “Es decir, una poeta que quiere situarse en el *entre*: entre lo oscuro y lo transparente, entre la forma y el contenido pero también podríamos agregar que ese *entre* habla de una escritora que concibe su proyecto entre el poema y la prosa...” (Kanzepolsky, 2012).

1.5. Nuestro recorrido

Como anunciamos al inicio de nuestro trabajo, en un primer momento nos acercaremos a los tres primeros poemarios de ambas poetas a fin de ver hasta qué punto su obra poética es nómada desde su origen. Por otra parte, la infancia literaria de ambas poetas se desarrolla en relación con la casa, o casas, heredadas, es decir la herencia judía, por un lado, y el movimiento poético contemporáneo, por otro. Por ello, haremos primeramente un acercamiento teórico de la herencia y la interpretaremos en su sentido de lectura e indagación de estos textos. La herencia implica el proceso de apropiación e interiorización al mismo tiempo que de expropiación y desterritorialización; y ello tanto de la casa en su sentido espacial como en su sentido figurado y amplio de idiomas, voces e historias. A su vez, esta lectura necesita de una interpretación o traducción. En cuanto a la noción de la traducción la concebiremos en su relación con el exilio. De hecho, ya en su sentido etimológico el término traducción implica el desplazamiento, lingüístico ahora, que conlleva el exilio o destierro espacial.

Tras un acercamiento teórico-crítico sobre las nociones de herencia y traducción, nos dedicaremos al análisis de los poemarios. De entrada, es decir antes del exilio propiamente dicho, en los versos de ambas poetas se opera un movimiento hacia afuera en relación con la casa. Pero mientras que Luisa Futoransky comienza, en *El corazón de los lugares* (1964), por situarse –siguiendo un “llamado” sesentista– en la tierra latinoamericana, es decir fuera de la casa argentina o porteña, en *De este lado del Mediterráneo* (1973) Tamara Kamenszain se instala en la casa paterna a fin de imaginar, no obstante, el otro lado, el lado extranjero evocado por los antepasados migrantes. Simultáneamente en estos mismos poemarios ambas poetas indagan la herencia o historia judía a fin de inscribirse en ella, o al menos, posicionarse frente a ella.

Los segundos poemarios significan en ambos casos la inscripción en la casa poética generacional. Queremos demostrar que el acercamiento a esta

casa literaria implica el distanciamiento de la lírica subjetiva. Retomaremos de Tamara Kamenszain el término de “masculinización” a fin de ver cómo en estos poemarios se opera una cierta desubjetivación. Veremos que estos poemarios son, no obstante, fundacionales no sólo para la exteriorización que preanuncian la dictadura y el exilio, sino para el trabajo, que se delata como una exhibición del lenguaje. Como ya sugerimos *Babel babel* (1968) incorpora tanto temática como estilísticamente la desconfianza y el desconcierto en la base de la “generación del 60”. Mientras, en *Los no* (1977) Tamara Kamenszain ensaya con los preceptos neobarrocos a fin de poner en escena, en la escena circular del teatro, el lenguaje.

Los poemarios siguientes, *Lo regado por lo seco* (1972), de Luisa Futoransky, y *La casa grande* de Tamara Kamenszain (1986), al estar compuestos antes o después de la experiencia concreta del exilio, significan un distanciamiento distinto en relación con las casas poéticas coetáneas que, no obstante, han sido asumidas. Queremos ver cómo Luisa Futoransky sigue sustituyendo la casa por espacios más variados y esparcidos por mares y desiertos. Estos coinciden con lugares textuales y lingüísticos donde, por un lado, abundan la exuberancia, la vehemencia o el ímpetu, pero también los blancos que cortan el poema y figuran pausas. En los versos de Luisa Futoransky estos cortes o pausas espaciales y textuales, en la medida en que ofrecen un lugar donde el sujeto puede refugiarse, tanto en la práctica de la escritura como en el espacio del texto, constituyen la verdadera casa, por muy instantánea que sea; es decir la “residencia interna” que anhela. En *La casa grande*, Tamara Kamenszain pone en escena, muy a la manera de como ya lo había hecho en *Los no*, un espacio poblado y transcurrido por personajes y lenguajes. Pero paradójicamente, *La casa*, al ser escrita en el exilio, expresa el deseo de (re)incorporar al mismo tiempo que extrañar los espacios, personas y lenguas heredados. Y ello con el objetivo de extraer un lenguaje propio.⁷⁷

En un segundo momento, es decir en nuestro tercer capítulo, analizaremos la figuración de la casa en la obra de ambas poetisas. En efecto, parece que la obra, tanto de Luisa Futoransky como de Tamara Kamenszain,

⁷⁷ En realidad, los poemas de *La casa grande* se escriben en el exilio y en el tiempo posterior al retorno a Argentina, tal como puede verificarse en la inscripción que la propia Kamenszain agrega al final del libro “Buenos Aires - México . Buenos Aires 1978-1985”.

ha llegado a cierta madurez, lo cual significa que sienten la necesidad de construir una casa propia; o *Un cuarto propio*. Tomaremos esta conferencia de Virginia Woolf (1929), en el origen del feminismo, como hilo conductor, o manual, para ver cómo nuestras poetisas construyen estratégicamente y femininamente su cuarto o casa. En el caso de ambas se caracteriza, como “recomienda” Woolf, por su precariedad y movilidad. Si bien se hace necesario disponer de un cuarto propio a fin de conceder un lugar al lenguaje propio, no se trata de instalarlo ni de instalarse definitivamente en él. De ahí, nos explayaremos en la figura del tejido para que ilustre el quehacer y cómo en relación con la casa. Finalmente, nos extenderemos sobre la noción levinasiana de la “hospitalidad” a fin de ver que el cuarto, o la morada, en todo caso debe estar abierto al otro a fin de recibirlo, con sus idiomas, textos y voces, judía y femininamente casa adentro.

La diferencia entre las respectivas casas de nuestras poetisas reside no tanto en el cómo sino en el dónde. Como ya remarcamos, la casa, o “residencia interna”, que se construye Luisa Futoransky, puede ser habitada a condición de que traduzca, y traslade, de modo constante la experiencia del exilio, es decir del espacio ausente. En la medida en que éste es figurado por Buenos Aires, la poeta repetirá la experiencia urbana recorriendo ciudades, sea en el Oriente, sea en Europa. Sobre ellas, o más bien sobre sus reescrituras, se construyen *Partir, digo* (1982) y *Antología poética* (1996). No obstante, vuelve a aproximarse a la casa-lengua kamenszainiana en el cómo, es decir en el imperativo del cuidado. En la obra de Luisa Futoransky el cuidado se dará, en principio, antes de con la casa en su sentido estricto, con las ciudades y con las palabras, en su sentido de materias primas. De hecho, las ciudades y las palabras constituyen la verdadera casa, o “residencia interna”, en términos espaciales y textuales.

Si confrontamos los títulos de esos libros con los de los poemarios que Tamara Kamenszain escribe en los años noventa: *Vida de living* (1991) y *Tango bar* (1998), veremos que la poeta, a la vuelta del exilio necesita construir, o reconstruir, y aun deconstruir, la casa-lengua propia instalándose en el centro de la casa, el *living*, a fin de volver a salir, al barrio y entrar en el *bar*. Además, la apertura espacial va a la par con una proliferación de familiares, en su

sentido estricto en *Vida de living*, y en un sentido más amplio, con la aparición de los amigos poetas, que son los neobarrocos así como los letristas de tango, en *Tango bar*. En este libro la sujeta poética los recibe casa u obra adentro, al mismo tiempo que se adentra en su espacio, el bar, a fin de femenina y neoborrosamente apropiarse de sus letras y voces.⁷⁸

2. Los movimientos de fuga y retorno alrededor de las casas heredadas

En este capítulo queremos revisar algunas líneas teórico-críticas en relación con la obra poética de Luisa Futoransky y de Tamara Kamenszain para pensar los rasgos de una poética que podría caracterizarse como poética de exilio, de desplazamiento o nómada, desde su comienzo literario. Sus versos se inician en la búsqueda de la lengua y ésta se configura entre espacios exteriores e interiores. Por ello, desde los primeros poemarios, ambas hacen recorrer a sus sujetos líricos espacios, familiares y desconocidos, para que exploren idiomas y lenguajes, palabras y voces, propias y ajenas. Sus poéticas se instauran entre el deseo de una apropiación, de lugares y lenguajes, y la necesidad de su desterritorialización. La posibilidad de un lenguaje poético propio será, entonces, el resultado de un proceso de interiorización y exteriorización en relación con estas operaciones. Este proceso o iniciación entre la pertenencia y expropiación culminará en el exilio.

Comenzaremos por analizar esta indagación espacial y lingüístico-poética a partir de una lectura crítica de *El corazón de los lugares* (1964), primer poemario de Luisa Futoransky; y realizaremos una lectura comparativa con la ópera prima de Tamara Kamenszain, *De este lado del Mediterráneo*

⁷⁸ Para el epíteto “neoborroso” resaltamos que la misma Kamenszain lo usa para calificar su estilo a fin de diferenciarse de sus “compañeros” neobarrocos. Véase la página 30.

(1973).⁷⁹ En efecto, como sugieren estos títulos, los primeros tanteos poéticos se llevan a cabo entre afuera y adentro. El sujeto lírico futoranskyano explorará los “lugares” exteriores, es decir tanto los paisajes latinoamericanos en el presente como los espacios judíos del pasado, y esta desterritorialidad espacial, como se insinúa desde el mismo título, será interiorizada mediante una metáfora corporal: el “corazón” es “de los lugares”. Por su parte, Tamara Kamenszain se instala “de este lado”, es decir en la casa paterna. Pero “el impulso primero que [l]e llevó a escribir poesía” fue, como explicó posteriormente a propósito de este título, “la nostalgia por el otro lado desde este” (Kamenszain, 2006: 159). Estos primeros poemarios se inscriben y escriben en la búsqueda de la primera casa, que se construye en relación con la doble herencia de la diáspora judía y la migración argentina.

Por otra parte, la inscripción en el campo poético contemporáneo, la “generación del 60” en el caso de Luisa Futoransky, y el movimiento neobarroco en el de Tamara Kamenszain, puede rastrearse, sobre todo, en sus segundos poemarios, titulados *Babel Babel* (1968) y *Los no* (1977) respectivamente. Desde el punto de vista espacial y lingüístico el movimiento en relación con la propia “argentinidad”, sobre todo con su lengua, es de acercamiento y distanciamiento a esas casas poéticas contemporáneas. Lugares y lenguas se constituyen y se contaminan recíprocamente y algo de esta experiencia puede advertirse, como sugieren nuevamente los títulos, en términos de desorden o desasosiego (que situamos en el origen de la “Mufa” sesentista y que estará en la base de *Babel Babel*), y de negación y reclusión en *Los no*.

Los terceros poemarios siguen el viaje de ida y vuelta en relación tanto con la herencia judía como con la poética de época en la que de alguna manera se inscriben. Pero se conciben en un progresivo alejamiento de ambas casas. El distanciamiento que provoca el exilio posibilita afirmar la propia

⁷⁹ En realidad, el primer poemario de Luisa Futoransky es *Trago fuerte*. Fue publicado en Potosí, Bolivia, en 1963. Además, “las circunstancias” de su edición, “apuntaron”, como señala Johan Weiss, “at witch awaited her as a writer”: “visiting Bolivia she [Futoransky] had given a manuscript to an editor, only to receive ten copies of her book some time later and never another word from the Publisher.” (Weiss, 2005: 86). Como este primer poemario no nos permite abordar el problema de la fuga y del retorno en relación con las casas heredadas, tomamos su segundo poemario para una lectura comparativa con el primer poemario de Tamara Kamenszain.

extranjería y, de este modo, acercarse al lenguaje poético propio. “[L]a aspiración de reforzar el extrañamiento estético” que aviva según Molloy, puede leerse en los poemarios que dan cuenta de esta experiencia a título personal: *Lo regado por lo seco* (1972) de Luisa Futoransky y *La casa grande* (1986) de Tamara Kamenszain.⁸⁰ En *Lo regado por lo seco* Luisa Futoransky va sustituyendo la herencia familiar y poética por la construcción de una genealogía mítica de navegantes y peregrinos, que figuran itinerarios de desplazamiento por mares y desiertos. Por su parte, Tamara Kamenszain vuelve hacia la casa heredada, pero mediante el distanciamiento ensayado en su poemario anterior, *Los no*. Estos movimientos del naufragio o peregrinaje y del retorno son emblemáticos para la estrategia espacial y lingüístico-poética de ambas poéticas.

En nuestro capítulo introductorio destacamos la importancia, en la constitución de la obra de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain, de la relación entre tradición judeo-argentina y los movimientos poéticos generacionales con los que dialogan o en los que incluso se inscribe parte de sus producciones. Ahora intentaremos focalizar las estrategias que elaboran las dos poetisas frente a estas dos tradiciones. La operación será, en relación con ambas casas, la de una continua interiorización o apropiación y exteriorización o desterritorialización. Nuestro recorrido por los tres primeros poemarios de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain se dará como indagación sobre los modos de dos conceptos críticos: la herencia y la traducción. En la obra de nuestras poetisas estas nociones no aparecen como lineales ni monolíticas, ni mucho menos finales o acabadas. Además, al cruzarse entre sí, obligan no sólo a dar vueltas por los espacios, sino a “dar vuelta” constantemente, recorriendo lenguas, idiomas y voces.⁸¹

⁸⁰ (Molloy, 2006: 9). Aunque la publicación del libro de Futoransky es anterior a la dictadura, para su caso recordemos la referencia que hicimos al “exilio cultural” tal como fue definido por Gonzalo Aguilar, es decir cuyo “núcleo [...] es el escepticismo, la renuncia. La patria es una tierra abandonada (no hay deseo de volver sino deseo de huir)” (Aguilar, 1995: 187).

⁸¹ Como referimos en nuestra nota 66, en el ensayo “Bordura y costura del texto”, Tamara Kamenszain explica cómo aprendió la misma estrategia de “dar vuelta” de la mano de pensadoras y escritoras mujeres. (Kamenszain, 2000: 11). En realidad, desde su “Prefacio” a la compilación en que edita el ensayo, *Historias de amor*, Kamenszain apunta, aunque de modo indirecto, a esta operación de “dar vuelta” que recorre toda su obra. Destaca que al reunir sus libros de ensayos en esta compilación, los da vuelta cronológicamente, pues “una nueva recomposición escrita viene a descolocar todo lo que parecía fijado y autenticado para

En cuanto a la herencia primero, Ramón Plaza, aunque opinó que los poetas sesentistas “estaban desvinculados entre sí”, resalta que “tenían un tema en común: la identidad y el origen. Sin excepción eran hijos o nietos de inmigrantes [...]. De modo que la responsabilidad de ser argentino era una fuerza y también un mandato que los sobredeterminaba hacia sí mismos.” (Plaza, 1990: 11). A su vez, Marcos Wasem indica que en el caso del neobarroco, como “grupo extendido por el continente”, “se trata de una práctica que pasa por el cuestionamiento de las identidades, tanto a nivel nacional como individual.” (Wasem, 2010: 226). Global y progresivamente, el “tema” de la herencia ha devenido una constante de la constitución identitario-lingüística; y esto sucede tanto en la obra de nuestras poetas como en la crítica literaria y más allá de ella: además de ideológico, ese “mandato”, como lo llamó Plaza, es ético, estético y estilístico. (Plaza, 1990: 11)

Empecemos por recuperar el origen y los significados de la palabra “herencia” en castellano, partiendo de los análisis que Gina Saraceni hace en su primer capítulo a *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria* (2008):

Según la etimología latina, la palabra herencia (haerentia, n.pl. del participio de haerere) significa: “estar adherido” (DRAE) es decir, estar arraigado, tener un espacio simbólico de pertenencia relacionado con la transmisión –por parte de padres, ancestros, comunidad o cultura– de un conjunto de bienes, valores, tradiciones, recuerdos que inscriben al sujeto que los recibe en una tradición conectándolo con “*las voces que llegan de atrás*”. (Saraceni, 2008: 15; cursivas en el original).

Pero ¿cómo hacer con esta transmisión fragmentada? Gina Saraceni rescata, entre otras ideas, la de la herencia como un “proceso de lectura e interpretación de un legado.” (Saraceni, 2008: 14). Derrida, en una entrevista con Elizabeth Roudinesco, “Escoger la herencia”, explica que, para él, “[l]a afirmación del heredero, naturalmente, consiste en su interpretación, en escoger. Él discierne de manera crítica, diferencia, y eso es lo que explica la movilidad de las alianzas.” (Derrida y Roudinesco, 2001c: 16). Es decir que esta diferencia ya implica la idea de su llamada “différance”, que más adelante define como “un movimiento de espaciamento, un 'devenir-espacio' del tiempo, siempre.” Y a continuación explica por qué hay que dar vuelta: “Capítulo a capítulo, veintitrés años cosidos juntos pero dados vuelta, exigen una nueva identidad aunque con parecidos.” (Kamenszain, 2000: 11).

un 'devenir-tiempo' del espacio, una referencia a la alteridad". (Derrida y Roudinesco, 2001c: 17).

El espaciamiento obliga al heredero a desplazarse, a volver siempre, casi obsesivamente, a leer e interpretar ese mismo "texto" y a escuchar esas mismas "voces que llegan de atrás" (Saraceni, 2008: 14-15). Por ello, la herencia "es una reafirmación", insiste Derrida, "de lo mismo, una economía de lo mismo en su relación con el otro". (Derrida y Roudinesco, 2001c: 30). En "La lengua no pertenece" retoma este concepto de la reafirmación y lo desarrolla:

Heredar es reafirmar transformando, cambiando, desplazando. [...] Implic[a] una suerte de selección, de filtro. [...] Es necesario firmar una herencia, contrafirmar una herencia, dejar su firma donde está la herencia, donde está la lengua que se recibe. [...] Se recibe un don pero para recibirlo como heredero responsable, es necesario responder al don dando otra cosa, dejando una marca sobre el cuerpo de lo que se recibe. Son gestos contradictorios, es un cuerpo a cuerpo: uno recibe un cuerpo y deja en él su firma.⁸²

La "contrariedad" reside en que la herencia exige una actitud crítica que tal vez implique una cierta traición, exige ser fiel e infiel a la vez, "es decir", como interpreta Roudinesco, "no recibirla literalmente, como una totalidad, sino más bien pescarla en falta, captar su 'momento dogmático'".⁸³ La literatura que trabaja con la herencia y que, incluso se constituye en ella, "reflexiona", según Saraceni, "sobre la disolución inherente al ejercicio literario y [...] cuestiona la relación entre lenguaje, experiencia y política utilizando la sospecha, la duda, la ironía como modos de posicionamiento crítico ante los referentes a los que se alude." (Saraceni, 2008: 49). De hecho, "[l]a naturaleza de la herencia", se asemeja a la de la lengua, ya que "implica reconocer el origen no como instancia permanente y lineal o como fuente o principio donde algo comienza, sino, por el contrario, como algo abierto y *en-el-tiempo* [...]. Un origen que se

⁸² De hecho, en esta entrevista con Évelyne Grossman Derrida se extiende sobre su libro *Schibboleth. Para Paul Celan* (1986) y más particularmente sobre la "elección" de Celan por haber escrito en alemán. Hace esta afirmación a partir de la herencia de la lengua materna: "cuando se nace a una lengua, se la hereda porque estaba allí antes que nosotros, es más vieja que nosotros, su ley nos precede [...]. Pero heredar aquí no es sólo recibir pasivamente algo que ya está ahí, un bien." (Derrida, 2001a).

⁸³ Con estas palabras Roudinesco le devuelve a Derrida una afirmación que hizo en una entrevista anterior, en 1983: "Yo me siento heredero, fiel en la medida de lo posible:" (Derrida y Roudinesco, 2001c: 10).

articula a partir de fallas, 'puntos de ausencia', errores, hundimientos, desviaciones, accidentes..." (Saraceni, 2008: 17; cursivas en el original).

Por otro lado, la particularidad de la lengua reside en que no sólo estará sujeta a este mismo proceso sino que éste se articula en ella. El escritor que quiere transmitir tanto la experiencia de la herencia como su legado, debe traducirlos. El exilio aparece como espacio emblemático de la necesidad/ posibilidad tanto de una exteriorización y desterritorialización de lo heredado como de una apropiación e interiorización de ello. Esta transición necesita, así como el lenguaje poético, una traducción. De hecho, George Steiner, cuando destacó la "estrategia de un exilio permanente" en la literatura contemporánea, agregó: "De plus en plus, chaque acte de communication entre êtres humains revêt la forme d'un acte de traduction." (Steiner, 2002: 34). Además, nos resulta revelador en este sentido el modo en que Luisa Futoransky vinculó exilio y traducción: "Después del diluvio, a partir de Babel, el exilio es un castigo, como la traducción." (Futoransky, 2006c: 119).

Adriana Bocchino, justamente en un ensayo titulado "Escrituras de exilio y traducción", reflexiona sobre el vínculo entre ambas. Afirma que en "situación de exilio [...] el problema de la definición y función de fronteras es esencial para elucidar su discurso" (Bocchino, 1997a: 19). Veremos que tanto Luisa Futoransky como Tamara Kamenszain exploran desde el inicio cómo y por dónde franquear estas fronteras. Aun antes de exiliarse, hacen que sus sujetos poéticos atravesen espacios y lenguas con el objetivo de que su lenguaje sea llevado hacia el otro lado. De hecho, Lisa Bradford en la "Introducción" al libro que compila, entre otros, el artículo de Bocchino, significativamente titulada *Traducción como cultura*, insiste en el "carácter desterritorializante, desplazado, subversivo, intercultural" de la traducción. Y explica: "El proceso de traducir, de llevar un significado situado en un contexto cultural a otro, implica tanto desplazamiento como transformación de sistemas".⁸⁴

Bocchino percibe un proceso similar en las escrituras de exilio. Lo describe como "una matriz armada como zona de transformaciones, derivación

⁸⁴ (Bradford, 1997: 13). Señalemos que en español la palabra "traducción" no implica, a no ser a través de su origen etimológico, la connotación espacial de "trasladar". Ésta sí la encontramos aún en inglés, "translation", o, como resalta Derrida en "Teología de la traducción", en el alemán, "Übersetzung": "apenas se puede traducir por 'traducción' sin perder con ello en el acto toda la dimensión posicional del *setzen*." (Derrida, 1995).

y deslizamientos, físicos y lingüísticos". (Bocchino, 1997a: 65). "El problema" de las escrituras de exilio radica en que se sitúan "entre los desplazamientos de personas y el desplazamiento de la escritura" y este *entre* remite a su "posibilidad, o no, de representación de esos desplazamientos." (Bocchino, 1997a: 66). Si es posible respresentarlos, es a condición de que, como la crítica explica en otro artículo, las "escrituras de exilio" se conviertan en "escritura exiliada": "tiene que ver con un lugar que se deja y un tiempo del que se tiene que marchar, pero, al mismo tiempo, escribe, inscribe, traduce, su lugar y su tiempo, tal como el viaje del exilio, en su propio viaje." (Bocchino, 1997b: 428).

Así como en las escrituras de herencia, en las de exilio y aún en la traducción se plantea, entonces, el problema de la representación: "la cuestión del referente, su posibilidad o no de representación es el punto medular de estas escrituras [escrituras de exilio y traducción]". Esta puesta en duda se debe, como explica Bocchino, a que "[se] escriben, paradójicamente, en la alteridad y en la alteración." (Bocchino, 1997a: 67). Si en la herencia se trata, como asevera Derrida, de "apropiarse de un pasado que en el fondo permanece inapropiable", la traducción poética de la experiencia de exilio demuestra una paradoja parecida: "el concepto de la traducibilidad fundamental se liga poéticamente a una lengua natural y *resistente* a la traducción". A partir de ahí, el filósofo tiende un puente del concepto de la intraducible hasta el de "lo poético": "lo poético (enraizado en la particularidad de una lengua) sitúa aquello mismo que limita la traducibilidad que sin embargo reclama." (Derrida, 1995; cursiva en el original).

Susana Cella, en su caracterización de lo que llama "textos fronterizos", subraya su "desafiante actitud no sólo al sistema, sino también a los códigos y a las relaciones que estos establecen entre sí" y reitera el concepto de intraducibilidad, pero partiendo del de la lengua materna. Los textos fronterizos "reclaman un traductor imposible: piden un traductor con dos lenguas maternas. Nadie tiene tal cosa, como nadie tiene dos madres. Obviamente estoy hablando de funciones." (Cella, 1994: 8). Leamos como contrapunto otra definición "deconstructiva" propuesta por Derrida: "Si j'avais à risquer, Dieu m'en garde, une seule définition de la déconstruction, brève, elliptique,

économique comme un mot d'ordre, je dirais sans phrase: plus d'une langue." (Derrida, 1992: 10). La suma de lenguas que se produce en la traducción origina una pérdida y obliga a la desconstrucción. La misma Futoransky traduce su exilio para escritores argentinos que están en su misma condición en términos parecidos: "les traduzco cómo transcurre, crece y fluye mi tema del exilio, mi transcurrir con esta 'Argentina dentro y fuera' [...] porque traducción también es sinónimo de minoración y resta." (Futoransky, 2006c: 124-125).

Esta última operación, la de la resta, nos lleva a lo que Josefina Ludmer llama "Literatura de restos". Tras reafirmar la importancia del resto, para el trabajo crítico ahora –"preside el punto de desvanecimiento del trabajo crítico"–, la crítica lo define como "[l]o que no quiere decir nada [...], lo imposible de 'traducir': lo que no produce sentido sino solo desconocimiento." (Ludmer, 1973: 49-50). El desconocimiento se produce frente a lo que sobra; o frente a lo que queda, persiste y resiste. En una de sus (re)definiciones de la "desconstrucción", Derrida vincula la idea de la resistencia con el resto: "un 'nouveau' concept d'écriture qui correspond aussi à ce qui a toujours *résisté* à l'ancienne organisation des forces, qui a toujours constitué le reste, irréductible à la force dominante qui organisait la hiérarchie – disons, pour faire vite, logocentrique."⁸⁵ El lenguaje extranjero y el lenguaje poético comparten, entonces, con las escrituras de herencia y con las de exilio, aparte de la necesidad de desplazamiento y traducción, su carácter resistente.

De hecho, la operación de base de la traducción reside en una doble inversión que Goethe tradujo como "la transición de lo extranjero a lo familiar, de lo conocido a lo desconocido". (citado por Derrida, 1995). En "Che cosa é la poesia?" Derrida se pregunta por lo poético y lo describe a través del viaje de ida y vuelta. Explica su preferencia por el término de "lo poético" a la poesía de la siguiente manera: "car tu entends parler d'une expérience, autre mot pour voyage, ici la randonnée aléatoire d'un trajet, la strophe qui tourne mais jamais ne reconduit au discours, ni chez soi, jamais du moins ne se réduit à la poésie – écrite, parlée, même chantée." (Derrida, 1992: 304). Para Jorge Panesi este viaje o esa transición se opera, como explica en un ensayo sobre "La traducción en la Argentina", a través de dos movimientos de mayor

⁸⁵ Derrida formula esta definición hacia el final de "Signature événement contexte" (Derrida, 1972: 393; cursiva en el original).

envergadura: "cuando los límites de una cultura se experimentan, la única manera de trascenderlos es la fuga y el retorno. La fuga y el retorno son los ademanes ineludibles de toda traducción." (Panesi, 1994: 6). A su vez, en *Después de Babel*, Steiner se pregunta: "¿Para qué traducir?, ¿para qué dar ese rodeo que es en realidad un ir de vuelta a casa?"⁸⁶

Si bien, como resaltamos hacia el final de nuestro capítulo anterior, el movimiento principal en la escritura de Luisa Futoransky parece ser la fuga, y la de Tamara Kamenszain se caracteriza por el retorno a la casa, en realidad esos movimientos de fuga y retorno, contrarios, y primarios en la poética de nuestras poetisas, se complementan a través de una constante reescritura y traducción. Pues, como advierte la misma Futoransky, "unos y otros [los que viajan por viajar y los que viajan por huir] emprenden, a sabiendas o no, la dolorosa operación de traducir, trasvasar, traspasar el paisaje al hombre".⁸⁷ La transición entre lo propio y lo extranjero, lo conocido y lo desconocido, lo mismo y lo otro, implica y exige la constante traducción, ya que, como señala Derrida, "lo propio no accede a sí mismo sino por la experiencia, es decir, la prueba de lo extranjero".⁸⁸ En el caso de nuestras poetisas lo propio está de antemano marcado por la diáspora, pero el exilio significará la "prueba", en tanto experiencia de la propia extranjería. Ambos, diáspora y exilio, mantienen un trasfondo en común sobre el que se construyen los viajes o vaivenes poéticos de nuestras poetisas, a saber la ausencia.

Terminemos estas palabras introductorias por ver cómo la ausencia funda las obras de ambas poetisas a fin de rescatar "la idea derridiana del espectro como presencia de lo ausente", y que Saraceni describe "como algo que ya fue y todavía no es" (Saraceni, 2008: 14). La herencia judía previa de la diáspora, –"que ya fue"– preanunció, como vimos al citar a Goloboff, que todo

⁸⁶ Además, a continuación, Steiner explica hasta qué punto el traductor se encuentra, así como el heredero, y aún el exiliado, *entre*, entre extraño y extraño: "El traductor es, en parte, extraño a su montaje (que ya se ha vuelto superfluo) y, también en parte, extraño al original, que su traducción ha adulterado, disminuido, explotado o traicionado en diversos grados." (Steiner, 1994: 436-437).

⁸⁷ Anticipemos la importancia de la vuelta a la infancia, sobre la que nos extenderemos más adelante en este capítulo, ya que la poeta la resalta a continuación: "ese [paisaje interno] fue delineándose desde la infancia con sus sabores y acrimonia singulares al común denominador del otro margen" (Futoransky, 2006c: 121).

⁸⁸ Derrida destaca el mismo movimiento doble que Panesi cuando retoma la idea del "movimiento de la traducción" de Antoine Berman, como "el movimiento de salida y retorno en sí del Espíritu, tal como lo definen Schelling y Hegel, pero igualmente F. Schlegel." (Derrida, 1995).

desplazamiento –así el exilio, que “todavía no es”– necesariamente conlleva la falta, la ausencia.⁸⁹ En el caso de Tamara Kamenszain, Nancy Fernández afirma que desde sus primeros textos “la falta siempre se hace presente, valga la paradoja, la ausencia se hace notar; como el motivo de un horizonte lejano, como pérdida (muertes, separaciones y partidas...)” (Fernández, 2011). Anticipemos que, hacia el final de *La casa grande*, el sujeto, o la sujeta, poético, “elige repechar hasta la nada” (Kamenszain, 1986: 47). En realidad, una misma nada o, más bien, ausencia, constituye la obra poética de Luisa Futoransky, ya que a través de ella trata, como remarcamos, de construir una “residencia interna” sobre “la lengua ausente”. (Futoransky, 2006c: 116).

2.1. La desconcentración de la palabra: entre la voz y la escucha

Voy sin mi palabra, como tantos locos que he visto,
hasta que ella habite mi centro cordial y sea.

Luisa Futoransky. *El corazón de los lugares* (1964)

cada uno elige su vocal para que la palabra viviente
no se congele, para que el mundo de las consonantes
no sea una cárcel sin salida, para que las bocas se
puedan cerrar y abrir con la sencillez de una
manzana, con la blanda consistencia del círculo

Tamara Kamenszain. *De este lado del Mediterráneo*
(1973)

⁸⁹ Para nuestra referencia a Gerardo Mario Goloboff, véase la página 19. Agreguemos que para Bachelard, la propia imaginación poética, tal como la describe en *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, “es un viaje” que se basa precisamente en la ausencia: “Si une image *présente* ne fait pas penser à une image *absente* [...], il n'y a pas d'imagination”. (Bachelard, 1950: 10 y 7; cursivas en el original).

Desde sus primeros libros, aun cuando se encuentren físicamente en Buenos Aires, nuestras poetas delinean trayectos opuestos pero complementarios. Luisa Futoransky no sólo va sino que también escribe hacia afuera, es decir confesando, diciendo la falta y reescribiendo el exilio. Mientras, Tamara Kamenszain opera desde adentro, *de este lado*, es decir instalándose, como veremos, en la casa paterna y en la lengua materna para imaginar el otro lado y concebir el lenguaje poético.

En *El corazón de los lugares*, primero, el sujeto lírico recorre lugares propios y ajenos a fin de hallar, o no, su lugar y palabra. Enmarcada en uno de los viajes típicos de la década del 60, la primera de las dos partes del poemario, titulada también “El corazón de los lugares”, cuenta el recorrido por el continente latinoamericano.⁹⁰ Tras la descripción de la experiencia del espacio o paisaje natural (“I. Época de lluvia”), evoca la historia humana (“II. El gigante”) y finalmente remarca el lugar de enunciación de sus habitantes, así como las particularidades de su habla (“III. Salmo de América”) (Futoransky, 1964: 9, 21 y 33). Además, este viaje al “corazón” de América Latina supone, de cierto modo, el desvío del paisaje propio heredado, que sería el de la pampa rioplatense y el de la ciudad de Buenos Aires, para atravesar el trópico latinoamericano: “El trópico se desliza...”, suena el primer verso del libro.⁹¹ La inasibilidad y movilidad del paisaje amenazan al yo con quedar afuera –“Yo/ sin

⁹⁰ Esto se confirma en la inscripción espacio-temporal inicial: “(Potosí-São Paulo, agosto 1962-mayo 1963)”. (Futoransky, 1964: 7). En cuanto al viaje de iniciación generacional, en una entrevista con María Moreno Luisa Futoransky recuerda: “El viaje en mi juventud, en la izquierda a la que pertenecía, no se pensaba en Europa sino en Latinoamérica [...] nosotros imaginábamos que había una supuesta tribu continental de poetas que se escribía con Ferlinghetti o con Allen Ginsberg. Que se visitaban incesantemente. [...] Nos alojaban poetas locales. [...] Entonces integrábamos un grupo ‘libertario’; antes que ‘literario’, agreguemos nosotros, pues hasta la falta de formación y conocimientos literarios formará parte de la táctica futoranskyana de (auto)posicionarse afuera. (En entrevista con María Moreno, 2006).

⁹¹ Recordemos que en su “Introducción” a *El 60*, Andrés destaca tanto Buenos Aires –“ubicación geográfica cuyo centro visible es Buenos Aires”– como América Latina –“una línea que muestra la preocupación por considerar a América Latina como un solo e inmenso país”– como “tópicos”, y *topoi*, de la poesía del 60 (Andrés, 1969: 17). En la obra de Luisa Futoransky la presencia de Buenos Aires ha resultado más duradera que la segunda. De hecho, en la “Mesa redonda del 27-4-68”, incluida en esta antología de Andrés, la propia Futoransky admitió: “El llamado latinoamericano que algunos de nosotros tenemos se debe, vuelvo a repetir, a un factor accidental. Algunos poetas hemos visitado, hemos vivido en algunos lugares de Latinoamérica”. Se trata del “hecho de haber hecho la experiencia” antes que el compromiso con el continente (Andrés, 1969: 213). Como la poeta no vuelve a repetir la experiencia de viajar por tierra latinoamericana, ésta no volverá a presentarse en su obra, excepto por algunas apariciones aisladas. Muy por el contrario, Buenos Aires, así como la pampa, no sólo reaparecerán desde el primer poema de *Babel babel*, “Llanos del sur”, sino que recorrerán, como demostraremos, su obra entera.

lugar”–, al mismo tiempo que lo obligan a deslizarse adentro del afuera: “Paso a paso me derramo por ciudades” (Futoransky, 1964: 11 y 13). Por otro lado, su clima presiona hacia adentro: “El clima es una presión tenaz en medio del pecho”. El conflicto entre interiorización y exterritorialidad se resuelve en la (re)instauración de “el silencio precursor de la madurez” (Futoransky, 1964: 15 y 17).

La presión prefigura la prisión, imagen recurrente en la obra de Luisa Futoransky, que significa el encierro espacial y lingüístico de la escritura, pero que implica su posibilidad, la de una morada o “residencia interna”: “Voy sin mi palabra [...] hasta que ella habite mi centro cordial y sea.” (Futoransky, 1964: 19). En la búsqueda de una salida el sujeto poético termina por adentrarse en “l’immensité intime” de esta “tierra de nadie” con el objetivo de, como sugiere Bachelard, “acceuill[ir] l’inmense du monde et la transform[er] en une intensité de notre être intime” porque “l’immensité du côté de l’intime est une *intensité*”.⁹² La intensidad se concentra en el presentimiento del propio destino del exilio: “Tierra de nadie que yo he visto y me duele/ hasta confundir el corazón de los lugares/ tierra de nadie de la que no quiero partir” (Futoransky, 1964: 19).

Así, desposeído, el sujeto poético está en condiciones de dirigirse a los habitantes de esta “tierra de nadie” y pedirles prestada una voz. Además, dado el contexto sesentista de la comunicabilidad, la voz resulta instrumento más adecuadamente latinoamericano que la palabra: “empiezo a hablarte de por vida,/ tierra de nadie abierta a todas las explosiones// dame la voz/ oh, América!”⁹³ Pero al adentrarse en la tierra y escuchar sus lenguajes y voces, descubre que la presión “natural” de esta tierra es reforzada por su opresión histórica y que la única apertura o salida de la explotación reside en la explosión o el corte: “Fue preciso habitar en las treguas de la miseria/

⁹² (Bachelard, 2001: 176; cursivas en el original). Obviamente, la representación en extensión no impide que el sujeto lírico no intente “concentra[rse] en las hendiduras logradas con esfuerzo” a fin de extraer “[a]lgún secreto terrible”. (Futoransky, 1964: 35).

⁹³ (Futoransky, 1964: 23). En cuanto a la historia, descrita en “II. El gigante”, el sujeto poético evoca las luchas de liberación a través del linaje y lenguaje propios pero enajenados: “Iemanjá/ Oxum/ Cotoarg/ Quetzatcoatl [...] y tantos otros,/ se empeñan en la liberación del gigante.” La consecuencia es, como en el caso del propio sujeto poético, el castigo: “La fortaleza de los ángeles castiga sus intentos.” (Futoransky, 1964, 27). A propósito de esta “tierra de nadie”, nos parece revelador que Agamben use la misma imagen para demarcar el objetivo de su libro *Estado de excepción*, ya que se trata de la misma “tierra” exiliar: “Es esta *tierra de nadie* entre el derecho público y el hecho político, y entre el orden jurídico y la vida, aquello que la presente investigación se propone indagar.” (Agamben, 2005: 24; cursivas nuestras).

cercenando voces que requieren sitio.” A medida que va aprehendiendo las formas político-lingüísticas de este despojo, entre otras, la censura, la voz “falla”: “luego me falta la voz...” (Futoransky, 1964: 29).

En “III. Salmo de América” esta tierra es evocada en un tono apocalíptico. Al ritmo de un salmo, el yo poético y profético se dirige repetidamente a sus habitantes: “Yo os digo”. Explora ahora “la dimensión de lo sagrado y de lo ritual” explotando la “fuerza performativa” de la *viva voce*.⁹⁴ Además, es la voz recitando un salmo, como se sugiere desde el título de esta tercera parte. En efecto, en esta parte la poeta comienza a ensayar con la lengua bíblica, tal como la describe Perla Sneh: “lengua que narra una pregunta insoluble, anuncio de un fuego” –o de un “abismo”, diríamos– “que *no puede detener*, salmo que imprecava la palabra y la cancela por todas las edades, *retórica de exilios* que no rehuye el odio, el desprecio, el crimen.”⁹⁵ Si esta lengua que profiere castigos invadirá *Babel Babel*, acá se preanuncia: “*uno se detiene/* y el abismo es un color ardiente/ que succiona la memoria.” (Futoransky, 1964: 37; cursivas nuestras). La única salida del abismo reside, residirá duraderamente en los versos de Futoransky, en no detenerse a fin de no quedar preso “en la concavidad cerrada y fétida/ de la voz de la verdad.” (Futoransky, 1964: 38).

Por ello, el sujeto lírico de *El corazón de los lugares* insiste y persiste en su salmo acudiendo a los desposeídos, a los profetas locos o, por último, a un niño, ya que representa la no contaminación por excelencia:

Prestadme un niño
es imperioso que aprenda la ciencia del viento
tal vez no le venza el sueño
y domine la lengua de los animales.
Debe ser posible que no se contamine.⁹⁶

⁹⁴ En *Una voz y nada más* Mladen Dolar explica que “[e]ste uso de la voz parecería ser un eco de la voz supuestamente arcaica, la voz no constreñida por el *logos*”. Como ejemplo evoca exactamente “el uso del *shofar* en los rituales religiosos judíos.” (Dolar, 2007: 131-132; cursiva en el original).

⁹⁵ Perla Sneh hace esta afirmación en su artículo “Situaciones judeo-argentinas: entre el guión y la *fremdshpraj*” a partir de su análisis del poema “Baudelaire” de Américo Cristóbal. (Sneh, 2006: 154; cursivas nuestras).

⁹⁶ (Futoransky, 1964: 41). Este pedido de un niño se corresponde con la respuesta que da Deleuze vía Kafka a la pregunta por el cómo de la literatura menor: “Cómo volvernos el nómada y el inmigrante y el gitano de nuestra propia lengua? Kafka dice: robar al niño en la cuna” (Deleuze, 1978: 33). La cuna futoranskyana es la tierra natal latinoamericana. Por último, resaltemos el deseo que expresa en los mismos versos citados de “domin[ar] la lengua de los

El sujeto futoranskyano resiste, entonces, en la ingenuidad y el asombro infantiles, a fin de guardar viva, como destaca Johan Weiss, “una insolencia ante lo heredado”. El crítico usa “lo heredado” en su sentido extenso, como “discurso de autoridad”.⁹⁷ En cuanto a este desconocimiento ante el espacio y la ley dominantes, Jean-François Lyotard explica que “el ejecutor de la ley sabe que el cuerpo niño no sabe nada y no puede saber nada [...] si ella no le es tallada hasta la sangre. Lo que puede saber, no lo puede sino en el sentido en que *sapere* es saborear, ser pasible estéticamente, ser *tocado*, [...] puesto que va a aprenderla sobre su cuerpo.” (Lyotard, 1997: 46; cursiva en el original). Tal posicionamiento implica, como “saborea” o intuye el hablante lírico de *El corazón*, su riesgo: “No hay garantías para niños.” (Futoransky, 1964: 41).

Como tampoco las hay para los poetas. El sujeto poético se introdujo “sin palabra” e intentó, “[c]ercandando voces”, encontrar una voz en esta inmensa “tierra de nadie”, como figuración de la tierra latinoamericana, a la vez ajena y propia. Por ello, aprendió su lenguaje e intentó hablarlo. Pero la tierra y la voz latinoamericanas se extienden en toda su falta, es decir de adentro hacia afuera, y al revés, de lo externo hacia lo íntimo: “Silencio/ silencio que se entretiene en chamuscar/ el orgullo secreto de la inglé.” Termina el sujeto poético su recorrido preguntando con voz y en tono proféticos: “Gigante sin dientes,/ América,/ hasta cuándo?” (Futoransky, 1964: 43). La pregunta retórica es estratégica, ya que, como explica Dolar, “el oyente silencioso tiene el poder de decidir sobre el destino de la voz y de su emisión.” (Dolar, 2007: 97). El hablante que termina por silenciarse, denuncia, o al menos acentúa, la “asimetría entre la voz que surge del Otro y la propia voz.”⁹⁸

La genealogía y la herencia familiares son evocadas en la segunda parte, titulada “Historia de tziganos”. Ahora el yo lírico intenta retomar el

animales”, ya que vuelve a ser expresado en *Babel Babel*. En nuestro análisis del libro nos extenderemos sobre él.

⁹⁷ Sostiene Weiss que “para Futoransky ningún discurso de autoridad es suficiente. Es ante todo una insolencia ante lo heredado” (Citado por Asunción Horno-Delgado, 2005: 29).

⁹⁸ Anticipemos el vínculo entre voz y escucha que estableceremos en nuestro análisis de la ópera prima de Tamara Kamenszain, subrayando lo que Dolar dice a continuación: “tanto oír como emitir una voz presenta un exceso, un plus de autoridad por un lado y un plus de exposición por el otro”. Este doble “plus” se evidenciará en el exilio, pues donde “[u]no está demasiado expuesto a la voz y la voz expone demasiado, uno incorpora y expelle demasiado.” (Dolar, 2007: 97).

“ancestral hilo de voz” judío. De entrada, es significativo que el acercamiento a la “historia” familiar se opera mediante un doble alejamiento. En un paratexto, primero, aparece explicitado nuevamente el lugar y la fecha de composición: “(São Paulo, 1963)”. Este alejamiento espacial es luego acompañado por una apertura lingüística. El título de esta segunda parte, “Historia de tziganos”, permite abrir el espacio de la diáspora judía hacia la existencia nómada más general; al mismo tiempo que posibilita la ficcionalización de esta “historia” judía que la poeta dedica al abuelo: “En memoria de Itzak Leizer, mi abuelo, porque a/ los cinco años me enseñó la historia del mundo.” (Futoransky, 1964: 45 y 46).

El yo lírico asume esta herencia, de nuevo, a través de la voz, tal como se planteó en relación con la tierra y la historia latinoamericanas:

Tomo el fuerte, fino, ancestral hilo de voz
y pese a que la palabra no es menester de mujeres,
con el valor de la inconsciencia,
la mano golpeando el pecho y la cabeza baja,
entro en el sitio desconocido pero certero del misterio
(Futoransky, 1964: 46)

La poeta hilvana el hilo genealógico, pero deshilvanándolo, en contra de su tradición falolingüística, por el lado femenino. Frente a la no pertenencia de la palabra –“no es menester de mujeres”– opta por la voz que le permite entrar en el “sitio desconocido pero certero del misterio” de la poesía. Este acto de resistencia implica la reinscripción –“reafirmación” en palabras de Derrida– en la herencia de la diáspora judía: “No puedo nombrar la vedada raíz que nos sustenta/ ni la obcecada tenacidad de la luz”. A medida que se intenta “nombrar”, los mismos nombres son ocupados: “Con perfidia, la niebla se arropa en nuestros nombres” (Futoransky, 1964: 46).

Como sugiere este verso, la incapacidad lingüística se debe a la condición de víctima. Esta victimización –una constante en la obra de Futoransky– forma parte de la estrategia de invertir los lugares y roles de manera tramposa. El castigo que vimos que para la poeta significaron el exilio y la traducción garantiza la propia precariedad, marginalidad y extranjería.⁹⁹

⁹⁹ Para la cita de Luisa Futoransky, véase la página 61.

Estas características, constantes en los autorretratos ficticios que se registran en la obra de Futoransky, convergerán, como demostraremos, en el de la “judía errante”. En realidad, desde el poemario ya *elige* inscribirse en el mítico-bíblico castigo de la diáspora judía: “o se intenta caminar de prisa, en la sola intención de caminar.” (Futoransky, 1964: 53).

Paradójicamente en los versos de Luisa Futoransky esta resistencia en el desplazamiento implica el encierro, lingüístico y espacial: “Por primera vez no atino a hablar. La gran llave ha cerrado tras de mí./ El difícil orden puede ser iniciado en cualquier instante./ Cómo lograr estar pronta para su acatamiento?”¹⁰⁰ Aún antes de este acatamiento, que sobrevendrá en *Babel Babel*, reafirma la doble lección que recibió en la patria latinoamericana incluyéndola en su relación con la lengua materna. La primera radica en la presión hacia adentro: “Presiono mi silencio y los ruidos me abren hasta el dolor”.¹⁰¹ La segunda opción se figura, como ya resaltamos, a partir del corte: “Invoco voces que suelen quebrar la mía al presentarse.” La *quiebra* provocada por el encierro o repliegue tiene consecuencias lingüísticas. Resulta, “por fin”, en la im/pertenencia e indecibilidad de la voz propia que implosiona y enmudece hacia adentro: “en la concavidad del paladar/ y pese a su tristeza/ aún lo cede.” (Futoransky, 1964: 65).

Mientras que la concavidad figura el orificio del poder, el paladar encerrado figura la problemática del lugar fronterizo en relación con el cuerpo y la lengua. Esta problemática culmina en el exilio. De hecho, el exilio es asumido al ser incorporado por el paladar o por la voz que recita y repite los salmos; y más particularmente, por el salmo que Futoransky citará, anticipemos, como epígrafe a la segunda parte de su tercer poemario *Lo regado por lo seco* que, además, da cuenta, como veremos en nuestro análisis del libro, de un viaje por Israel: “Si llegare a olvidarte, Jerusalem, que mi diestra me olvide. Que mi lengua se pegue a mi paladar... *Salmos*, 136, 5-6”. (Futoransky, 1972: 27). Nos resulta interesante que Adriana Kanzevolsky, en su análisis de *El ghetto* de Tamara Kamenszain, cite este mismo “famoso salmo 136”, “salmo repetido en las diásporas como promesa de restitución y seña de

¹⁰⁰ En el mismo poema, el abismo figura nuevamente el correlato espacial del corte: “detengo las puertas de la ciudad/ hasta hallar un solitario abismo donde beber sol.” (Futoransky, 1964: 55).

¹⁰¹ A continuación vuelve a insistir en el silencio: “Es imperioso callar...” (Futoransky, 1964: 61).

identidad”, sin que aparezca en el poemario de Kamenszain, como uno de los ejemplos que deben ilustrar su tesis acerca de *El ghetto*. Leámosla, pues nos parece que se puede establecer una semejanza entre el lugar, el valor y la función del ghetto kamenszainiano, por un lado, y la imagen del paladar que usa Futoransky, por otro: “*El ghetto*” significa “la disolución de cualquier fijeza en una lengua, una identidad o una geografía, categorías que los poemas minuciosamente corroen al tiempo en que desacralizan los lugares prestigiosos del imaginario cultural judío.” (Kanzepolsky, 2010: 106).

Si bien Luisa Futoransky también intenta desacralizar, tal vez antes que los lugares prestigiosos, los lugares comunes, lo hace situando el lugar desde donde “corroer” la fijeza en el cuerpo propio. El paladar, como lugar corporal fronterizo, no sólo in-corpora las consecuencias sufridas por el problema que le plantea la imposición de lugares comunes, intrínsecamente fijos y externos, o aún el intento de deshacerse de ellos, sino que dificulta la traducción de esta experiencia problemática con las fronteras. En cuanto a este lugar, o lugares, corporales fronterizos, nos interesa la interpretación que ofrece Erin Graff Zivin del final de la novela *De pe a pa: de Pekín a París* donde la protagonista Laura es hospitalizada tras “un largo trecho de escritura automática, en la cual el lenguaje se comienza a desconstruir junto con su estado físico y mental. Sus síntomas misteriosos incluyen las orejas hinchadas y ‘boca nariz clítoris inflamados’”. Como destaca el crítico, todas partes del cuerpo que “marc[an] siti[os] de entrada” y “puntos fronterizos por los cuales entran y salen fluidos corporales” –por los cuales entra y sale la lengua, si nos limitamos, como es nuestra intención, a las figuraciones del oído y la boca– y que “[a]parecen”, agrega Graff Zivin, “como *sitios de emergencias*.”¹⁰²

El paladar es “sitio de emergencia”, puesto que en él se agudiza la dificultad de cortar con la herencia de esa voz que impreca. Pero, en general, el paladar figura el lugar fronterizo corporal entre propio y otro, entre adentro y afuera, sobre el cual Luisa Futoransky funda su residencia interna, es decir su

¹⁰² (Graff Zivin, 2006: 254: cursivas en el original). En este artículo, “Cuerpos errantes, sujetos patológicos en la obra de Luisa Futoransky y Margo Glantz”, Erin Graff Zivin analiza cómo y por qué ambas autoras inscriben estos textos en el tópico de “‘lo judío’ como patológico, enfermizo, degenerado o contagioso”. En cuanto a la “compleja identidad” de Laura, propone: “quizás el aspecto más significativo de su judeidad tiene que ver con la imposibilidad de una identidad fija, estable.” (Graff Zivin, 2006: 253).

lengua y obra. El movimiento entre adentro y afuera en los versos de Luisa Futoransky es paradójico: la poeta y sus sujetos líricos constantemente van hacia afuera, pero al hacerlo, son confrontados con la necesidad e imposibilidad de interiorizar, e incluso in-corporar esta herencia y su movimiento, es decir el propio exilio. Esta especie de misión imposible determina el no lugar de la lengua, así como la resistencia en asumirlo. Así, el sujeto poético de *El corazón de los lugares* termina por reafirmar la problemática del “heredero responsable” (Derrida), vacilante entre “elegir” y “entreg[ar]”: “Hay un consecuente elegir/ en cada mínimo gesto de la entrega.” (Futoransky, 1964: 65).

Este vaivén entre elección y entrega con respecto a la herencia también se encuentra en la base de *De este lado del Mediterráneo* de Tamara Kamenszain. “Este lado” significa, como la poeta explicaría con posterioridad, el lugar desde donde la poeta escribe “realmente” estos versos, es decir en “la casa paterna” y en la lengua materna.¹⁰³ En cuanto al sentido lingüístico-literario de “este lado”, en “El ghetto de mi lengua” la poeta explica: “Ya de entrada [...] ese título fundante marca un círculo de tiza, un ghetto, un límite que está ahí esperando a ser franqueado.” (Kamenszain, 2006: 159). Veremos que, mientras que en la obra de Luisa Futoransky el desplazamiento hacia afuera termina en el encierro, en la de Tamara Kamenszain la exploración circular (desde) adentro producirá una apertura.

Sin embargo, también este desplazamiento, espacial y lingüístico, circular confronta con la indecibilidad; y hasta se basa en ella. Desde el inicio de su ópera prima, Tamara Kamenszain instala la indecibilidad en un lugar

¹⁰³ En su artículo “Toda escritura es femenina y judía” (1986), la propia Tamara Kamenszain reflexiona sobre sus tres primeros poemarios. En cuanto al primero, testimonia: “Agazapada en algún rincón de la casa paterna” y “arraigada en la seguridad que nos da la presencia cercana de la madre [...] me introduje en el juego de reescribir esas historias bíblicas mezclándolas con personajes de la familia. El resultado fue un texto que, como casi todos los primeros libros, olía a autobiográfico, a casero”. Y tras reflexionar sobre la opción por “la primera persona gramatical” en este “primer libro”, describe este texto como “femenino por excelencia.” (Kamenszain, 1986b: 130). Nótese la diferencia con el alejamiento espacial que efectúa Futoransky ya desde su primer poemario. A fin de contextualizar esta diferenciación espacial, refiramos a Santiago Kovadloff que, en su presentación a *La palabra nómada*, una antología de los poetas del setenta, precisamente resalta, entre otras características, el “resquebrajamiento del proyecto continentalista” (Kovadloff, 1981, 13). Vimos que Futoransky se inscribió en este proyecto, o en palabras de ella misma, contestó al “llamado continentalista”. De todos modos y, en general, el espacio geográfico-poético por el que se mueve el sujeto kamenszainiano es más reducido que aquel en el que se desplazan los sujetos futoranskyanos.

estratégico, en el epígrafe: "No querer decir" –la cita envía a uno de los escritores más salientes de la experiencia de exilio lingüístico, Samuel Beckett– "no saber lo que se quiere decir, no poder decir lo que se cree que se quiere decir, y decir siempre o casi siempre, he aquí lo que conviene no perder de vista en el calor de la redacción."¹⁰⁴ A su vez, la dedicatoria, que también esta joven poeta dirige al abuelo-narrador, apunta al supuesto "otro lado", que no se menciona pero se sobrentiende en *De este lado*: "A la memoria de Mauricio Staiff,/ anclada del otro lado del Mediterráneo" (Kamenzain, 1973: 8). Como "el germen de [su] vocación literaria se empezó a gestar", como reveló la poeta, "en esa relación narrativa" con el abuelo, éste provoca la nostalgia, algo benjaminiana, por ese narrador, o "fabulador nato".¹⁰⁵ Sus narraciones evocan, como ilustraremos, (la nostalgia por) ese *otro lado*, de donde proviene el abuelo, y que para su oyente, nuestra joven poeta, figura el lado de la poesía.

Efectivamente, escribir *de este lado* le sirve menos para evocar o describir la casa paterna que para abrir sus puertas o ventanas e instalarse en su umbral en el deseo de imaginar el otro lado. Citemos a modo de ejemplo el poema titulado precisamente "Esta orilla", "la que irremediamente es esta, la misma [...], la que creemos dejar de lado pero nos sigue hasta por los lugares más inimaginables, la que ahora está aquí formando el hogar en el que vivo" (Kamenzain, 1973: 26). Al mismo tiempo el sujeto lírico se adentra en la casa paterna atravesándola de un extremo a otro a fin de indagar qué hay en ella, es decir más adentro de sus espacios y objetos más íntimos. Veamos cómo el yo lírico se sienta, a diferencia del sujeto futoranskyano que deambuló por paisajes devastados, en las "anchas rodillas amarillentas" del abuelo que "narr[aba] las extrañas costumbres de sus padres".¹⁰⁶ A continuación, a través

¹⁰⁴ (Kamenzain, 1973: 7). En "Exterritorialidad", Steiner, inmediatamente después de resaltar "la estrategia del exilio permanente", pone el ejemplo de la escritura de Samuel Beckett y la analiza. (Steiner, 2002: 34-40).

¹⁰⁵ (Kamenzain, 1986b: 130). En "El narrador", Walter Benjamin, antes de evocar esta figura, lamenta su alejamiento: "El narrador – Por muy familiar que nos parezca el nombre [...] [e]s algo que de entrada está alejado de nosotros y que continúa a alejarse aún más." Como en "Experiencia y pobreza", Benjamin atribuye esta ajenación a que "nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias" cuyo origen sitúa, en ambos textos, en la "experiencia" de la Primera Guerra Mundial. Véase también nuestra nota 57.

¹⁰⁶ La primera parte de la misma frase da cuenta de la inscripción de la poeta en la herencia, e incluso, literalmente, en términos de fidelidad: "Ese pan está grabado en una enorme memoria familiar de la que soy parte y por eso puedo escribir sobre él con fidelidad así como mi abuelo..." (Kamenzain, 1973: 19). En cuanto a la intimidad en ella, leamos a modo de contrapunto cómo Laura Kaplansky, alter ego novelesco de Luisa Futoransky, evoca a la abuela en *De Pe a Pa*: "Bobenu dejame correr a abrazar a tu falda, húmeda de fregar y baldear, yo me

de sus narraciones, el abuelo evoca objetos múltiples que su joven interlocutora, atenta a los detalles, filtra en su ausencia, tales como “los grandes guantes de cuero, los tapados largos que calentaban con una intimidad que nunca se volvió a conocer...”. Pero “quedó” sobre todo “un idioma musical y unas letras de líneas finas que aunque fueron transportadas en un ejemplar de *Anna Karenina* se perdieron en el tiempo y se disolvieron en sonidos desconocidos”. (Kamenzain, 1973: 30; cursivas en el original).

Como poéticas de lo múltiple y de lo menor, tanto Luisa Futoransky como Tamara Kamenzain, focalizan en sus versos los detalles. Lo hacen con el mismo objetivo de mirar más dentro del todo homogéneo a fin de romper con su estructura o sistema impuesto. Se diferencian en la manera en que lo hacen. Luisa Futoransky presiona hacia adentro para encerrarse y, simultáneamente, corta los objetos del mundo externo para pegarlos, como materiales ahora, afuera de su contexto. Por su parte, Tamara Kamenzain entra y mira, casi obsesivamente, más adentro en la casa paterna. De este modo parece adherirse a lo que Bachelard llama una “infancia permanente”: “Habiter oniriquement la maison natale, c’est plus que l’habiter par le souvenir, c’est vivre dans la maison comme nous y avons rêvé.” (Bachelard, 2001: 33-34). Lo hace con el doble objetivo de, por un lado, adentrar y, casi diríamos, intimidar los mismos detalles y personajes, y, por otro, salir y saltar para explorar lo que hay “del otro lado”.

En el poema “De este lado del Mediterráneo”, el yo poético empieza por evocar un sueño en tiempo pasado acerca de la casa: “Preferí tener mi propia casa construida con mis manos”. Soñar con la casa la transporta al sueño con “la espera de un viaje” evocado por el abuelo y que la oyente se imagina “en una casa laberíntica y desconocida donde se pudo *habitar en movimiento* mientras se pasaba de una estación a otra estación (de un aire a otro aire)...”. La misma frase acaba en otro autorretrato que nos devuelve abruptamente al presente: “mientras espero sentada en una escalera de un tren que está cruzando Ohio”.¹⁰⁷ Como analizaremos a lo largo de nuestro trabajo, esta especie de autorretratos en tiempo presente abunda en la poesía de ambas

refugio en tu fuerza que adivino, en tu lengua yidish tan remota...” (Futoransky, 1986: 67).

¹⁰⁷ Este tren conforma, explícitamente, la “metáfora de la pieza que sigue sin construirse”. (Kamenzain, 1973: 48; cursivas nuestras).

poetas. A través de ellas el mismo sujeto poético no sólo se sitúa en el *acá* y *ahora*, sino que, como explica la misma Kamenzain en una entrevista, “trae” “al presente el pasado y el futuro y se los pone a operar ahí [...] para que hagan algo nuevo, para que vivan de nuevo”; sobre todo para que, agregaríamos, el propio texto “oper[e] y “viv[a] de nuevo”.¹⁰⁸

En el poema siguiente vuelve, “ella” ahora, a instalarse en la casa paterna y nos ofrece otro autorretrato que sugiere nuevamente una salida de la casa: “Ella es la misma que [...] se estremece escuchando una voz que repite *she is leaving home*”. La voz, ajena, suena en otro idioma, pero paradójicamente el “verso” se torna familiar al hacerle un guiño a *The Beatles*. De hecho, para Kamenzain, el otro idioma siempre significa una apertura; y acá se produce una operación desde la casa-lengua genealógicamente heredada, el hebreo o iddish, hacia la lengua generacionalmente propia, en contacto con el inglés. Además, esta melodía, al ser cantada por albañiles, le posibilita otra apertura, la de la oralidad del ritmo poético: “y no entiende a los albañiles que construyen una casa cantando toda una mañana porque no imagina la posibilidad del canto más allá de la palabra hablada” (Kamenzain, 1973: 50; cursivas en el original). Según su herencia de la tradición judía el hablante lírico “no entendi[e]” la capacidad del canto por su sonoridad “gratuita” –aunque causa una apertura–, ya que “la palabra hablada” estaba no sólo en el origen de la narración del abuelo, sino también en la enseñanza bíblica judía.¹⁰⁹

Esta reiteración de las voces muestra que también en la obra de Tamara Kamenzain los lenguajes entran por la voz antes que por la palabra. Ya en el inicio de su estudio sobre la voz, Mladen Dolar establece que “las palabras nos fallan cuando nos enfrentamos a las tonalidades infinitas de la voz, que exceden infinitamente al significado.” (Dolar, 2007: 25). Por ello, “uno de los rasgos primordiales de la voz” es que en ella “se abre una zona de indecibilidad, de un entre-dos, una intermediación” (Dolar, 2007: 26). En este sentido podría destacarse la función de la extranjería en la poesía de

¹⁰⁸ En una entrevista con Augusto Munaro, éste confronta a la poeta con su propia afirmación: “la poesía es presente puro”. La poeta aclara que retoma la idea de que la poesía es “presentificación del presente” de Alain Boudou y la reformula. (2012).

¹⁰⁹ Con esta posibilidad “del canto más allá de la palabra hablada” ya estaría anticipando su operación en relación con el ghetto, que vimos que Kanzevolsky interpretó como “la disolución de cualquier fijeza en una lengua”. (Kanzevolsky, 2010: 106; véase la página 71).

Kamenzsain y la importancia de situarse siempre en un entre, y no en un lado o en el otro, en una lengua u otra. Además, según Dolar, la voz evoca una “curiosa topología del cuerpo” por constituir “el principio mismo de la división entre el interior y el exterior”: “se separa del cuerpo y se desparrama, pero por otro lado señala en dirección de un interior corporal”. Desde su “infancia” poética, Tamara Kamenzsain explora los espacios exteriores e interiores y permanece alerta al *entre* de voces externas e internas a fin de captar “las voces no oídas”, que son tal vez, como las define Dolar, “las más intrusivas y apremiantes”.¹¹⁰ A la vez, Kanzevolsky en su análisis de *El ghetto*, habla de “esa suerte de ajenidad que representa para ella [Kamenzsain] el judaísmo”, ya que, agrega, “lo torna propicio para nombrar lo indecible. Decir lo indecible, señalando en cada poema la extranjera ajenidad...” (Kanzevolsky, 2010: 105).

Por ahora, el sujeto poético kamenzsainiano se ancla en la casa, pero su pulsión imaginaria la lleva a desplazarse. Por ello, en el poema siguiente vuelve a tomar el tren; y este desplazamiento la lleva a generalizar: “Todo es un viaje en tren: desde una ventanilla se ve pasar...”.¹¹¹ No obstante, así como en la casa, es desde adentro y a través de la ventana, es decir “en la posibilidad no explorada de cualquier ventana”, que el ojo y, sobre todo, el oído se abren hacia lo poético: “hay un cantor cuya voz se aclara cuando el tonto de la aldea toca la flauta y un loco que se cree confunde...”.¹¹² Así como el sujeto poético de *El corazón de los lugares* pidió prestada la voz de un niño o de los animales, el *De este lado* presta oídos a la voz y el lenguaje del loco, preferentemente a su canto. Según Dólar, en el canto “la voz parecería ser el *locus* de la expresión genuina, el lugar donde lo indecible puede no obstante expresarse.” De este modo, la voz se convierte “en la portadora de algún insondable significado

¹¹⁰ De hecho, las voces que recorren estos primeros poemarios, de Futoransky y Kamenzsain, preceden a “la otra clase de voz” que aparece, según Dolar, “[e]n el aislamiento, en la soledad” y en la lejanía del exilio: “la voz interna, una voz que no se puede acallar.” (Dolar, 2007: 87). Más adelante Dolar explica que este “lugar paradójico y ambiguo” es doble, y se desdobra “en la intersección del lenguaje y el cuerpo”, primero, y entre “el sujeto y el Otro”, en segundo orden. (Dolar, 2007: 89 y 123). Desarrollaremos este último desdoblamiento en nuestro capítulo siguiente, cuando las poetisas abran su casa-lengua al otro.

¹¹¹ (Kamenzsain, 1973: 51). Para Bachelard “le voyage en chemin de fer [...] déroule un film de maisons rêvées, acceptées, refusées... Sans que jamais, comme en automobile, on soit tenté de s’arrêter. On est en pleine rêverie avec la salutaire interdiction de vérifier.” (Bachelard, 2001: 69).

¹¹² El final del poema incluye otra vez esa marca de devolución al *acá y ahora*: “Yo escribo sobre él y saludo su vida que puedo imaginar” (Kamenzsain, 1973: 51). Además, destacamos que en los versos, sobre todo en los que cierran los poemas, de Kamenzsain y de Futoransky el sujeto poético asume su lugar de enunciación en tanto escritora de los mismos.

originario” (Dolar, 2007: 43-44; cursiva en el original). El canto, así como los idiomas extranjeros, atraen por el encantamiento imaginario que evocan.

En otro poema el sujeto vuelve a instalarse de este lado para preguntarse acerca del que habita del otro lado:

Quién es el hermano que come feliz en la vereda de enfrente con los pies sucios y las manos arrugadas por el oficio de vagabundo-mendigo-contemplador, hombre sin familia pero cuya familia son todos los que azarosamente se le acercan, hombre sin casa pero cuya casa son los rincones extraños, los pasillos desconocidos, los túneles invadidos por estrellas. (Kamenszain, 1973: 15).

Mientras que el sujeto lírico futoranskyano, bajo la figura analógica de "los desposeídos" latinoamericanos, terminó por “entr[ar] en el sitio *desconocido* pero certero del misterio” de su tierra, el sujeto kamenszainiano se identifica con el "vagabundo-mendigo-contemplador" "sin casa" para ir explorando con él sus lugares más íntimos, como son los “rincones extraños” y los “pasillos *desconocidos*”.¹¹³ Ambas poéticas exploran espacios extraños a fin de encontrarse con lo menor e identificarse con el menor, con el que no posee ni tiene derecho a poseer, sea una casa, sea una lengua. Este lugar de enunciación, como ya planteamos al extendernos sobre la traducción, resulta estratégico: el desconocimiento es el resultado de la extranjerización y la resistencia del lenguaje propio devenido menor.¹¹⁴

Explorar las voces, sobre todo las menores, posibilita invertir los lugares trasladando y traduciendo, no la voz propia hacia afuera, sino las bocas ajenas casa-lengua adentro:

Trato de ver las bocas de los que pasan por la puerta de mi casa para saber que de cada lengua salen palabras que transitan las ondas del sonido y se instalan en las paredes de mi oreja para después evaporarse entrando en una larga línea descendente en la que están alojadas todas las palabras que se pierden [...] y quedan flotando en una enorme tierra de nadie.” (Kamenszain, 1973: 36).

¹¹³ (Futoransky, 1964: 46 y Kamenszain, 1973: 15; cursivas nuestras).

¹¹⁴ La ignorancia o ingenuidad del extranjero que es el sujeto lírico futoranskyano encuentra su par en la “sabiduría ‘de trastienda’” que Kamenszain intenta adquirir, como explicó a propósito de este poemario, al ejemplo de Bruria; se trata de “adqu[ir] un bagaje de información y de sabiduría, que califica ‘de trastienda’, es decir que no ha pasado por la institucionalización. (Kamenszain, 1986b: 129).

Empecemos por esta “enorme tierra de nadie” que Futoransky, en *El corazón de los lugares*, encontró afuera y cuyo significado asentó en la desposesión. La doble consecuencia fue el silenciamiento de la tierra latinoamericana, por un lado, y la abdicación de la voz por parte del sujeto lírico, por otro. Por el contrario, la “tierra de nadie” kamenszainana, al ser literalmente incorporada, en la boca, implica intrínsecamente la desterritorialización y la no pertenencia lingüísticas. De este modo, las palabras “transitan” por la boca y “se instalan” en el espacio interior del tímpano. Y, como ya vimos, en los versos de Luisa Futoransky, el paladar dice el exilio. Ambas poéticas convergen en que en sus versos la escucha y la voz se prestan a figurar y expresar la lengua desterritorializada o exiliada. En la medida en que “[l]a voz es”, según Dolar, “elusiva, siempre cambiante, mutable, fuga, imprecisa, opuesta a la relativa permanencia, solidez, durabilidad de lo visible”, “lo audible presenta fluidez, transitoriedad, un cierto carácter incoado, amorfo, y una falta de distancia.” (Dolar, 2007: 95).

Además, si el que toma la voz se expone, el que se dispone a escuchar, se expone al máximo. En *A la escucha* (2002) Jean-Luc Nancy define “[é]couter” como “tendre l’oreille –expression qui évoque une mobilité singulière, parmi les appareils sensoriels, du pavillon de l’oreille–, c’est une intensification et un souci, une curiosité ou une inquiétude.” (Nancy, 2002: 18). “Inmaterial” e illimitante”, el sonido obliga, no obstante, o la movilidad.¹¹⁵ La descripción del posicionamiento riesgoso de la escucha que Nancy da a continuación no sólo nos recuerda aquel “buen sueño schizo” de Franny referido por Deleuze y Guattari sino que coincide, en especial, con el de la escucha y la escritura kamenszainianas. Por ello, volvamos a citarlo: “Etre à l’écoute, c’est toujours être en bordure du sens, ou dans un sens de bord et d’extrémité, et comme si le son n’était précisément rien d’autre que ce bord...”¹¹⁶ La casa en la que el sujeto poético en *De este lado* va recogiendo y recomponiendo los objetos-detalles no es una casa cerrada sino que se

¹¹⁵ Pascal Quignard, en el segundo de los diez tratados que constituyen su libro *El odio a la música* (1996), “Ocurre que las orejas no tienen párpados”, caracteriza el sonido desde estos dos rasgos: “Inmaterial, franquea todas las barreras. El sonido ignora la piel, no sabe lo que es un límite: no es interno ni externo. Ilimitante, no es localizable. No puede ser tocado: es lo inasible.” (Quignard, 1998: 105-106).

¹¹⁶ (Nancy, 2002: 21). Para la descripción que Deleuze y Guattari hicieron del sueño de Franny en *Mille plateaux*, veáse la página 18.

manifiesta y opera auditivamente como una caja de resonancia y visualmente como “una lámpara de Aladino” (Kamenzain, 1973: 17).

En efecto, en la obra de Tamara Kamenzain, a medida que el ojo capta objetos y los refleja en el espejo, el tímpano repliega y despliega sonidos y palabras.¹¹⁷ Unos y otras cobran sentido “comme sens résonnant, sens dont le sensé est censé se trouver dans la résonance, et ne se trouver qu’en elle.” (Nancy, 2002: 21; cursiva en el original). Pero, al contrario de lo que pasa con la mirada, donde “le sujet se renvoie à lui-même comme objet”, “[s]elon l’écoute c’est [...] en lui-même que le sujet se renvoie ou s’envoie.” (Nancy, 2002: 26). Las palabras escuchadas e interiorizadas cobran sentido a medida que resuenan: Nancy describe le “ressentir” comme un “se-sentir-sentir”. Pero también deben volver a salir, ya que las palabras significan, y dejan de significar, a condición de que sean trasladadas (Nancy, 2002: 23). El tímpano figura, así como el paladar, esa zona de transición, ese “sitio de emergencia”, como lo llamó Graff Zivin, entre adentro y afuera (Graff Zivin, 2006: 254). Además, en *De este lado del Mediterráneo* la exploración del tímpano no sólo enfatiza el desplazamiento auditivo de las palabras sino que se desdobra en su desplazamiento vocal, o transición bocal. La boca, en tanto “abertura corporal de donde viene la voz”, constituye, así como aquella “concavidad” en *El corazón de los lugares*, el “orificio”: “es decir cuando uno ve la hiancia, la fisura, el agujero, la cavidad, el vacío, la ausencia misma del falo, como en la famosa escena de Freud.” (Dolar, 2007: 85).

Pero mientras que el sujeto de *El corazón de los lugares* le atribuyó a esa “concavidad” un sentido y un poder político, entre otros el de ir “cercenando las voces”, en *De este lado del Mediterráneo* la boca es explorada en su apertura lingüística, y le ofrece otro objeto-detalle al sujeto poético

¹¹⁷ Los detalles que le ofrecen sus otros antepasados migrantes al sujeto poético son sobre todo de orden visual y auditivo: un canto del tío, los gestos de las mujeres, las fotos, las canciones de campesinos, etc. En consecuencia, el desplazamiento sonoro va, en la obra de Kamenzain, siempre a la par del movimiento visual. En ello reside exactamente la función de las ventanas y espejos. Ejemplifiquemos esto a partir de un fragmento donde el sujeto se dispone primero a lo sonoro: “Puse el oído en una botella de leche y escuché a mi amigo ordenar una vaca y contarle su vida cómica.” Esta disposición auditiva es inmediatamente seguida por un análisis visual muy ilustrativo de la poesía kamenzainiana posterior: “Miré a través de un espejo y vi detrás de mi rostro todos los rostros que soy y todos los antepasados que mis gestos imitan...” Además, es este el poema que termina por conferir al “movimiento del ojo” el efecto de “una lámpara de Aladino de la que salen las cosas que nos rodean” (Kamenzain, 1973: 16-17).

kamenszainiano a ser analizado: "una gran boca que las contiene [las palabras] todas haciéndolas correr a cada una..." (Futoransky, 1964: 31 y Kamenszain, 1973: 36). Pero por encima de todo, esa boca, como metáfora del lenguaje, no pertenece a nadie, es inapropiable. En estos versos la boca está sujeta a una técnica que Nancy Fernández destaca como recurrente en la poesía de Tamara Kamenszain y que reside en "la creación de un paisaje", lingüístico en este caso, y que se presenta como espacio *entre* por excelencia: "Aquí va a tener lugar la creación del paisaje o mejor, la 'naturaleza inventada' (Lezama Lima) como espacio ficcional de un origen y lugar de pertenencia, una casa y una patria, objetos de un rastreo fallido, que suspende al tiempo y al espacio en una masa de volúmenes donde no hay ni afuera ni adentro." (Fernández, 2011).

El sujeto lírico no se articula, entonces, como hacedor de una lengua sino que se posiciona ingenuamente en una masa movable cuya apertura reside, como se sugiere al final del mismo poema, en su circularidad, pues en la obra de Tamara Kamenszain salir (de un idioma) significa regresar (al otro):

Escuchando lo que un pájaro le decía a otro desde un árbol supe que cada uno elige su vocal para que la palabra viviente no se congele, para que el mundo de las consonantes no sea una cárcel sin salida, para que las bocas se puedan cerrar y abrir con la sencillez de una manzana, con la blanda consistencia del círculo. (Kamenszain, 1973: 36).

A la escucha de las "audiciones humanas" y animales, el sujeto poético presiente que "[e]l círculo auditivo o la ronda danzada configuran en el espacio", como destaca Pascal Quignard, "lo que *in illo tempore* inscribe en el orden del tiempo."¹¹⁸ En su infancia literaria nuestras poetas abandonan la palabra, entonces, a favor de la voz y del oído, menos conceptuales y más corporales: "Para los oídos, lo que retorna al alma es la significación del lenguaje [...] y no la substancia de la palabra. Este retorno es entonces un silencio abandonado por la palabra que se desprende de su carne."¹¹⁹

¹¹⁸ Es interesante cómo Quignard, al buscar el origen de las audiciones, topa con su circularidad espacial: "¿Por qué hubo audiciones humanas: 1. Colectivas, 2. Circulares o casi circulares? En lengua griega, el círculo mágico se dice *orchestra*." (Quignard, 1998: 117: cursivas en el original).

¹¹⁹ Además, lo que Quignard manifiesta a continuación sobre "la cocción de la audición", tal vez explique la ausencia que Nancy Fernández destacó situada en la base de los primeros poemarios de Tamara Kamenszain: "Por la cocción de la audición, el lenguaje, que es la voz de la cosa ausente, se transforma él mismo en cosa ausente –en fantasma inasible que surge a partir de la palabra desde el instante en que su envoltura material misma desaparece."

La figura del círculo en la poesía de Tamara Kamenszain está ligada al “retorno”. Éste constituye, según Nancy Fernández, el “motivo operador del viaje” en que “la poesía de Tamara comienza”. La crítica vincula ese motivo con “la repetición” sobre cuya “base” “este poemario está construido”. La describe como “una operación que transforma los motivos en partículas temáticas variables” y la inscribe en el “contexto neobarroco”:

La repetición como operador elabora la matriz significativa por la cual destruye la profundidad esencial del significado para que emerja el signo desplazado. Si lo que es propio del significante es correr/borrar la esencia comunicativa de la palabra, el vacío es lo que nos recuerda que lo que está allí es una diferencia. (Fernández, 2011).

Esta diferencia remite a la “différance” derridiana, que desde esta ópera prima de Tamara Kamenszain se expresa en una constante construcción y desconstrucción.

Héctor Libertella, en una reseña de este libro, lo sitúa dentro de “la Novísima Literatura Argentina” (1974) y reformula esta operación. Empieza por afirmar que “hay una búsqueda de la escritura que en principio se delata como pura textualidad, pero además hay la preocupación por un tipo de piel de texto”. Resalta las “dos intensidades claramente definibles” que funden la tensión en base de la poesía de Kamenszain:

Por un lado, la poética que interviene en la *composición* al presentar [...] un encadenamiento de núcleos, una *construcción* y una disposición de las imágenes que fabrican ese tono de vértigo o succión identificable como el espacio poético [...]. Y por otro lado, la intensidad narrativa, con sus moléculas: personas, hechos, situaciones, *detalles*, materiales propios de la narración que aquí aparecen *disecados*, *atomizados* y *no esclavizados* a la linealidad de la anécdota sino revelados y apoyados por la otra tensión poética. (Libertella, 1974: 15; cursivas nuestras).

Concluye que con este poemario “su viaje [de Tamara Kamenszain] ya empezó a desarrollarse sobre un camino que va hacia el texto como corporización de sí mismo”; y que “se explica [...] por un estado crítico de *trabajo y búsqueda*”

(Quignard, 1998: 124). La audición permite incluso la interiorización del lenguaje social o exterior: “Por lo menos en la audición, el lenguaje se estira y se deshace de su banda sonora, cuyo campo de aplicación es integralmente social, para convertirse en una banda sonora silenciosa e interior en cada alma que anima.” (Quignard, 1998: 125).

(Libertella, 1974: 15-16; cursivas en el original). Aunque instalada en la casa paterna y “arraigada” en la lengua materna, desde ya una y otra son paulatina y permanentemente desterritorializadas y desconstruidas.

La diferencia con la “deconstrucción” futoranskyana consiste en que *El corazón de los lugares* encontró su lugar y potencialidad poética en el encierro del destierro y en la ausencia y mudez de la palabra y voz propias. Muy por el contrario, el yo poético de *De este lado del Mediterráneo* “encuentra” que “lo que quiere separarse muere en un destierro que lo condena a estar fuera del mundo” (Kamenszain, 1973: 37). Asimismo, para este sujeto kamenszainiano la posibilidad lingüístico-poética no reside en la pérdida y confusión lingüísticas – como será el caso del lenguaje futoranskyano a partir de *Babel Babel*–, sino en la composición: “una tecla es toda la vieja máquina de escribir que golpeo porque ella sola moriría en la inutilidad de sonido único, se perdería entre los ruidos que armados en bloque forman el lenguaje que cerca todas las ventanas y hace guardia en todas las puertas del universo.” (Kamenszain, 1973: 37).

Terminemos, entonces, viendo cómo nuestras poetas construyen la casa de la infancia, puesto que figura el espacio tanto de la imaginación como de la herencia y enseñanza. En la casa de Tamara Kamenszain el abuelo es, como comenta Fernández, el “transmisor de saber en la búsqueda de una verdad” y el introductor del “motivo operador del viaje”. (Fernández, 2011). Efectivamente, él, como preceptor y narrador, va y viene:

Nada cambia ni se repite, todo cambia y se repite en tu imagen que vuelve a aparecer en esta casa que no es la misma en que bailamos un vals imaginario pero que sin embargo tiene la posibilidad (en esta otoñal mañana de junio) de tirar abajo sus paredes, transformar sus cuartos en patios y hacerte aparecer con tu mano solícita con el blanco de tu ojo oscurecido por la duda...¹²⁰

El yo poético elige heredar “la duda” del abuelo –“el blanco de tu ojo oscurecido por la duda”–, pues entrevé que le permitirá suprimir los opuestos; principalmente los de “este” y “otro”, o los de “otro” y “mismo”: “Cada agujero

¹²⁰ (Kamenszain, 1973: 56). Como sugieren estos versos, el trabajo crítico y la búsqueda con el lenguaje oscilan entre los “estudios” judíos que la joven poeta adquiere de trastienda, y los estudios filosóficos que está cursando. Las referencias a ambas “ramas” se juntan entre paréntesis: “(de sábados con lectura bíblica, de Platón por fin conocido)” (Kamenszain, 1973: 68).

traslada la mirada del dios hacia la otra orilla que irremediamente es esta, la misma, la ampliamente conocida en todos sus rincones...”¹²¹ Con respecto a la figuración espacial, subrayemos que, en los versos anteriormente citados, la posibilidad reside en el desconstruir –“tirar abajo sus paredes”– y el “transformar sus cuartos” en el espacio *entre* de los “patios”.

Al ojo del abuelo se suma su voz. La casa-lengua va tomando forma al ritmo de la voz narrativa del abuelo. Así, al evocar su narración de la historia de otra mujer bíblica, Ruth, la joven poeta testimonia que en ella provoca “el asombro de saber que la poesía no hace más que continuarla [la historia de Ruth] porque es a la vez la madre y la hija de la moabita Ruth.” En *Extranjeros para sí mismos* Julia Kristeva analiza la historia de la que según ella fue la primera mujer extranjera y resalta que ella “montre qu’une unité ne peut être réalisée que si un extérieur, un ‘hors de’ se joint au ‘même’” (Kristeva, 1988b: 102). Ruth figura cómo la instalación e inscripción en la casa-lengua materna es pre-texto para sacar al sujeto poético y a la lengua casa afuera y exponerlos a la intemperie: “Es la gran madre en cuyo vientre se genera el complicado tejido de palabras, es la hija que surge de ese vientre para reposar en la intemperie de la imaginación, en el esclavizado y libre campo del recuerdo.”¹²²

Si bien el acurrucarse casa y lengua adentro provoca el deseo de una salida, el exilio produce el desarraigo de la casa-lengua y, de este modo, el deseo recurrente del regreso.¹²³ Este vaivén entre patria o casa y exilio orientará la obra de Tamara Kamenszain; así como progresivamente la de Futoransky. Según Juan Gelman, “la infancia constituye con la lengua la

¹²¹ El sujeto continúa ampliando la duda y nuevamente termina por situarse en el presente: “...la que creemos dejar de lado pero nos sigue hasta por los lugares más inimaginables, la que ahora está aquí formando el hogar en el que vivo...” (Kamenszain, 1973: 26). En *De este lado del Mediterráneo* los opuestos se encuentran literal y sistemáticamente en posición sindética. Esta posición subraya que cubren el mismo lugar y valor y, de este modo, en tanto contrarios, se complementan y se implican. Recordemos la rectificación que hizo Benveniste de la “doctrina” saussuriana según la cual “les mots se distinguent par opposition”: “Opposées, elles [les valeurs] se maintiennent en mutuelle relation de nécessité...” (Benveniste, 1966: 54-55).

¹²² Destaquemos que a continuación se presentan dos rasgos neobarrocos de la poesía posterior de Kamenszain: por un lado, la “correría” o “proliferación” de personajes y palabras, y de nombres y, por otro, el intento de darlos textura y cuerpo: “Toda historia abre un espacio en el que podemos acomodar nuestros cuerpos haciendo la plancha sobre un mundo de personajes cuyas correrías dependen del destino azaroso de las palabras...” (Kamenszain, 1973: 40).

¹²³ En otro poema el sujeto poético kamenszainiano describe “el mágico vuelo de los pájaros que emigran con el cambio de estación pero vuelan al lugar de donde partieron porque nada los apura, ningún consancio los aleja de la infancia.” (Kamenszain, 1973: 35).

verdadera patria de cada quien”. (Gelman, 1999: 42). Pero, como nos recuerda Bachelard, “[l]e jeu de l’extérieur et de l’initimité n’est pas dans le règne des images, un jeu équilibré”. (Bachelard, 2001: 17). No es un juego equilibrado porque tampoco lo fue el descubrimiento de los espacios infantiles pero poética y duraderamente “constitutivos”, y que son de la soledad –“les espaces où nous avons souffert de la solitude, joui de la solitude, désiré la solitude [...]”. Et que ces espaces de la solitude son constitutifs”– y del deseo: “si l’on accepte ce germe de rêverie [...], comme le mot *désir* va loin !”¹²⁴ La necesidad de volver a la infancia y a su casa se explica, entonces, por el hecho de que encarnan los espacios donde habita(r) la lengua materna y donde la imaginación puede “se réconforter avec des illusions de protection”, como expresa Bachelard.¹²⁵ Pero justamente porque su protección es ilusoria, la casa infantil, como imagen de la lengua materna, debe ser exhortada, exiliada.

Tamara Kamenszain termina su ponencia “El ghetto de mi lengua” remarcando la necesidad y posibilidad de salir de la lengua materna. Paradójicamente y de manera simultánea acerca la lengua materna a la lengua del exilio:

Tal vez dialecto sea la palabra más indicada para definir a esa lengua materna, adictiva, heredada que permite, por la puerta de salida del yo, dar golpes civiles y anárquicos. Es una lengua que, como el idish, le pertenece y le pertenecerá siempre al exilio. Lengua de la dialéctica, del diálogo, se escribe de derecha a izquierda pero se deja impregnar, a ras de la línea, de todo lo que viene en sentido contrario. (Kamenszain, 2006: 168-169).

Por su parte, Luisa Futoransky en su ensayo incluido en *Poéticas de la distancia* plantea que infancia y exilio constituyen el mismo “cofre de Pandora” en donde “[a] veces, como única joya [...] quedó apenas un solitario juego de abalorios para musitar encantamientos en lenguas desarticuladas, poderosas para construir o destruir los muros de todas las vallas y alambradas, de Jericó a Berlín, de Ceuta a Baja California.” (Futoransky, 2006c: 118).

¹²⁴ (Bachelard, 2001: 28 y 86; cursiva en el original). Éstos son exactamente los mismos “espacios” que Lacan destacó en la base del acceso del niño al lenguaje. Véase la página 38. Ilustrémoslo a partir de un poema posterior de Luisa Futoransky, titulado “Chalecito de Villa Devoto”, pues es donde la poeta eterniza el “instinto” que su sujeto lírico describe a partir del recuerdo del deseo: “Un fuerte instinto vital me impide aún unir la realidad con el terrible deseo.” (Futoransky, 1995: 43 y 1996: 25).

¹²⁵ (Bachelard, 2001: 24). Además, anteriormente observó que “notre âme est une demeure. Et en nous souvenant des ‘maisons’, des ‘chambres’, nous apprenons à demeurer en nous-mêmes.” (Bachelard, 2001: 19).

Al contrario de Tamara Kamenszain quien empezó a escribir instalándose en la casa infantil, Luisa Futoransky lo hace huyendo de ella. No obstante, en su obra las casas y las lenguas de la infancia se van asomando de forma imprevista y progresiva; y ello en contra del olvido lingüístico que crece a medida que la infancia y la lengua materna se alejan espacial y temporalmente.¹²⁶ En este sentido, en su novela *El Formosa* (2010), a propósito del glosario del libro, Luisa Futoransky reveló: “lo que quería poner es cómo viví yo esas palabras en la infancia, ese idioma otro, el del secreto.”¹²⁷ En realidad, la casa y sobretodo el país, argentinos, amenazan constantemente con "asomar"; así sea "por la ventanilla" de un tren en el lejano Kisó (Japón):

En Kisó, podría empezar de nuevo [...] pero la imagen más desprevenida reaviva la intensidad de mis
/ obsesiones:
kayabuki, un tipo de casa japonesa
que asoma por la ventanilla de algunos trenes
me transporta al rancho
y en esas construcciones remotas
donde el verde es su propio límite
farfallo: pampa, pampa, *la-pam-pa*.¹²⁸

En la *poiesis* de Futoransky la expropiación pasa por un extrañamiento lingüístico, tanto del paisaje –“*la-pam-pa*”– como de la casa, que aparece como un “*kayabuki*”. Además, se asoma a través de la ventanilla de un tren en movimiento cuya veracidad es, como resaltamos con Bachelard, imposible de

¹²⁶ En general Luisa Futoransky, a diferencia de Tamara Kamenszain, no vuelve deliberadamente sobre núcleos temáticos del pasado, sino que los recuerdos la sobresaltan de manera abrupta. En su caso se produce más bien, como lo describe Saraceni a partir de su observación del "espectro como presencia de lo ausente", "una suerte de presencia anacrónica, de aparición intempestiva que desajusta y desarticula la contemporaneidad mostrando su deuda con el pasado, su actualidad inactual." (Saraceni, 2008: 14-15).

¹²⁷ (En entrevista con María del Mar López-Cabrales; 2010). El glosario contiene principalmente palabras en idish, así como algunas en hebreo. Veamos lo que dice Pichi, una de las narradoras de la novela, cuando intenta evocar la “Casa, denominada incluso algunas veces *La Propiedad del Zeide*”: “El esfuerzo que supone resucitar del limbo una casa que vi máximo cuatro veces en mi vida y ello sólo hasta los cuatro años, y medio siglo después traerla a la mesa de operaciones [...], es arduo.” (Futoransky, 2010b: 17; cursivas en el original).

¹²⁸ (Futoransky, “La piedra y el fetiche de Kisó”. *Partir, digo*, 2010a: 30-31; cursivas en el original).

verificar.¹²⁹ Aparte, el “rancho” aparece como traducción ficticia argentina de la casa infantil “real” cuya existencia se desmiente cada vez que aparece.

Así, en el poema “La casa de Picassiette”, se visita esta construcción real que es, básicamente, el resultado de una obra y vida *patchwork*. Después de describir esta casa extraña, el yo lírico termina por evocar, y simultáneamente cuestionar, su casa infantil: “Una casa como las de mi barrio que no existe, Santos Lugares, pieza tras pieza que daba a un corredor que conducía al paraíso: el patio del fondo, el gallinero, el palacio del membrillar y de las flores.” (Futoransky, 1996: 62). Obsérvese el ritmo acelerado a partir del momento en que “llega” al patio, al espacio de la imaginación. Por otra parte, la reescritura de Futoransky a menudo incluye el “juego de la desmentida” que Tamara Kamenszain resaltaré como típicamente argentino.¹³⁰ A Luisa Futoransky le sirve para alejarse o desviarse de su infancia. En efecto, antes de poder recordarla y evocarla, ella tiene que pasar por una radical desterritorialización. Que ésta no sea sólo espacial sino sobre todo lingüística, lo sugiere el mismo título de su segundo poemario: *Babel Babel* (1968).

2.2. La desconstrucción de la lengua materna y la construcción de la casa poética

¹²⁹ Citamos a Bachelard en la nota 111. Nos resulta interesante una observación realizada por Foucault entre paréntesis en su conferencia acerca “des espaces autres” sobre el tren: “(c’est un extraordinaire faisceau de relations qu’un train, puisque c’est quelque chose à travers quoi on passe, c’est quelque chose également par quoi on peut passer d’un point à un autre et puis c’est quelque chose également qui passe).” (Foucault, 1984: 47). Además, el tren es una de las figuras de los “emplazamientos de paso” que, como veremos en nuestro capítulo siguiente, fundamentan y recorren la poética *collage* de Futoransky.

¹³⁰ Para la referencia de Tamara Kamenszain al “juego de la desmentida, véase más adelante la página 108. Resaltemos cómo Futoransky juega al mismo “juego” a través de una lectura intertextual con otro poema publicado en la misma *Antología*. Se titula “Santos Lugares” y empieza por una afirmación contundente: “El país no existe.” De ahí, se pasa a evocar “la calle natal” que, por encima, “había cambiado de/ nombre y las casas no sólo eran otras sino que ni/ siquiera conservaban sus números catastrales.” “Sólo”, confiesa a continuación, “la ajada fotografía de mamá con trenzas y el abuelo/ a su lado, existe.” Pero tras un blanco significativo esta existencia es engañosa y se demiente: “Mamá no peina trenzas y el abuelo murió hace cuarenta años.” (Futoransky, 1996: 22).

en tanto yo vago por el artificio de los días
cada palabra cada objeto puede describir el asombro
todo rueda mágicamente en derredor

Luisa Futoransky. "Estación terminal". *Babel Babel*. 1968

Así las cosas esta ciudad el mundo todos
[...] se miran en el espejo de las palabras
y se sorprenden
en una lenta mueca

Tamara Kamenszain. *Los no*. 1977

En sus primeros libros, tanto Luisa Futoransky como Tamara Kamenszain recorrieron espacios, heredados e imaginados, en busca del lugar del lenguaje poético. En sus segundos poemarios, titulados significativamente *Babel Babel* (1968) y *Los no* (1977), indagan qué y sobre todo cómo hacer con el lenguaje. Estos libros representan, entonces, el intento de concederle un lugar, aunque sea confuso y negativo, a la "palabra" o lengua; así como el asombro ante esta representación. Efectivamente, ambos libros, como "escrituras de exilio", no sólo problematizan la representación, sino que incorporan esta problematización poniéndola en escena.¹³¹ *Babel babel* y *Los no* se repliegan sobre sí mismos para representarse a sí mismos, tal como Derrida remarca en el caso de *El libro de las preguntas* del poeta judeo-magrebí francés Edmond Jabès: "Ainsi, à l'intérieur de ce livre qui se réfléchit infiniment lui-même, qui se développe comme une douloureuse interrogation sur sa propre possibilité, la forme du livre se représente lui-même." (Derrida, 1967: 101).

En el caso de *Babel Babel* el "modo" sesentista, con su impulso hacia el "lenguaje coloquial, la intertextualidad, la des/territorialidad y el exilio, y la

¹³¹ En el referido ensayo "Escrituras de exilio y traducción", Adriana Bocchino resume que la literatura argentina "que se escribió alrededor de '76, y de ahí en adelante" trabaja "por una parte, la crisis de la representación y, por otra, la hegemonía de estéticas por dar cuenta de los problemas constructivos, intertextuales, e, incluso, de aquella representación puesta en crisis." (Bocchino, 1997a: 66). Nos explayamos en este artículo de Bocchino, y más particularmente en su tesis relativa a "literaturas de exilio" y la problemática de la representación, en nuestras páginas 61-62.

desmitificación de mitos clásicos y modernos”, entre otras características, acerca a Luisa Futoransky a una configuración de ese significante, ese espacio que, mediante una teatralización literaria y un ensamblaje formal, se convierte en *Babel Babel* (Mercado, 2008: 15). Desde el título, la transformación de Babel en *Babel babel* pasa por una técnica de ensamble asociada al acto de copiar y pegar, que tiene como efecto una resemantización de su significante, así como un cierto desconcierto ante la nueva representación. Por su parte, en *Los no* de Kamenzain el alejamiento espacial es acompañado por una interiorización y una negación. El libro se repliega dentro del espacio cerrado y circular del teatro noh, cuyo juego con las máscaras se aproxima al juego neobarroco con el lenguaje. A través de la misma puesta en escena de la coreografía del teatro noh, *Los no* representa el despliegue metalingüístico neobarroco.

Estos segundos poemarios están, entonces, inspirados por un acercamiento a las respectivas casas poético-generacionales referidas. Para explayarnos en la manera en que se desarrolla esta puesta en escena literaria queremos retomar la calificación que usó la propia Tamara Kamenzain para contextualizar y caracterizar *Los no*: “La escritura, entonces, se masculinizó”.¹³² Porque mediante esta “masculinización” la escritura, la de *Los no* pero también la de *Babel Babel* de Luisa Futoransky, podríamos agregar, delata no sólo el alejamiento de la primera casa, la heredada genealógicamente, sino también de la casa en su acepción de hogar. La interiorización y la subjetividad son suprimidas a favor de una deliberada construcción que en ambos libros se encuentra claramente inspirada en la arquitectura poética generacional.

En cuanto a la “masculinización” de *Los no*, la propia Tamara Kamenzain revela que se explica por el deseo de acercamiento a los poetas neobarrocos.¹³³ En nuestro capítulo anterior vimos que éstos se deslizan en los

¹³² En una entrevista con Valeria Mailler la poeta reflexiona sobre ello: “Así se ve que ensayé hasta que llegué a *Los no*, un poco para demostrarle a él [Osvaldo Lamborghini], y a los que pensaban como él, que yo era inteligente y podía escribir un libro formalista acorde a la época.” (2012).

¹³³ La “masculinización” –véase también la nota anterior– reside tal vez en lo que Delfina Muschiatti destacó en “los poetas varones” como el “juego de des-identidad” (Muschiatti, 1994: 366). Ella concluye que “el lugar del sujeto se sucede en una progresiva mutación de la voz, desasido, desligado de sí, tendido hacia la promesa de ‘no pertenecer’” (Muschiatti, 1994: 366). Paradójicamente, la misma promesa de instalarse en un afuera desde donde poder cuestionar está inspirada, en Futoransky y en Kamenzain, por el deseo de inscripción en una genealogía poética generacional, es decir de “sí pertenecer”.

límites de un “movimiento” que se caracteriza él mismo por “la ambigüedad” y la “difusión” (Sarduy, 1972: 167). De hecho, en sus ensayos dedicados a los neobarrocos, la misma Kamenszain los somete a la operación barroca de “la proliferación”; particularmente a “la proliferación de familiares”. (Sarduy, 1972: 170 y Foffani, 2004: 326). Jorge Panesi afirma que “a estos poetas, a sus hermanos, Kamenszain [los] trata o tutea [...]. Porque en los versos y en la crítica de versos se arman imaginarias familias, un universo familiar y doméstico con sus míticas genealogías” (Panesi, 2012: 109). El deseo de pertenecer a una genealogía implica, entonces, el “juego” de desplazarse dentro de ella y frente a ella: “Tamara como crítica se aniña para poder, jugando, escribir ‘nosotros’” al mismo tiempo que estos poetas devenidos “personajes danzan intercambiando lugares”.¹³⁴ El sujeto kamenszainiano, o mejor “la sujeta”, participará en esta danza –que será puesta en escena, como veremos en nuestro capítulo siguiente, en *Tango Bar* (1998)– a fin de distinguirse estratégica y genéricamente de sus compañeros.¹³⁵

Por otra parte, la “masculinización” conlleva la exteriorización de la subjetividad que estaba en la base de *De este lado del Mediterráneo*: “Ya fuera de la trastienda de Bruria, empecé”, admite la poeta, “a ensayar una escritura supuestamente más ‘objetiva’” (Kamenszain, 1986b: 131). El deseo de “[t]omar distancia de la Torá”, como “origen de la escritura como ficción” la lleva ahora a “hacer de ella un objeto de interpretación.” (Kamenszain, 1986b: 131). *Los no* se inscribe, entonces, en la “reclusión en un tono de poesía menos devastado” y el “repliegue auto-crítico de la poesía” que referimos como características de la poesía setentista.¹³⁶ Este repliegue se hace hacia un lugar tan alejado, lingüística y temporalmente, como el teatro noh japonés.¹³⁷ Vacío de significado y de referente para el espectador y el lector argentino, el teatro noh se presenta como espacio por excelencia donde “ensayar” tanto con el minimalismo

¹³⁴ (Panesi, 1998). Los propios poetas neobarrocos se convierten en “personajes” y son sometidos a una operación que ya resaltamos en *De este lado del Mediterráneo*: “personajes cuyas correrías dependen del destino azoroso de las palabras” (Kamenszain, 1973, 52).

¹³⁵ Recordemos que la propia poeta se “distin[guió]” de ellos al resaltar su “tendencia a elidir, a decir menos”. (En entrevista con Luis Chitarroni, 2005). Véanse las páginas 29-30.

¹³⁶ (Respectivamente Castilla, 1987: 11 y Kovadloff, 1981: 13). Citemos a ambos críticos en la página 14.

¹³⁷ En una entrevista con Leticia Martín para la *Revista Tónica*, Kamenszain cuenta que “escribi[ó]” el poemario “después de un viaje a Japón donde vi[o] el teatro Noh”: “me dio vuelta la cabeza. Todo me parecía una enseñanza para escribir, todo me inspiraba aunque no entendía nada de los textos.” (2012).

formalista como con el desvelamiento y enmascaramiento en relación al yo lírico y al lenguaje poético.¹³⁸ Además, la negación de la subjetividad en *Los no* es literal, puesto que el yo lírico queda ausente y esto sucede a medida que el sujeto poético se va encubriendo detrás de las máscaras del teatro noh.

En el *collage* de *Babel Babel* el cuestionamiento de la representación de la realidad se plantea a través de su propia construcción lingüística babélica. *Babel Babel* revela el intento de emular la figura de la "torre de Babel", tal como la describe Derrida: "[Elle] ne figure pas seulement la multiplicité irréductible des langues, elle exhibe un inachèvement, l'impossibilité de compléter, de totaliser, de saturer, d'achever quelque chose qui serait de l'ordre de l'édification, de la construction architecturale, du système et de l'architectonique." (Derrida, 1985). Al mostrar su "montaje", "ostenta", como se explica en el diccionario *Mestizaje* de Laplantine y Nouss, "la multiplicidad que lo constituye" y se abre "a la polisemia, al collage de significaciones" con el objetivo de "suscit[ar] múltiples interpretaciones"; e incluso, como se agrega más adelante, "con el fin de dislocar la unicidad" (Laplantine y Nouss, 2007: 201 y 204).

En efecto, en el caso de *Babel Babel* (1968), la referida masculinización permitirá la inscripción del poemario en la poesía sesentista a través de la práctica del *collage*.¹³⁹ Aunque tal vez sea más apropiado usar el término de "ensamblaje", ya que remite, como sugiere Antoni Simó Mulet en su estudio "Los lenguajes visuales de la modernidad: collage, assemblage y montaje" (2004), tanto al "intento [sesentista] de recuperar el espíritu collagista del arte" como a "su actualización en el nuevo contexto de la sociedad de consumo".¹⁴⁰

¹³⁸ Según Nancy Fernández la "poética de la negatividad" de *Los no* es metalingüística: "se realiza negativamente porque se produce –se realiza– en tanto afirmación de lo real [...] en los límites de la letra, de la escritura, esto es, rechazando cualquier impronta referencial y trascendente." (Fernández, 2011; cursivas en el original).

¹³⁹ Marta Sierra retoma a Doreen Massey según quien "la experiencia moderna del espacio" a través del *collage* ha sido considerada como "una experiencia marcadamente masculina". (Sierra, 2005: 228).

¹⁴⁰ (Simó Mulet, 2004: 1). Además, el ensamblaje comparte con las escrituras del exilio "la construcción de un nuevo lenguaje artístico que cuestionaba las propias raíces de la representación." A continuación, el crítico destaca sus principales características: "La dimensión del *collage* se muestra como una crítica y como una extensión del mismo acto de pintar, como una complicación de sus reglas, burlando y respetando sus fronteras con un acto consciente de probatura del mismo plan pictórico, interpretándolo como una 'superficie de tensiones'." (Simó Mulet, 2004: 4). En cuanto al término "assemblage", el crítico de arte español especifica que

En "Las poéticas de los 60" Delfina Muschietti sostiene que la "producción busca su ubicación diferencial en un circuito de emisión-recepción que se complejiza cada vez más con la irrupción de los mass media y las condiciones de mercado" (Muschietti, 1989: 132). Además, la "estrategia 1" de las tres que destaca y describe a continuación –y en la cual nos parece que se inscribe más claramente la poesía de Luisa Futoransky– se aproxima al ensamblaje por una triple caracterización: primero, porque en ella "[s]e contaminan la alusión extratextual y el trabajo con la palabra: la superficie discursiva cobra textura"; por "[e]l efecto de mezcla cosmopolita", luego, porque "señala a la vez lo urbano y la densidad del texto"; y en tercer lugar, por "[e]l efecto que se logra", de "desacralizar".¹⁴¹

El arte *collage* de Luisa Futoransky ha sido estudiado por Marta Sierra en su artículo "La estética sin territorio de Luisa Futoransky". La crítica manifiesta que en su obra "el *collage* es una estrategia de desterritorialización".¹⁴² Así, Futoransky sitúa a sus *alter ego* en un "espacio de fragilidad enunciativa" para, desde allí, "cuestion[ar] el criterio de credibilidad que rige no sólo el discurso literario sino el lenguaje de la comunicación en general" (Sierra, 2005: 225). "Desde la heterogeneidad compositiva", es decir desde su propia (des)composición, "el *collage* cuestiona", así como las escrituras de exilio (Bocchino), "los modos de representación y la homogeneidad lingüística" (Sierra, 2005: 228). El propio "espacio geográfico" de *Babel Babel* "está", según Sierra, "en directa relación" con la "capacidad de ensamblar subjetividades". (Sierra, 2005: 233).

Nosotros queremos vincular el espacio geográfico, o más en general, físico, en principio con las subjetividades lingüísticas. Francine Masiello asevera que en general el "trabajo" de la poeta con el espacio, en que "[b]orders are opened, the map is decentered", es "purposefully confused". Destaca "the nomad's drift as the basis of her poetics [de Futoransky]" y

"se parte de la exposición organizada por William Seitz (Nueva York, 1961), que permitió la fijación del término a comienzos de los años sesenta" (Simó Mulet, 2004: 12).

¹⁴¹ (Muschietti: 1989, 135). De hecho, la estrategia 1 se encuentra entre la estrategia 0, que se presenta como "[i]lusión del puro texto", y la estrategia 2, que se encuentra del lado opuesto, al querer ser "[i]lusión del puro extratexto". (Muschietti, 1998: 132 y 134). En la estrategia 1 "se delinea la zona de cruce, de equilibrio de las relaciones entre micro y macro-contexto." (Muschietti, 1989: 135).

¹⁴² Es por esta estrategia de desterritorialización, aclara la crítica, que su uso del término "*collage*" se "conect[a] a la idea del texto como ensamblaje." (Sierra, 2005: 233-234).

describe éstas como “a system of communication that overrides rules and objectives” (Masiello, 2005: 41-42). Efectivamente, los “[t]ráficos permanentes del lenguaje” se deben a que, como observó la propia Futoransky, “[n]adie está libre del lenguaje del otro”. Ana Diz la cita e interpreta esta afirmación de modo significativo: “Para el extranjero literal, a las voces de los otros que comparten su lengua, se añaden las de ‘la otra’ lengua necesaria para sobrevivir, que obliga al viaje permanente de uno a otro mundo, que se impone, se resiste”.¹⁴³ “Traducción y exilio”, interpretados por Luisa Futoransky, “a partir de Babel” como “un castigo”, determinan para Diz, como “inevitables compañeros”, el lugar del sujeto y de su lenguaje: “Los esfuerzos por mantener la propia lengua, tan ingenuos como vanos [...], revelan que la lengua nativa es también ‘otra’. Entre una y otra lengua, en ese universo de los bordes, vive el habla del poeta extranjero” (Futoransky, 2006c: 119 y Diz, 2005: 19).

El habla expulsa al hablante y al creador poético afuera. La propia Luisa Futoransky definió a Dios como “el primer exiliado, el primer traducido”: “debe retirarse –*tzimtsum*–, autoexpulsarse de su propia creación: para que ésta exista tiene que condenarse a quedar fuera de ella, esto es fuera de sí” (Futoransky, 2006c: 119). Simultáneamente, obra adentro se intenta, no obstante, traducir la confusión frente a este quedarse afuera, a este des-orden. Asunción Horno-Delgado, a partir del poema “Aproximaciones a las rupturas”, cuyo primer verso dicta: “Se anuncian por una vaga complicación en el idioma”, acierta en describir esta “complicación” lingüística:

El lenguaje nos habla, nos refleja, confirma esa complejidad de nuestro interior frente al caos, nos define ‘entregados’, atascados espiritual e intelectualmente frente a problemáticas que nos sobrepasan en nuestra capacidad de agencia frente al sistema. Ello nos lleva a constatar que nuestra única respuesta es la articulación del lenguaje cuyas artimañas, en ocasiones, nos mantienen en estado de atonía y confusión dentro de la conciencia de la muerte.” (Horno-Delgado, 2005: 34).

Estas palabras apuntan, aunque indirectamente, al concepto y al trabajo que la obra *collage* confiere al receptor: “es invitado también al aprendizaje de una

¹⁴³ (Diz, 2005: 17). Diz hace esta observación en un apartado de su artículo “La parca Futoransky” subtítulo “Porosidades”. En ella se explora en la porosidad lingüística que nos recuerda la caracterización por parte de Chejfec del lenguaje argentino como “poroso”. Véase la página 50. En cuanto al gesto resistente, Masiello retoma de Futoransky la imagen del “contrabando de hormiga” para afirmar que figura “a gesture based [...] on the supplements of minor resistance” (Masiello: 2005: 51).

nueva sensibilidad, precisamente la del mestizaje [...]. Debe dar vueltas, saltar de un elemento o fragmento al otro, concederles sucesivamente un sentido y moldear su juicio estético” (Laplantine y Nouss, 2007: 202).

Empecemos nuestra lectura de *Babel Babel* por este título: “balbál” proviene del hebreo y significaría “confundir”. En todo caso su mismo origen parece confuso. Es revelador el artículo “Babel” que Voltaire insertó en su *Diccionario filosófico* (1764):

Je ne sais pas pourquoi il est dit dans la *Genèse* que Babel signifie confusion; car *Ba* signifie père dans les langues orientales, et *Bel* signifie Dieu; Babel signifie la ville de Dieu, la ville sainte. Les Anciens donnaient ce nom à toutes leurs capitales. Mais il est incontestable que Babel veut dire confusion, soit parce que les architectes furent confondus après avoir élevé leur ouvrage jusqu’à quatre-vingt et un mille pieds juifs, soit parce que les langues se confondirent.

(Citado por Derrida, 1985; cursivas en el original).

En efecto, la confusión en *Babel Babel*, sea la del sujeto, o sujetos, poético(s), sea la de su(s) lenguaje(s), termina por producir ese *no sé porqué* en el lector. La representación de la progresiva conversión de la mítica ciudad de Babel en el espacio literario de *Babel Babel* se opera a través de una serie aleatoria de lecturas y referencias literarias, bíblicas, publicitarias e idiomáticas. Entra todo, sin distinción, filtración, ni mucho menos clasificación u ordenación: referencias bíblicas y míticas o fragmentos de cuentos infantiles; o de imprevisto proverbios, eslóganes y marcas, así como también palabras extranjeras, sin ninguna distinción por medio de comillas o cursivas. Un primer vistazo a los títulos de los poemas permite, no obstante, distinguir dos modos de referencia. Algunos aluden a espacios y otros evocan personas o personajes. En ambos casos son, en su mayoría, míticos, o serán desmitificados.¹⁴⁴

La poeta extrae o corta los más variados significados de su contexto y de esta manera los vacía de su significación “real”. Al modo del *collage* o del ensamblaje, luego los yuxtapone pegándolos dentro de otro marco. Ahora, al

¹⁴⁴ En cuanto a los espacios, citamos algunos con un fin ilustrativo: “Llanos del sur”, “Unreal city”, “Alud en Gales”, “Viento del norte” o el “Cuaderno de octubre”. En éste último se describen lugares y *topoi* míticos brasileños: “Coração de Guanabara”, “Luar no sertão” o “Beira do mar”. Con respecto a los personajes míticos o (des)mitificados, forman parte de este grupo: “Invocación a María”, “Voy con Caín”, “Mester de hechicería”, “Bruja en diciembre”, “Papeles de Orfeo y Eurídice” o “Dama de amor”.

representar esta manera de hacer, pone en duda tanto el valor y sentido de estos significados como su funcionamiento. Muschietti, al abordar la primera de las tres estrategias demarcadas en “Las poéticas de los ‘60” –a la que la poesía de Futoransky se acercaría más–, resalta, entre otras características, que podemos rastrear en *Babel Babel*, “la falta de nexos sintácticos y de puntuación”: “libera cada una de las unidades lexicales que repercuten una sobre otra. Resemantización y contaminación marcan la lectura del texto: se abren a complejas relaciones macro-textuales.”¹⁴⁵ El funcionamiento *collage* es, pues, expansivo.¹⁴⁶

Paralelamente la difusión del sujeto lírico en las voces también procede por un movimiento o efecto de expansión. Las voces se esconden o enmascaran constantemente a fin de romper con la voz homogénea y dominante, entre otros motivos. Por un lado, la masculinización conlleva la supresión de la voz del yo lírico que es sustituida –y, de esta manera, quiebra la unidad subjetiva– por voces que se dispersan y se confunden entre sí. Básicamente distinguimos tres estrategias empleadas por el sujeto poético para confundirse y al mismo tiempo confundirnos. Según la primera, el yo lírico es otro, es decir que se identifica con, y se enmascara tras, un personaje, sea mítico, bíblico, literario o histórico. La ilustraremos a partir de “Jonás Jonás”. La segunda de estas estrategias consiste en la conversión del yo poético en una tercera persona que, a su vez, suele ser sometida a una cosificación y/o metaforización y que en general conlleva el enmudecimiento. La analizaremos en “Nuevo barco ebrio”. En el mismo poema podemos rastrear una tercera estrategia consistente en invocar a una segunda *persona* que, luego, se convierte en el verdadero hablante. Estas estrategias no sólo se alternarán

¹⁴⁵ (Muschietti, 1989: 136; véase también la nota 141). Destaquemos otro rasgo que nos parece que apunta al carácter *collage* de este poemario: implica palabras, versos y hasta partes enteras que van en cursivas sin que éstas –aparentemente– signifiquen algo. En cuanto a la versificación, la mayoría de los poemas aparecen divididos en versos dispuestos en estrofas, pero otros se aproximan más al poema en prosa. Resaltemos, por último, que las páginas no están numeradas, lo cual termina por afectar a nuestro análisis del poemario en tanto que desordena, cuestiona y trastoca en modo directo nuestro trabajo referencial. Nuestras referencias serán, entonces, resultado de nuestro conteo.

¹⁴⁶ En su análisis del poema “Ballet Balar Babel” de Santoro (1964), Muschietti retoma esta idea de la expansión y la vincula con dos tácticas que también podemos encontrar en varios poemas de *Babel babel*. Se trata de la expropiación de las palabras, por un lado, y de la técnica *collage* de “suspender” las palabras “en la superficie”, por otro: “Letras que se encadenan casi sin fin, perdiendo propiedad, desbordándose en otras y otras. [...] ¿Qué hay en los intersticios de los letreros, carne de las palabras en la mirada suspendidos en la superficie de la página?” (Muschietti, 2007: 117).

dentro de un mismo poema, sino que sobre todo se confundirán, en el intento de una identificación ya no con otra persona o cosa, sino con las mismas voces; el objetivo más saliente, en estos casos, es fundir el propio lenguaje en “voces”, o aun en ruidos.

En “Jonás Jonás”, primero, el profeta y hablante lírico Jonás, tras ser perseguido y salvado, es condenado a la extranjería. Al dirigirse directamente al Señor, se erige no sólo en “rival de Dios”, sino que se deja llevar por la tentación que Steiner, en su libro *Lenguaje y silencio*, destaca como otro “tropo” o rasgo en la poesía moderna, la tentación que da forma al silencio: “sin embargo yo te he abandonado para ir a mi desierto/ tú me sigues...”.¹⁴⁷ A fin de “justificar” su (falta de) lengua, Jonás invierte los roles: “Señor del desconcierto, sólo definiendo mi soledad/ [...] ¿Por qué experimentas conmigo todo el desorden/ y haces que todo el caos se albergue en mi paladar?” (Futoransky, 1968: 11). La poeta somete, como ya resaltamos, a sus sujetos hablantes, particularmente a los que se encuentran en estado de exilio, a un procedimiento de victimización que se opera desde afuera hacia adentro. Este desplazamiento físico determina, como señala Masiello, el lugar de enunciación: “Futoransky positions herself not as an agent of translation, but as a subject who is constantly translated”.¹⁴⁸ “[M]i paladar”, al ser ocupado e invadido, confirma, como destacamos en nuestro análisis de *El corazón de los lugares*, su figuración del “sitio de emergencia” fronterizo, en tanto cuerpo y en cuanto lengua, por donde es incorporado el exilio.

Mientras que en “Jonás Jonás” el espacio del destierro, es decir tanto el lugar espacial, el desierto, como el lingüístico, el paladar, se funda en la tradición judeo-bíblica, en “Nuevo barco ebrio” el mismo espacio es literalmente atravesado por la poesía de vanguardia. A través de estas lecturas, y “traducciones”, la poeta se acerca ahora a la segunda casa “heredada”.¹⁴⁹ No

¹⁴⁷ (Futoransky, 1968: 11). Steiner se refiere de manera indirecta al episodio bíblico de Babel cuando se pregunta: “El acto de hablar, que define al hombre, ¿no lo constituye también en rival de Dios?” Más adelante expresa que el “carácter potencialmente sacrílego del acto del poeta [moderno], se convierte en tropo constante de la literatura occidental” (Steiner, 1990: 65 y 67).

¹⁴⁸ (Masiello, 2005: 48). Ahora, si “[t]his insistence on subjugation as an effect of the exile’s plight is clear from her earliest volumes”, este lugar de enunciación no sólo recorre sino que, incluso conforma la obra entera de la poeta.

¹⁴⁹ Veremos que estas dos series de lecturas, así como otras más eclécticas, se mezclan o se yuxtaponen en la obra de Futoransky. En cuanto a la segunda serie, más vanguardista, Ramón Plaza la destaca en los poetas sesentistas en general y la describe en términos de un “viaje”,

sólo el título refiere al ya clásico " Le Bateau ivre" de Rimbaud (1871), sino que se retoman de este poema tanto el ambiente desconcertante como el punto de enunciación, el barco mismo. El bajel empieza por ser evocado en tercera persona y es personalizado: "El bajel desliza su respiración por los canales y arterias". A continuación va entrando "a barlovento la ciudad mohosa en el limo de la infancia". Se interna en un paisaje que ante sus ojos, y su asombro, se va convirtiendo en "espectro". Por un lado, este paisaje se abstrae al configurar "el más cruel de los desiertos/ y el más infernal de los silencios".¹⁵⁰ Por otro lado, la confrontación con la condición desértica de su paisaje, habitantes y lenguaje le devuelven al bajel su propia constitución y destino náufragos: "Bajel, cuando llegue la mañana/ serás alguien experto ya en la desolación de los naufragios" (Futoransky, 1968: 8-9).

Luisa Futoransky, al dirigirse siempre hacia afuera, usa los paisajes, es decir "el mundo, o la 'realidad' externa", para armar "construcciones de subjetividad". En este caso, "[e]l emblema del paisaje" va, como propone Muschietti, "ligado a la [poesía] argentina en particular, como fundación de un *locus* nacional" (Muschietti, 2000: 89; cursiva en el original). "Del mismo modo", agrega la crítica, la exploración de la "temática paisajística" en el siglo XX, con sus "diversas técnicas y tendencias pictóricas [...] tien[e] su correlato en las técnicas de la fragmentación vanguardista en la poesía, y lleg[a] a la negación del paisaje en tanto *representación* y en tanto índice de una *totalidad* perdida como experiencia." (Muschietti, 2000: 89; cursivas en el original).

Además, el *tú* de los últimos versos citados –"serás alguien experto ya en la desolación de los naufragios"– subraya la ausencia del yo que, como Dios, ha sido exiliado de su propia creación. Como ya dijimos, se trata de una técnica o autofiguración recurrente en los versos de Luisa Futoransky que a veces se liga con otro *leitmotiv* reiterado a lo largo del libro, así como en poemarios posteriores: "no vuelvas la cabeza". Admite la intromisión de otra figura mítica: Orfeo, "el cantor emblemático y arquetípico" que encarna por

"el viaje hacia una modernidad. Se prueban caminos." Veamos los que enumera, pues en su mayoría también son "probados" por Luisa Futoransky: "la poesía italiana moderna [...], el surrealismo [...], la desesperación de Antonin Artaud, los poetas malditos [...], los simbolistas [...], la presencia fantasmática de Borges,..." (Plaza, 1990: 9).

¹⁵⁰ (Futoransky, 1968: 8-9). Anticipemos que el desierto y el silencio conformarán espacios predilictos en el poemario por venir de Futoransky.

excelencia “la promesa de un cierto estado de fusión primordial”, pero que, como agrega Dolar, “se perdió con el lenguaje”, es decir con la construcción de la torre de Babel (Dolar, 2007: 44). El deseo de volver a aquel estado natural es expresado hacia el final del poema “Papeles de Orfeo y Eurídice”, donde el sujeto poético se convierte en “un pájaro que navega entre las aguas de la vida y de la muerte/ un viento abandonado en la llanura...”. Esta articulación de *intemperie* y *entre* le indica al yo poético cuál es su lugar: “él es mi lugar y no voy a alejarme.”¹⁵¹

Por su fracaso, Orfeo encarna la imposibilidad, no sólo de recuperar el “vínculo” del sujeto “con la naturaleza”, sino también de “trascender el lenguaje a través del canto” (Dolar, 2007: 44). La misma referencia a él “da testimonio” de que aquella promesa de fusión “es siempre una construcción retroactiva”. En relación con el no lugar que ocupan los sujetos o voces en *Babel Babel* –y aún en obras posteriores de la poeta– como consecuencia de esa “promesa”, nos resulta reveladora la observación de Dolar sobre la “construcción” de “[e]sta engañosa promesa”: “reniega del hecho de que la voz debe su fascinación a esta herida, y que su presunta fuerza milagrosa le surge de estar situada en esta fisura.” (Dolar, 2007: 44). El canto, aparte de que posibilita nuevamente ostentar el lugar constitutivo de la fisura o del corte, “significa mala comunicación”, pues al “tra[er] enérgicamente la voz al primer plano, en forma deliberada, a expensas del significado, [...] el canto [...] impide una clara comprensión del texto” (Dolar, 2007: 42). Luisa Futoransky lleva esta imposibilidad vocal al extremo en su intento de asumir el “canto” de los animales, como encarnaciones por excelencia del estado natural antes de la cultura y del lenguaje: “De cuando los animales hablaban”.¹⁵²

Efectivamente, mientras que en *El corazón de los lugares* la inscripción del propio lenguaje en el de los “inermes” y los “locos” culminó al pedir prestado el idioma de un niño, en este poemario la impertinencia babélica es traspasada por los aullidos y gritos de los animales. La poeta explora la posibilidad que,

¹⁵¹ (Futoransky, 1968, 44). Tan sólo en *Babel Babel* esta frase, o *leitmotiv*, reaparecerá en tres poemas (Futoransky, 1968: 16, 41 y 59).

¹⁵² Pascal Quignard describe este estado prelingüístico y translingüístico como “un cuerpo a cuerpo verbal”: “La oreja poseída que transmite a la boca que repite es un cuerpo a cuerpo verbal con el más allá de la lengua, o con lo otro de lengua o con la totalidad de los lenguajes que han precedido a la lengua. ‘De cuando los animales hablaban’.” (Quignard, 1998: 115).

según Pascal Quignard, “[e]l lenguaje humano” ofrece a través de su uso vocal: “se organiza con un cuerpo zoológico que inspira y espira sin pausa. Que ‘agoniza’ sin pausa.”¹⁵³ Precisamente, en el poema titulado “Racconto personalísimo desde un zoo particular”, el yo poético testimonia: “Hablé con los buitres, los milanos y los halcones, con los pájaros,/ los monos; pero yo que me deslicé [...]/ jamás sabré de aullido como el de los monos del zoo/ de são paulo” (Futoransky, 1986: 25). Desde este exceso sonoro pasa a autorretratarse como víctima o presa de otro exceso animal: “y los pájaros más extra-/ vagantes, temibles y escandalosos, despleaban sus artimañas para que/ me quedara allí, con un cartel, mi nombre en latín y un mapa/ para que los cazadores supieran dónde podrían hallar otros de/ mi especie” (Futoransky, 1968: 25).

En este momento la poeta intercala lo que Masiello llama un “silent space” que en la poesía de Luisa Futoransky significa “both the moment for calming the action of the poem, but also for leading us to the poem’s central node of meaning” (Masiello, 2005: 53). En efecto, los recorridos y los aullidos son a menudo pausados y silenciados hacia los finales de poemas cuando el hablante lírico se autorretrata frente al aquí y ahora de la escritura: “pero ahora estoy sentada en un bar distante de mi ciudad, con/ una música de circunstancias como para servir de fondo a mi/ espectro” (Futoransky, 1968: 26). Así como las voces, el espectro vacía al sujeto y su lenguaje a fin de presentarlos, y presenciarlos, como fantasmas. Éstos figuran los ausentes y los restos que pueblan y habitan, como veremos en nuestro capítulo siguiente, la casa-lengua de Luisa Futoransky. Termina el poema volviendo a expresarse, a través de la misma escritura, el alejamiento: “guardo para el/ momento preciso del desastre las únicas palabras que me restan:/ *definitivamente adiós.*” (Futoransky, 1968: 26).

En “Voy con Caín” el yo lírico empieza por volver a testimoniar su “torpeza” lingüística: “Vengo del infierno,/ peregriné por el silencio/ y ni siquiera, debido a mi torpeza,/ pude aprender el lenguaje de los sordomudos”

¹⁵³ Nos interesa cómo Quignard desarrolla el doble movimiento de la respiración de la voz y el papel que atribuye al grito: “Quien emite sonidos divide su respiración en dos partes nunca plenamente distintas. Abandona la voluntad al roncal de la pulmonación obsesionante que lo subyuga. Y construye con sus gritos –la palabra griega *psychè* solo dice el aliento– su tono, su timbre, su voz, su cadencia, su silencio y su canto.” (Quignard, 1998: 66).

(Futoransky, 1968: 37). Paradójicamente en la poética de Luisa Futoransky la desterritorialización condena al encierro que en este poema es figurado por la madriguera: “a partir de mi cuerpo era la cárcel,/ como un animal dañino hice mi madriguera bajo tierra...”. (Futoransky, 1968: 37). De hecho, es exactamente recurriendo a la imagen de la “madriguera” que Deleuze y Guattari proponen entrar en la obra de Kafka. Rezan las primeras frases de *Kafka. Por una literatura menor*: “Comment entrer dans l'oeuvre de Kafka? C'est un rhizome, un terrier.” (Deleuze y Guattari, 1975: 7). En la obra de Kafka la ilusión de una entrada única es, según los filósofos, “una trampa”: “toute la description du terrier est faite pour tromper l'ennemi. On entrera donc par n'importe quel bout, aucun ne vaut mieux que l'autre, aucune entrée n'a de privilège, même si c'est presque une impasse, un étroit boyau, un siphon, etc.”¹⁵⁴

Encerrado en su madriguera el sujeto poético de “Voy con Caín” presiona la confusión babélica adentro para que figure *su* espacio y modo lingüísticos, claramente nómades: “retorciéndome, como los posesos,/ sola y contaminada por la peste,/ aprendí el idioma del aullido.” (Futoransky, 1968: 37). Admite que este “idioma” sólo puede ser aprendido a costa de continuos desplazamientos y desaprendizajes: “Entonces viajé por la desesperanza,/ y para ganarme el sustento trabajé/ en todos los circos/ sin nunca dominar los secretos de mi profesión.” (Futoransky, 1968: 37). El lugar y modo de enunciación a los que condenan el alejamiento y la no pertenencia, implican una ignorancia que pone en duda la apropiación lingüística.¹⁵⁵ La apertura a *otros* espacios y lenguajes en la obra de Futoransky significa, o bien el encierro en lo propio, lugar, lenguaje y *yo*, o bien el corte por el cual lo propio es ajenamente exiliado. La apertura “real” la ofrece tal vez el espacio en blanco, el

¹⁵⁴ Además, la observación que hacen a continuación sobre “[l]e principe des entrées multiples” nos permite tender el puente con este *collage* futoranskyano: “[l] empêche seul l'introduction de l'ennemi, le Signifiant, et les tentatives pour interpréter une œuvre qui ne se propose en fait qu'à l'expérimentation.” (Deleuze y Guattari, 1975: 7).

¹⁵⁵ A fin de ilustrar la insistencia por parte de los sujetos futoranskyanos en la ignorancia, citemos unos versos de otro poema, “Estación terminal”:

Yo, que no sé siquiera las cosas que muchos saben
 como llamar a las estrellas o las plantas por sus nombres
 reducida a un vocabulario inerme
 sólo tengo la dimensión de algunas líneas
 que cuando intento acercarme desaparecen
 (Futoransky, 1968: 55).

“silent space”, y la vuelta a la propia escritura aquí y ahora; aún a pesar de que suele implicar una autocrítica metalingüística: “Hay demasiado desorden en esta crónica...” (Futoransky, 1968: 37). Sin embargo, persiste: “y decidí abandonar mi hogar, mi familia,/ la calma de Abel/ por el destierro...”.¹⁵⁶ Al irse con Caín aprende que la huida implica el desaprendizaje lingüístico; y que éste incluye el acercamiento al “lenguaje” animal: “Y yo voy junto a Caín el cultivador [...] el que habla con las aves.” (Futoransky, 1968: 38).

El “lenguaje” de los animales le devuelve al sujeto poético, entonces, tanto la propia insignificancia como “la ignorancia lingüística”.¹⁵⁷ El poeta migrante preserva y cuida estratégicamente su habla y posición infantiles y extranjeros. En el caso de Futoransky, Masiello confirma que “the global space of the migrant is Futoransky’s material for poetic form”: “the nomadic condition belonging to the writer” posibilita establecer una relación con aquella “extrañificación” de la que habla Dalmaroni, o con “the transformational magic of language” (Masiello, 2005: 52). Los lenguajes de los niños y de los animales figuran el deseo de volver al estado natural o prelingüístico, al estado prenatal de la lengua materna. *Babel Babel* expresa, e imprime, el deseo de dejarse llevar por esa lengua. Quignard evoca la figura del “lingüista en trance” cuyo lenguaje reside en “[v]entriloquia animal y mimos danzados” que “preceden a la domesticación: el maestro de los animales es pre-domesticado.” De este modo, “enuncia sin entender ni traducir lo que los espíritus de los animales y de las plantas pronuncian por su boca.” (Quignard, 1998: 113-114). Pero, a partir de

¹⁵⁶ A continuación encontramos lo que vendría a ser una cuarta estrategia y que consistiría en la apertura de la voz del yo profético a un *nosotros* víctimas: “Y nos fuimos, jóvenes aún, de estas tierras venenosas/ agobiadas por la culpa.” Podría leerse como una traducción de la diáspora judía en la migración argentina que heredó la “generación” Mufa: “porque nuestra es la estirpe de los hacedores de sonidos,/ nuestra es también la de los doloridos por el color/ y la palabra.” (Futoransky, 1968: 37).

¹⁵⁷ Recordemos que para Dalmaroni, Juan Gelman, en su poesía pos sesentista, subraya tal ignorancia. De modo similar Futoransky la explota –volvamos a citar a Dalmaroni– “a través de una serie de procedimientos de extrañificación”: “compone una voz del no-saber del idioma, en la que resuenan la ignorancia lingüística del extranjero o del inmigrante” o “la voz abierta del habla infantil que todavía no ha sido constreñida por la pedagogía”. (Dalmaroni, 2004: 22 y 52; cursivas nuestras). Bachelard sostiene que en general “[e]n poésie, le non-savoir est une condition première”. Le “métier chez le poète”, que Futoransky no dejará de intentar dominar, residiría en captar “la vie de l’image [...] dans sa fulgurance” y como “un dépassement de toutes les données de la sensibilité”. (Bachelard, 2001: 15). Por otra parte, Sarli Mercado, en su análisis de la obra poética de Futoransky en conjunto con la de Gelman, hace una observación cercana a la de Dalmaroni: al “hace[r] de la poesía un acto de traducción dentro del mismo idioma”, Gelman “propone” esta “traducción como un método de extranjería de la lengua materna”. (Mercado, 2008: 30). Para nosotros, Futoransky, al reiterar que el extranjero está condenado a traducir(se), usa una técnica semejante.

Babel, el “lingüista en trance” ha devenido en un “lingüista en tránsito”. Si Babel fue un castigo, *Babel babel* lleva al extremo ese castigo en el intento de darlo vuelta:

hay que llegar al centro de la estepa
y cortarle la lengua a un lobo hambriento
para poder hablar con la luna
hay que peregrinar con los tarahumares
para ser rico en silencio.
(Futoransky, “Mester de hechicería”. *Babel Babel*. 1968: 41)

Acordándonos del sueño de Franny que Deleuze y Guattari refirieron en *Mil mesetas*, veamos ahora cómo los filósofos desarrollan a continuación la figura del lobo; o más bien, su estrategia: “Une mâchoire n'est pas une mâchoire de loup, ce n'est pas si simple, mais mâchoire et loup forment une multiplicité qui se modifie [...] d'après d'autres distances, suivant d'autres vitesses, avec d'autres multiplicités, dans des limites de seuils.”¹⁵⁸ Lo que plantea “Mester de hechicería” de Futoransky es que para que la lengua se torne, o devenga, poética, tiene que fundarse no sólo en la no pertenencia y otredad, sino que éstas tienen que basarse en la sobriedad o sustracción como consecuencias de algún corte: “cortarle la lengua a un lobo hambriento/ para poder hablar con la luna.”¹⁵⁹ Esta táctica implica además, como agregan Deleuze y Guattari, seguir las “[l]ignes de fuite ou de déterritorialisation, devenir-loup, devenir-inhumain des intensités déterritorialisées, c'est cela, la multiplicité. Devenir loup, devenir trou, c'est se déterritorialiser, d'après des lignes distinctes enchevêtrées.” (Deleuze y Guattari, 1980: 45).

Las desterritorializaciones o desplazamientos entre adentro y afuera que atraviesan la obra *collage* de Futoransky aparecen como deslizamientos puntuales e intermitentes. Formal y temáticamente demuestran aquel “nomad's drift” que Masiello destacó en la base de la poética futoranskyana: “Restles, multivocal, mobile, with phrases built from the experience of displacement, her lyrics bring forward an aching reserve of feelings that express loss and betrayal, a constant movement from place to place” (Masiello, 2005: 42). Determina el

¹⁵⁸ (Deleuze y Guattari, 1980: 45). Citamos el sueño de Franny en la página 18.

¹⁵⁹ Este acto de “cortar la lengua” así como la huida se encuentran en la base de *Kafka. Por una literatura menor*: “¿cómo *arrancar* de nuestra propia lengua una literatura menor, capaz de *minar* el lenguaje y de hacerlo *huir* por una línea revolucionaria *sobria*?” (Deleuze y Guattari, 1978: 43; cursivas nuestras).

juego con significados y significantes, deslizándose –y demostrándose, obra y sujeto– permanentemente entre profundidad y superficie. Descender hacia la profundidad conlleva, en sus versos, el corte irremediable que, a su vez, se opera en la superficie. En la obra el corte en profundidad, como figuración del desarraigo, se alterna y complementa con la travesía horizontal –de mares y desiertos que configurarán *Lo regado por lo seco*–, para significar la prolongación y sobre todo la resistencia. Anticipemos que la escenificación lingüística a que asistimos en *Babel babel* implicará progresivamente a los paisajes.

Ahora bien, también la referida masculinización de *Los no* (1977) implicará una escenificación. Pero en el caso del segundo poemario de Tamara Kamenszain ella pasará por una clara objetivación y estructuración en detrimento de la ficcionalización y la narración que la propia poeta destacó como en la base de la escritura de su ópera prima. De hecho, esta necesidad de “detent[ar] una estructura” se convertirá en una de las características fundamentales y persistentes de la poesía kamenszainana.¹⁶⁰ A partir de *Los no*, la poeta admite su “afán de transformar el libro en una totalidad sistemática y autosuficiente”; así como lo “complicado” que “resulta” ese “tir[ar] del hilo de la estructura desde el principio”.¹⁶¹ Aunque *Los no* no instaura todavía la división tripartita que sustenta la base de cada uno de los poemarios venideros, ya presenta una neta segmentación: cada una de las cuatro partes en que está dividido el libro consta de seis poemas; si bien las últimas tres son precedidas por un poema prólogo que va en cursivas y entre paréntesis.

Mientras que *De este lado del Mediterráneo* fundó y fundamentó el lugar de la casa, espacio preservado en la obra de Kamenszain, *Los no* representará su modo de construcción metalingüística. El espacio alejado y encerrado del teatro noh, así como su juego con las máscaras, es, en castellano, atravesado por una negativa lingüística, ya que de entrada sus significantes son vaciados

¹⁶⁰ En entrevista con Mailler, Kamenszain admite: “Esa estructura me siguió pero nunca la trabajo de antemano.” Y confiesa aún: “tuve menos vergüenza con ‘Los no’ porque “[a]parecía como un libro más elaborado, más presentable digamos, más culto.” (2012).

¹⁶¹ Luego, en la misma entrevista con Mailler, la poeta advierte: “Si no pasa eso es que no se tiró del hilo de la estructura desde el principio y ahí se van a ver las costuras y además, uno tendrá que ir poniendo parches.” En este caso, agrega, “se les ve la costura”. (Kamenszain, 1986b: 131). De hecho, esto es exactamente, y deliberadamente, el propósito del *patchwork* futuranskyano.

de significación para el público y lector argentinos. Por otro lado, el espacio del escenario figura, así como la imagen del tímpano, el movimiento circular de interiorización y apertura del lenguaje, ahora mudo y gestual. Al mismo tiempo, este movimiento prefigura la adherencia al credo neobarroco de que no hay realidad fuera del lenguaje, es decir fuera de esta representación libresca.

Como el bailarín de teatro no
que detiene cada gesto
para mostrarlo en escena quieta
y detiene el dibujo de gesto
(Tamara Kamenszain, 1977: 9).

Como muestran estos primeros versos de *Los no* el teatro noh japonés, muy al contrario del desconcierto y desorden que estaban en el origen de *Babel (Babel)*, debe ser interpretado y ejecutado con una precisión minimalista. La poeta ensaya aquella “correría”, que ya encontramos expresada reiteradamente en *De este lado*, ahora con un mínimo de materiales. Los personajes o actores son apenas los que ocupan el escenario y las palabras que entran son sometidas a una rígida selección. Son reutilizados los mismos sustantivos, tales como “palabra”, “máscara”, “espejo” y “escenario”, y los mismos verbos: “detenerse”, “disfrazarse” y “(des)maquillarse”.¹⁶² En cuanto a la tipografía, el poemario se acerca a *Babel Babel*, pues también en *Los no* escasean tanto las mayúsculas como los signos de puntuación.¹⁶³

De hecho, en uno de los *Poemas inéditos* (1971-1974), “Lo que empieza donde termina”, la joven poeta anticipó y explicitó el ensayo poético que empieza a ejecutar en *Los no*. Dicta ese arte poético e inédito: “Para armar un libro hay que hacer/ como los modistas que cosen/ siempre del lado de adentro/ [...] para dejar ver/ un aceptable/ lado de afuera.”¹⁶⁴ El teatro noh sirve de lugar de ensayo para mostrar cómo se va tejiendo el libro y cómo queda su

¹⁶² Hicimos el conteo. A lo largo de los 27 poemas aparecen ocho veces la palabra “palabra”, ocho también “máscara”, “mascarada” o “mascarón”, seis veces “espejo” y dieciocho “escena”/“escenario”. En cuanto a los verbos, se usan cinco veces “detener(se)”, seis “disfrazar(se)”/“disfraz” y tres “(des)maquillar(se)”.

¹⁶³ Nancy Fernández destaca en *Los no* “una sintaxis con manifiesta adscripción al neobarroco” que se manifiesta, específica, “por el versolibrismo, por la ausencia de signos de puntuación, por algunos esporádicos caligramas que alteran la disposición de la página; por la alternancia entre versos breves que alternan esporádicamente con alejandrinos.” (Fernández, 2011).

¹⁶⁴ (Kamenszain, 2012: 125). Estos poemas son, entonces, anteriores a *Los no*, aunque son publicados recién en *La novela de la poesía. Poesía reunida* (2012).

textura. Desde los primeros versos de los poemas de la primera parte nos muestra cómo el hilo viene y va, a fin de estrenar una superficie lisa. Así, cada uno de los primeros versos empieza por abrir una comparación: “Como...”. Varía el sujeto (bailarín, actor, público...), pero él es invariablemente “de teatro no”. Los personajes, al ser desplazados y reemplazados –respectivamente “el bailarín” por “el actor”, por “el público”, por “los músicos”–, son corridos de su lugar como si fueran tirados por un hilo. Sus respectivos significantes ocupan el mismo lugar y comparten el mismo valor lingüístico.

Detengámonos en el primer poema confrontándolo con los versos con que el sujeto lírico de *Babel Babel* cerró su “Gran Ópera”: “Aquí no se ensaya/ porque no es posible detenerse”. (Futoransky, 1968: 32). Al contrario, “el bailarín del teatro no/ [...] detiene cada gesto”. El “gesto” detenido se convierte en “dibujo” que, a su vez, puede ser “suspend[ido]” y, finalmente, “coloc[ado] en el papel”. Y “así la corriente de palabras/ empieza a circular detenida/ lentamente habita el teatro/ puebla la escena/ con letras/ se coloca en su papel” (Kamenszain, 1977: 9). El “gesto” significa la creación o coreografía –colocar letras– y la escena prefigura la concepción del papel, y progresivamente del libro. Sólo al detener el gesto –y no precipitarlo, como en el caso de Futoransky–, se pueden estructurar y proyectar las letras como “marcas gráficas” en el papel para fomar un poema o un libro, una casa o una lengua.¹⁶⁵ Su posibilidad reside en que letras y gestos pueden habitar la escena, así como en el caso de las ventanas, en su mera superficie, lisamente.

El “bailarín” es sustituido por “el actor”, y, de aquí, el foco se desplaza hacia “el público de teatro no”. Su mera asistencia incluye el gesto de “atender” y “desatender” a través de la escucha ahora. Así como el escritor y el lector, “el público” hace correr y detener materiales y movimientos, y, de este modo, al asistir al juego con los personajes y las palabras, es capaz de invertir roles y lugares:

así el que atiende al que dice
también lo desatiende

¹⁶⁵ (Fernández, 2011). En cuanto a la escenografía futoranskyana, en *Lo regado por lo seco* leeremos: “La escenografía desaparece para quien va de temporal en huracán, para quienes debemos taparnos los ojos encandilados por el hecho de que estar vivos pueda tanto con nosotros todavía.” (Futoransky, “Stormy Wheather”. 1973: 46). En el mismo poemario, el gesto de colocar, estampar o anclar letras será descrito como “ese sombrío/ terrorismo/ que consiste en estampar palabras en papeles.” (Futoransky, “El nombre a secas”. 1973: 16).

para escuchar de su propia cosecha
palabras insólitas sentidos deshilvanados
ruidos que se duermen
en la otra corriente de ruidos
como si dentro de ella se prolongaran
(Kamenszain, 1977: 13).

Al público, como al lector, se les presenta la posibilidad de estar atentos a lo que hay adentro y detrás de los ruidos y gestos. Pero también les es devuelto el juego de la representación en la lengua y la propia escritura con ella, ya que, como revela la propia Kamenszain en una entrevista con Chittarroni, reside en “ese juego de la desmentida”: “el truco es el juego más argentino, ese que no hay que deschavar, siempre es el juego que juega la poesía” (2005). Anticipemos que ese juego argentino será puesto en escena en la cuarta parte de *Los no*.

Bailarín, actor, público y músicos terminarán juntos en el mismo “teatro no”, sujeto del último poema. Consta de “muchas versiones/ en una única escena”. El sujeto poético concibe estas diferentes “versiones” entre su apertura y cierre. Por un lado, “así la serie/ deja sus dibujos abiertos” al mismo tiempo que entre paréntesis “(nuevos trazos les estallan adentro)”. Por otro lado, la serie “los cierra”, aún si el hablante lírico se da cuenta de que “con ellos venga del encierro/ un lento deterioro”. Este menoscabo es consecuencia del “afán” formalista y estructuralista, ya que necesariamente implica una delimitación: “busca la página/ el blanco disponible/ que delimiten el diseño de poema” (Kamenszain, 1977: 17).

En este afán o búsqueda, los personajes y sujetos poéticos de Tamara Kamenszain explorarán los límites y bordes, a diferencia de los de Luisa Futoransky que rechazan de antemano las fronteras y están condenados, como leeremos en *Lo regado por lo seco*, a buscar, es decir “buce[ar] en este vacío de papel y tinta”. (Futoransky. “La malignidad del tiempo, devorador de todas las cosas”. 1973: 19). Además, en el poema que cierra la primera parte de *Los no*, el propio “teatro no”, se explicita el recurso literario usado a lo largo de los poemas anteriores –“Los términos de comparación...”– a fin de diferenciar la escritura del “teatro no” de su actuación o funcionamiento: “no se parecen al teatro no” que a continuación se describe como “igual a sí mismo/ enorme

espacio de sí mismo” y cuyo montaje y juego engañan: “donde los actores pueden maquillarse/ y hacer que de sus rostros nazcan/ nuevos rostros blancos y distintos/ irreconocibles caras de lo mismo.” (Kamenszain, 1977: 19). En el teatro no/h se mezclan las categorías u oposiciones hasta hacer confundir la representación teatral con la escrita.

En la segunda parte del poemario, Tamara Kamenszain mantiene el “juego” entre armar y desarmar lugares y palabras: “los espacios se disfrazan/ con palabras.” (Kamenszain, 1977: 25). Los actores juegan a las palabras y desvelan su juego en el escenario a través de las metáforas del maquillaje y disfraz y del desmaquillaje y desenmascaramiento: “Como-el-espectáculo-no-puede-detenerse/ los actores se disfrazan/ con sus propios gestos” (Kamenszain, 1977: 27). Nuevamente el espectáculo tiende a prolongarse más allá del teatro –“no-puede-detenerse”– y los actores tienden a confundir –“se disfrazan”– sus gestos teatrales con los “propios”. Además, continúa este juego detrás del escenario, que se refleja aún en los espejos del vestuario: “se cambian en este vestuario/ se multiplican en este espejo/ para entrar/ a un extraño baile de disfraces”. De este modo, “todos se vuelven/ mascarada de sí mismos/ burda imitación” (Kamenszain, 1977: 29). A través de esta representación teatral se plantea y desmiente, entonces, el cuestionamiento de la representación literaria de lo real, que Bocchino situó en el origen de las escrituras del exilio (Bocchino, 1997a: 66).

El referido “juego de la desmentida” se visualiza y se explicita en el poema final de la parte II, “Como las máscaras de la comedia del arte”: “así las cosas esta ciudad el mundo todos/ cubren el espejo de las palabras” (Kamenszain, 1977: 35). La poeta no sólo exterioriza ahora “su” lenguaje –y lugar y yo–, sino que lo pone en escena para que represente su movimiento. Recurre a la imagen del abanico para ilustrarlo: “El abanico de muecas ante el espejo” (Kamenszain, 1977: 35). El abanico ilustra el funcionamiento de la proliferación y de la desconstrucción lingüístico-literarias, ya que se nos lo visualiza aun “reflejo”, es decir invertido, en el espejo. Este proceso de repliegue, ocultamiento y proliferación es lo que Severo Sarduy explica como “arteficialización”, término que retoma de Jean Rousset para caracterizar el “festín barroco”, en tanto “proceso de enmascaramiento, de envolvimiento

progresivo, de irrisión [...] tan radical, que ha sido necesaria para 'desmontarlo' una operación análoga a la que Chomsky denomina de metalenguaje" (Sarduy, 1972: 168-169). Kamenszain usa el teatro noh para que en él se monte y desmonte, desvele y revele, o aún despliegue y repliegue, el propio lenguaje. Así como la comedia del arte –como referente más significativo– "es un despliegue de signos que arman/ libretos ropas decorados máscaras", el juego poético es "un repliegue reflejo que desarma/ frases gestos sílabas palabras" (Kamenszain, 1977: 35).

Mientras que en la poética de Luisa Futoransky el imperativo del desplazamiento se origina en la huida y condena a "buce(ar) en el vacío", en la de Tamara Kamenszain se genera en el retorno o el pliegue, en el trabajo de armar y desarmar, enmascarar y desenmascarar, construir y desconstruir (Futoransky, 1972: 19). Como el propio sistema lingüístico constantemente ordena los significantes, pero además el gesto es ponerlos en escena y desarmarlos reflejándolos en el espejo, de preferencia deformante, lo que permite desvelar su representación deformadora y engañosa. El lenguaje poético de Tamara Kamenszain cuestiona y desmiente permanentemente la propia representación lingüístico-poética a partir de la desconstrucción, desenmascaramiento y deshilvanamiento, de su propia superficie signifiante: "(...*acaso la alegoría del mundo/ se está volviendo gran teatro/ o sólo se puede poner...*)", se sugiere, como única alternativa, en el poema introductorio de la tercera parte, es decir entre paréntesis: "(...*en el mundo de la escena/ el lujo/ multiforme/ del detalle*)" (Kamenszain, 1977: 39). El "lujo" se debe a que el detalle tiene la capacidad de poner en tela de juicio la representación totalitaria.

Esta tercera parte comienza por focalizar el "viejo actor que se maquilló de palabras". Mientras tanto, su coreógrafa aprendió a "cubr[irse] con trucos retóricos".¹⁶⁶ Efectivamente, a través de la actuación del viejo actor se anticipa el desenmascaramiento final del yo poético, es decir que al final del libro, justo antes de que caiga el telón, el yo poético asumirá estos versos.¹⁶⁷ El teatro noh,

¹⁶⁶ (Kamenszain, 1977: 41). Cuando Luis Chitarroni le pregunta en la entrevista ya referida a Tamara Kamenszain por la presencia de la experiencia real en la poesía, ella contesta: "yo tomo todo de mis experiencias diarias, pero no me quedo en pelotas, me cubro con trucos retóricos aunque, paradójicamente, lo que me interesa tocar con la poesía no es otra cosa que lo real." (2005).

¹⁶⁷ (Kamenszain, 1977: 41). La representación del viejo actor apunta de forma implícita al modo en que el hablante lírico recoge y compone estos versos. El viejo actor y el hablante lírico

con su juego de máscaras, y la poética (neo)barroca, con sus trucos retóricos, les enseñaron al sujeto poético y a la poeta cómo enmascarar lo real –incluso al yo– a fin de tornarlo más real. La puesta en escena del mundo real se opera a través de su representación metafórica teatral: “el mundo/ desplegado en su vasto escenario/ ya nació teatro.” (Kamenszain, 1977: 43).

A continuación la escenografía (poemas dos y tres) se pondrá en clave metafórica a partir del arte de tejer y teñir, y destejer y desteñir (“tela”, poema 4) y, luego, del arte plástico de trazar líneas o dibujar y desdibujar (“cuadro”, poema 5). Queremos poner en relación esta coreografía con la comparación efectuada por Néstor Perlongher, en su prólogo a *Medusario: muestra de poesía de latinoamericana*, entre el barroco y el *Theatrum Philosophicum* de Foucault: “todo aquello que es supuestamente profundo sube a la superficie: el efecto de profundidad no es sino un repliegue en el drapeado de la superficie que se estira.” (Perlongher, 2010: 17). Tras ser cuestionada esta escenografía, la tercera parte de *Los no* termina nuevamente por mostrar el escenario en su totalidad y los actores en su homogeneidad: “muchedumbre: criatura densa:/ naturaleza sin recortes en la escena” (Kamenszain, 1977: 51). Así como el juego neobarroco con el lenguaje revela cómo desplegar y replejar el lenguaje, el teatro noh y su juego con las máscaras le enseña al sujeto, en tanto actor, cómo velarse a sí mismo. De hecho, el yo poético es negado en el lenguaje *no/h* y se enmascara en un narrador omnividente; así como en un momento dado enfatiza ciertos detalles del teatro no, en otra ocasión lo cubre en su totalidad, bajo el sesgo de una mirada que podríamos llamar panorámica.

Ahora bien, la cuarta y última sección de poemas del libro es el ensayo de trasladar y traducir el teatro noh al escenario y lenguaje rioplatenses: “(... o pide el juego/ jarana jolgorio/ en función/ corrida/ en acto/ vivo)”. (Kamenszain, 1977: 55; cursivas en el original). Como sugieren estos versos introductorios lo que aparece nuevamente es el “juego de la desmentida”, aunque ahora la clave sea el truco.¹⁶⁸ Desde el primer poema el nuevo escenario es presentado como

coinciden en su ubicación y condición hipotéticas, primero: “si pululando despacio en los rincones/ su destino era mantenerse ignorado/ habrá caído en una trampa inesperada...”. Pero comparten, o compartirán, sobre todo el resultado de esta trampa: “... que lo empujó al descampado de la escena/ porque ahora vive expuesto a las miradas” (Kamenszain, 1977: 41).

¹⁶⁸ La palabra “truco” aparece literalmente desde el inicio del primer poema de esta tercera parte: “Hábiles interjecciones locas/ palabras excéntricos trucos...” (Kamenszain, 1977: 59). Y reaparece dos poemas más adelante, en el primer verso: “Quién prefiera un truco espere...”

“el gran circo que asombra/ ilusión engaña encanta/ paraíso umbilical/ cordón perdido” (Kamenszain: 1977: 59).

A la pérdida de la ilusión del espacio originario al que se creía pertenecer, figurada anteriormente por la casa paterna y la lengua materna, la poeta contesta con la apertura y la exposición. El gran circo, como metáfora de la casa-lengua, es progresivamente invadido por actores, espacios y palabras rioplatenses. Así, el "actor no" es sustituido por "payasos criollos", "murgas cocoliches" y "un gaucho solitario", y el "bailarín no entr[a] al bailongo" (Kamenszain, 1977: 61 y 65). Simultáneamente la música se convierte en una "payada cirquera" y los músicos se expresan en giros rioplatenses, tales como "la careta pa'fuera" o "[l]a faja pa'l barrigón".¹⁶⁹ Por consiguiente, el "teatro no" va ocupando espacios rioplatenses: de "la vereda porteña" entran al "corralón" (Kamenszain, 1977: 63 y 65).

Este adentramiento culmina en el penúltimo poema:

Papel picado histérico loca serpentina
enreda la danza en la peluca femenina
delata en el disfraz un cuerpo de varón
donde lo esconde

traidor

se va apagando el juego

(Kamenszain, 1977: 65).

Tal puesta en escena espacial y lingüística culmina con la exposición del yo poético, ya que hace su primera y única aparición en el último poema; táctica que, anticipemos, reaparecerá en los poemas y poemarios posteriores. En la primera mitad del último poema de *Los no* se describe la actitud de "la gente" y en la segunda la del yo. No obstante, *entre* ambas partes y ambos sujetos hay cierta continuación –no se separan por un punto final, aunque sí hay mayúscula– e inclusión. Así, el primer verso del poema, "HOYO", sugiere fonéticamente la presencia, enmascarada, de un yo: oh/o yo. A continuación

(Kamenszain, 1977: 61).

¹⁶⁹ (Kamenszain, 1977: 65 y 61). A propósito de la intromisión de este lenguaje coloquial, Nancy Fernández, en un subcapítulo titulado "Barroco y minimalismo", apunta que en el neobarroco de Kamenszain "[s]e trata sí, de un cruce entre el significante, implacable, la letra como marca gráfica, con los restos coloquiales, cruce que invade y desestabiliza los discursos consolidados en sus ámbitos literarios y sociales. La letra que restituye, en la huella de Vallejo, el decir auténtico en tanto acto que afirma la palabra que sin embargo es frágil y huidiza en su consistencia, en su significación." (Fernández, 2011).

plantea también su inclusión en un *tú*: "por la huella/ de Momo/ te aúlla/ la tristeza/ de la gente". En la "segunda parte" del poema el yo vuelve a aparecer, pero esta vez enmascarado, en cursivas y en una canción carnavalesca:

*Si me quedo sin careta es la señal
que a mi cara desnuda la verán
revés de esta cara no tengo y
de ser actor me avergüenzo si
se acaba el carnaval*
(Kamenszain, 1977: 67; cursivas en el original).

Por un radical alejamiento, de la casa paterna al teatro noh japonés, la poeta no sólo ha aprendido a desconstruir casa, obra y lengua "propias", desde su estructura fundacional, sino también a enmascararse a sí misma lengua y obra adentro. Porque *Los no* pone en escena cómo el enmascaramiento se opera en todos los lugares y a todos los niveles. Así, la complicidad entre los sujetos que se encuentran no sólo en el escenario, sino también detrás y delante de él, se desdobra en la complicidad entre sus lenguajes.¹⁷⁰ De hecho, desde la apertura del "gran circo" rioplatense "[u]n enano presentando" había avisado "al que se quiera arrimar que/ vaya aprendiendo a embaucar/ de la careta pa' fuera." (Kamenszain, 1977: 59-60). Esta salida carnavalesca del escenario cerrado del teatro se desdobra en el desenmascaramiento del sujeto poético, quien reemplaza la máscara por la *careta* del yo. Por otra parte, a través de este mismo gesto se coloca en el espacio textual que, además, es atravesado por las cursivas. Al colocarse en este lugar ambiguo sugiere que no tiene lugar afuera, del papel, de la "careta" y del lenguaje. Una vez tirada la última máscara, "*el carnaval*", es decir tanto la obra teatral como el mismo libro, se acaban.

2.3. La fundación de la casa propia y la lengua poética en el exilio

¹⁷⁰ Una interpretación posible de las cursivas radica en que sugieran una continuación con los demás versos en cursivas, es decir los poemas introductorios a las partes II, III y IV y donde se confronta al lector con preguntas introducidas por "*quién*". El *quién* de "*lo que está escrito*" oscila entre yo y *tú*; o aún entre escritor y lector. (Kamenszain, 1977: 21). Anticipemos que *La casa grande* volverá a empezar con un poema introductorio entre paréntesis y en cursivas.

Este aparato de andamiajes extranjeros
me ha agotado hasta el dolor.

Las palabras
se pierden débilmente.

Luisa Futoransky. "Fatiga". *Lo regado por lo seco*. (1972)

(... Quien desgasta su vestido
por la vida, empieza
en los orillos a marcar
deseos, pálidas letras.
Increadas, fascinadas.
Ganoso hilván analfabeto...)

Tamara Kamenszain. *La casa grande* (1986)

Los versos de *Lo regado por lo seco* (1972) comparten con los de *La casa grande* (1986) su concepción y construcción en el espacio afuera. Al figurar la escritura en el exilio, ambos libros devienen "escrituras de exilio" (Bocchino). Empecemos haciendo foco en el paratexto final de *La casa grande*, ya que da cuenta de esto: "Buenos Aires – México – Buenos Aires/ 1978 – 1985" (Kamenszain, 1986a: 49). A través de esta inscripción, Tamara Kamenszain no sólo explicita la temática de la partida y la vuelta en relación con la casa paterna/patria, sino que también subraya el lugar físico de la consitución de estos versos. Escritos en un lugar *entre* por excelencia, el exilio en México, figuran su anclaje y desanclaje, o inscripción y ex-cripción, en el libro como espacio físico en que se ha convertido "la casa" (escrita) en el exilio. En relación con los dos poemarios anteriores, se vincula espacial y temáticamente, entonces, con *De este lado del Mediterráneo*, puesto que regresa a la casa paterna. Pero lo hace mediante el distanciamiento tanto espacial y físico como estructural y estilístico que aprendió y ensayó en *Los no*.¹⁷¹

¹⁷¹ En el ensayo referido anteriormente y publicado en el mismo año, "Toda escritura es judía y femenina", la propia poeta reflexiona sobre *La casa grande* en relación con sus dos poemarios anteriores, es decir *De este lado del Mediterráneo* y *Los no*. La considera como "una etapa de conciliación" entre "la exigencia racional y sistemática del segundo" y "la irracionalidad colorida e incontrolable del primero" (Kamenszain, 1986b: 132).

Aunque *Lo regado por lo seco* de Luisa Futoransky también fue publicado en Buenos Aires y antes del exilio propiamente dicho, sus versos comienzan a girar prematuramente alrededor de este eje central, o descentralizador.¹⁷² En estos poemas, el exilio y la pérdida van dejando huellas físico-lingüísticas a través de las referencias a los lugares que la poeta visita entre 1969 y 1972, en España, Italia e Israel.¹⁷³ Los nombres de los lugares visitados y descritos, en su gran mayoría ciudades, sirven de marcas gráficas y, de este modo, de puntos de anclaje para describir, y donde instalar y fundar, la desolada experiencia del constante emplazamiento de *Lo regado por lo seco*. Los desplazamientos se producen, como sugiere el título, entre espacios marinos o fluviales, por un lado, y desérticos, por otro. Además, se combinan con la alternancia entre un tono plurivocal y proliferante y una voz más subjetiva e íntima.

Desde los primeros poemas de la primera de las tres partes que constituyen el libro, “De Trujillo, con amor”, la poeta empieza por expresar la constatación prematura de la progresiva diversificación y multiplicación espaciales. De hecho, los primeros versos de “Probable olvido de Al-Andaluz” preanuncian la problemática central de la obra: “Un país se te encima al de ayer”.¹⁷⁴ Desde ya lleva a la expresión de la confrontación con la ausencia y pérdida: “¡Y qué te resta...!”. “En los versos de Futoransky”, generaliza Sarli Mercado, “[e]l caminar del hablante poético [...] es un gesto poético [...]: un espacio que se construye en una dialéctica de derrota y resistencia (de los

¹⁷² A partir del poema “Vitreaux de exilio”, al que volveremos más adelante, Sarli Mercado destaca: “El exilio, la experiencia que va a marcar la vida y la obra de Futoransky años después, aparece ya como parte de los temas que definen su proyecto poético.” (Mercado, 2006: 97). Recordemos que en su caso el exilio sería “cultural”, en los términos en que lo define Gonzalo Aguilar. Lo citamos en la página 12.

¹⁷³ Jason Weiss hace un resumen cronológico de los desplazamientos de Luisa Futoransky al inicio del ensayo que le dedica para ser incluido en *Lights of Home: A Century of Latin American Writers in Paris* (2003). Remarca que “by the end of the decade, she made her first visits to Europe and to Israel.” Cuenta que la joven poeta vivió dos años en Roma donde estudió poesía italiana mientras trabajaba como asistente de director de ópera. Después trabajó un año en la ópera de Tel Aviv. (Weiss, 2005: 85).

¹⁷⁴ (Futoransky, 1972: 11). Las tres partes del poemario corresponden a los desplazamientos que efectuó su autora durante la redacción de estos versos. Así, la primera parte se titula “De Trujillo con amor” y sus poemas contienen referencias a España: Al-Andaluz, Trujillo o Ávila (Futoransky, 1972: 12). Los poemas de la segunda parte, “Capricornio – Vía Dolorosa 1969”, dan cuenta de la confrontación del sujeto poético, actualizada a través de su viaje a Israel, con el mundo y la historia judíos (Futoransky, 1972: 25). Los poemas de la última parte, paradójicamente titulada “Intervalo”, cantan e imprecán la condición nómada, a través de todo tipo de “relatos” de “Historias de piratas”, “Viajes” y “Desiertos” (Futoransky, 1972: 57, 59, 73 y 78).

desplazados que allí habitan), pero que a su vez distorsiona el orden coherente e inmóvil del ‘lugar’”.¹⁷⁵ Inmediatamente la resistencia conlleva la constatación del resto, así como la insistencia en él, puesto que se reiterará a lo largo del poemario: “La palabra suele convertirse entonces/ en un vicio vergonzante de soledad.” La construcción de “una residencia interna” sobre “la lengua ausente” sólo funciona a condición de que el sujeto poético cumpla con su sino y ocupe su sitio, que reside en un lugar *no*: “Descubriste el vacío y sin inmutarte/ cargas el sino que te corresponde./ Tu sitio, ya lo sabes,/ partió cuando llegaste.”¹⁷⁶

Esta colocación espacial afuera es reforzada lingüísticamente, puesto que el *tú* no sólo evidencia la ausencia del *yo*, sino que, al aparecer como una “voz acusmática”, le devuelve su pérdida de origen. Dada la recurrencia de este uso del *tú* en los versos de Luis Futoransky, nos interesa cómo Dolar, en *Una voz y nada más*, define esta cualidad:

La voz acusmática no es más que una voz cuya fuente no se ve, una voz cuyo origen no se puede identificar, una voz imposible de ubicar. Es una voz en busca de un origen, en busca de un cuerpo, pero aun cuando encuentra su cuerpo, resulta que no funciona bien, que la voz no se pega al cuerpo, es una excrecencia que no combina con el cuerpo. (Dolar, 2007: 77).

A continuación, Dolar analiza su funcionamiento en varios textos literarios. Nos interesa lo que dice el joven narrador de *El mundo de Guermantes*, el tercer tomo de *En busca del tiempo perdido*, al escuchar la voz de la abuela por el teléfono: “¡Presencia real esta voz tan próxima en la separación efectiva! ¡Pero también, anticipaciones de *una separación eterna!* A menudo, escuchando así [...], me ha parecido que aquella voz clamaba desde las profundidades de las que no se vuelve a subir.”¹⁷⁷

¹⁷⁵ (Mercado, 2008: 103). Sarli Mercado se refiere al “lugar” tal como lo define De Certeau, es decir como un orden. A continuación el crítico apunta al espacio que en la obra de Luisa Futoransky deba cuestionar el lugar u orden, es decir la ciudad. En nuestro capítulo siguiente nos exhibaremos en la presencia y significación de las ciudades en los versos de Futoransky.

¹⁷⁶ (Futoransky, 1972: 11). El poema será reescrito, ligeramente retocado y ampliado, y reeditado como primer poema de *París, quebrantes y desvelos* (2005). Aunque no hay cambios léxicos o gramaticales, sí hay varios cambios tipográficos, de versificación y de puntuación. (Futoransky, 2005: 5). Además, sus versos son resemantizados bajo el título “Probable olvido de Ítaca”.

¹⁷⁷ Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*, vol. 3. *El mundo de Guermantes*. Madrid: Alianza, 1991. p. 151; cursivas nuestras).

Esa voz que recorre los versos de Luisa Futoransky, aparte de estar basada en sus lecturas judeo-bíblicas, paradójicamente pone cuerpo y sonido, hace vivir a los fantasmas que veremos que pueblan los versos de la poeta. Estos ausentes no se desvanecen a condición de que reaparezcan y resuenen. Veamos cómo el narrador de *El mundo de Guermantes* explica su “angustia de muerte” ante la voz de la abuela por el teléfono: “Grité: ‘¡Abuela!’ [...] pero no tenía a mi lado sino aquella voz, fantasma tan impalpable como el que volvería acaso a visitarme...”¹⁷⁸ Aún antes del exilio propiamente dicho, Luisa Futoransky se da cuenta de “qué resta” y rodeará alrededor de esta falta, lo fantasmático, tal como lo define Dolar: “una presencia a la vez más real y más irremediamente dividida”, pues que, al ser “invocad[a]” por “la voz acusmática”, vuelve aún “más tangible aquella división.” La consecuencia, prosigue Dolar, es que “el fantasma impalpable no sólo no desvanece sino que invade el mundo de los vivos, convirtiéndolo a él en un extraño en presencia de una [voz] extraña.” (Dolar, 2007: 81).

Además, por el uso del *tú*, en detrimento del uso reivindicado por los poetas coetáneos del *vos*, la poeta marca aún más su distanciamiento de la poética de sus coetáneos argentinos. En *Lo regado por lo seco* el *vos*, a pesar de tener un uso frecuente en los poemarios posteriores, no aparece. Es más: el *tú* es a menudo reemplazado por el distante *usted*. De hecho, a medida que la poeta se va alejando de la casa generacional y latinoamericana, la va sustituyendo por una genealogía mitificada. La ruptura con aquélla se expresa en el segundo poema, “De Trujillo, con amor”, donde el hablante poético invierte el sentido del viaje y se embarca para participar en la expedición de Pizarro: “Esa mañana en que partimos de Trujillo/ quedó roto el sortilegio/ y cuando volví la cabeza/ apenas restaban...” (Futoransky, 1972: 13). También este modo de desplazarse del yo poético en el mismo lenguaje a través de los

¹⁷⁸ *Ibid.* p. 157. En “Voz en sombras. Poesía y oralidad” Monteleone también recurre a una de las voces de *A la búsqueda del tiempo perdido* antes de pasar a describir los “tres aspectos básicos de la oralidad en el poema”. Esta voz fantasma que recorre los versos de Luisa Futoransky nos parece que se “correspondería” con el segundo aspecto que remarca Monteleone, el de “la oralidad en su dimensión imaginaria, es decir aquello que un lector interioriza como la voz de un fantasma, la voz del sujeto imaginario del poema.” “Es aquella modulación”, explica el crítico, “que modula y acentúa los vocablos y los empregna con la irreductible densidad de la lengua materna pero que, sin embargo, como sugería el narrador proustiano, es un acento que no está anotado en el texto...” (Monteleone, 1999: 149). Lo que nos interesa de esta voz es que, como un ausente recorre los versos futoranskyanos, pero en esta condición de fantasma se torna subrepticamente presente. .

pronombres, es decir ora incluyéndose en *nosotros* ora sustrayéndose de *ellos*, es recurrente en los versos de Luisa Futoransky.

Tras esta inscripción invertida en la conquista española, el sujeto poético pasa a identificarse con el desventurado Ulises.¹⁷⁹ En la obra de Futoransky esta figura mítica forma parte de la construcción de una genealogía de peculiares viajeros. Así, más adelante, en “Historia de piratas”, les dedicará una serie de poemas a otro tipo de navegantes.¹⁸⁰ Dada la recurrencia a esta figura y al mismo barco como metáfora del desplazamiento, podría pensarse esta última como “la heterotopía por excelencia”, tal como la define Foucault en su ensayo “Des espaces autres”:

et si l'on songe, après tout, que le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer et qui, de port en port, de bordée en bordée, de maison close en maison close, va jusqu'aux colonies chercher ce qu'elles recèlent de plus précieux en leurs jardins, vous comprenez pourquoi le bateau a été pour notre civilisation, depuis le XVI^e siècle jusqu'à nos jours, à la fois non seulement, bien sûr, le plus grand instrument de développement économique [...], mais la plus grande réserve d'imagination. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence. Dans les civilisations sans bateaux les rêves se tarissent, l'espionnage y remplace l'aventure, et la police, les corsaires. (Foucault, 1984: 49).

Nos parece que esta descripción incluye, además, el conjunto de cargas que tiene no sólo el barco y el barquero sino toda la serie de figuraciones de desplazamiento que recorren, significan y fundamentan la obra poética de Luisa Futoransky.¹⁸¹ Como los barqueros, navegantes o piratas, el sujeto poético futoranskyano, en vez de interpretar mapas geográficos y orientarse a

¹⁷⁹ Los poemas “Ellas, las sirenas” y “Egeo” contienen una referencia directa a Ulises. (Futoransky, 1972: 21-23). Este último poema “reaparecerá” en *Partir, digo* primero, bajo título y forma idénticos, pero seguido por un segundo poema. (Futoransky, 2010a: 25-26). Ambos, “Egeo I” y “Egeo II”, vuelven a aparecer juntos en *Antología poética*, aunque cambia la división en versos y estrofas de ambos poemas. (Futoransky, 1996: 49).

¹⁸⁰ Destaquemos que el epígrafe a la primera parte fue tomado de *Los piratas de la Malasia* de Emilio Salgari (Futoransky, 1972: 9). Por su parte, “Historia de piratas”, se manifiesta como otra muestra *collage*, ya que sus breves poemas contienen referencias muy variadas: a la isla francesa de Olerón, al pintor italiano Piero della Francesca, a Brunequilda la tuerta y Rogelio el Escandaloso y a “Willy Sharp, bucanero”, entre otros (Futoransky, 1972: 59-66).

¹⁸¹ En cuanto a la figura del barquero, agreguemos cómo Zilá Bernd, en su artículo “Enraizamiento y errancia: dos facetas de la cuestión identitaria”, describe su “trabajo”: “é o de realizar constantes travessias, levando e trazendo passageiros de uma margem à outra [...], facilitando a travessia de fronteiras. Trata-se de alguém que trafega em um entre-lugar, entre duas margens, entre duas fronteiras, um *passueur*, um atravessador.” (Bernd, 2002: 41: cursiva en el original).

partir de ellos, “persigue viento” a fin de transgredir fronteras espaciales y lingüístico-poéticas.¹⁸²

Paradójicamente, en el poema titulado “El nombre a secas”, el sujeto confiesa su “intenso amor de ultramarinos”. Este último sustantivo expresa su predilección tanto por los marineros como por la otra orilla.¹⁸³ A partir de este amor, el sujeto poético apunta a otros dos espacios predelictos: “mi ciudad”, como “último límite que me cerca en el estuario”. (Futoransky, 1972: 17). La imagen del estuario, primero, le permitirá situarse *entre*, entre mar y río ahora, pues, como ya sugerimos, imágenes marinas alternarán en su poesía con imágenes fluviales. En cuanto a éstas, Sarli Mercado, al destacar “[l]a metáfora ‘fluvial’” en la poesía de Futoransky, la relaciona exactamente con el espacio urbano; no sólo por su ruido, o “ronroneo”, sino porque ambos, en la poesía de Futoransky, “describ[en] la vida del emigrante, del otro, en un ambiente xenófobo, asfixiante.”¹⁸⁴

La propia Futoransky, en su prólogo al poemario *Estuarios* (2001), sale del Río de la Plata y abre la experiencia hacia otros ríos: “Abraza, supera, los ríos de mi paso: Estuve en el Yangtsé, el Tajo, está en mi bolso en bandolera día y noche en la Sena, en los hoyos negros del firmamento.” De allí pasa a describir el “retrato” –así lo llama Futoransky– del “estuario” citando “el dicci de la Real Academia”:

Desembocadura de un río caudaloso en el mar, caracterizada por tener una forma semejante al corte longitudinal de un embudo, cuyos lados van apartándose en el sentido de la corriente, y por la influencia de las mareas en la unión de las aguas fluviales con las marítimas.¹⁸⁵

¹⁸² En el mismo poema encontramos otro ejemplo del autorretrato como el del sujeto poético que ignora: “La grandísima torpe que aún pide peras a los olmos,/ persigue vientos...”; así como también hallamos otro ejemplo de la mencionada victimización: “la ciudad devora sin piedad la/ víctima elegida,/ la que bucea en este vacío de papel y tinta” (Futoransky. “La malignidad del tiempo, devorador de todas las cosas”. 1972: 19).

¹⁸³ “Los relatos de marineros y estrellas errantes te llenan la boca”, confesará el hablante lírico en “Monólogo con café en Ramat Aviv” (Futoransky, 1972: 37). Más adelante volveremos sobre este poema, ya que en él la poeta toma posición en, y frente a, la genealogía judía.

¹⁸⁴ Sobre “[l]a necesidad de recorrer y pertenecer a las ciudades urbanas ajenas o no” que, según Mercado, la poesía de Futoransky comparte con varios “poetas contemporáneos”, nos extenderemos en nuestro siguiente capítulo. (Mercado, 2008: 101).

¹⁸⁵ De hecho, en este mismo prólogo anticipó el corte exactamente a partir de su referencia al Río de la Plata: “La cabeza partida al medio por ese río que no se ve.” (Futoransky, 2001: 5-6). En la obra de Luisa Futoransky la travesía de ríos y mares, en su profundidad y verticalidad, a menudo implica el corte. Así como lo implica la frontera, definida por Gloria Anzaldúa como “una herida abierta”, “un delgado borde de alambre de púas” (citada por Franco 1994: 38).

La actitud o estrategia de resistir en lo propio pero nadando permanentemente en lo ajeno se articula, en la obra de Luisa Futoransky, en relación con los espacios y las lenguas. En la base de su obra está el intento por mantener el lugar, y sobre todo el lenguaje, primigenio y propio, en su misma constitución fluvial, cambiante, permeable y múltiple; aún bajo su metaforización del Río de la Plata, río primario y barroso –o poroso como su lenguaje– por excelencia. Según Reina Roffé “[e]l Río de la Plata [...] supera” “no [porque] prefigur[e] para ella [la poeta] un río sin orillas, sino un río de la lengua y del lenguaje de una mujer nómada.” (Roffé, 2007: 10).

Por otro lado, significa el corte originario, el más largo –“longitudinal”– y carnal –“de un embudo”. Este corte originario con la casa, que para Luisa Futoransky significa Buenos Aires, estará en el origen de todos los cortes que muestran los montajes que figuran, como veremos, las ciudades en movimiento y las ciudades por venir. Al inicio del prólogo al poemario *Estuarios* explica: “Toda mi vida, mi poesía, están hechas de ser estuario, desde la orilla o en el medio del remolino. Con los brazos abiertos, atrapando nada.” (Futoransky, 2001: 5). Hopenheyn habla de una ética de “ir a la corriente” y la explica doblemente. Por un lado, y como ya sugerimos, permite “[a]sumir la propia plasticidad como única forma de ser incondicional a sí mismo”. Por otro, es “una forma de desterritorialización” (citado por Jean Franco, 1994: 39). Pero ésta implica también, como expresa ahora el sujeto poético en “Ella, la pescadora”, poema incluido en *Estuarios*, “remar contracorriente”. Más adelante en el mismo poema vuelve a autorretratarse como “extranjera sin remedio” y reitera su concepción de la traducción como castigo: “vocales dolorosas, tarantulados/ tradúceme, tradúceme/ que remo contracorriente y me fatigo, mi sombra se fatiga, pide tregua...”.¹⁸⁶

En la segunda parte de *Lo regado por lo seco*, “Capricornio – Via dolorosa 1969”, el hablante lírico vuelve, a lo largo de un viaje por Israel, a confrontarse con la herencia judía. Como se sugiere desde el epígrafe a esta

¹⁸⁶ (Futoransky, 2001: 9-10). El mismo poema ya apareció en *Antología poética* y volverá a ser editado en *Inclinaciones* sin ser sometido a cambios (Futoransky, 1996: 26-27 y 2006a: 43-44). Con respecto al imperativo, “tradúceme”, recordemos la observación de Francine Masiello acerca de la traducción de Futoransky: “Futoransky positions herself not as an *agent* of translation, but as a *subject who is constantly translated*” (Masiello, 2005: 48; cursivas en el original).

segunda parte, que vimos que la poeta retoma del salmo 136, esta travesía y traducción se basan en la misma lengua bíblica: “Si llegare a olvidarte, Jerusalem, que mi diestra me olvide. Que mi lengua se pegue a mi paladar... *Salmos*, 136, 5-6”.¹⁸⁷ El paladar vuelve a figurar el doble castigo de exilio, ya presente en el texto heredado, y de traducción. En el intento por interpretar y asumir o elegir –en su sentido derridiano de heredar– el exilio, el sujeto se adentra, se in-corpora literalmente en el espacio y en la historia judíos: “Nada como Mea shearim para sumergirse en el pasado/ a través de olores rancios...” suenan los primeros versos de “Chagall en la boca del caballo” (Futoransky, 1972: 29). El pintor le ofrece una mirada más distanciada “para que uno pueda reconocer que tal vez descienda/ de...”. La larga enumeración que sigue termina con un sugestivo autorretrato mediante el cual el sujeto poético se inscribe en la genealogía judía a través de “su” no pertenencia lingüística:

De esas pálidas niñas
del daguerrotipo vivo de esas jovencitas
que musitan un idioma suspendido, confuso,
mezclado de todos los lugares donde sus padres
y los padres de sus padres fueron castigados...¹⁸⁸

En “Sahara, el mismísimo Sahara” aproxima los paisajes marinos y desérticos por el modo en que ambos determinan física y psicológicamente a sus habitantes: “El Sahara [...], así como el mar tiñe a quienes se atreven a vivirlo/ del color de su rostro”; al mismo tiempo que impone su subjetividad –“aguardan la traición”– y hasta “tiñe” su lenguaje: “Los que habitan estas arenas hablan el peculiar/ jadeo sanguinolento de la tierra”. “Aquí”, explica, “es normal perder [...] el origen de las palabras, la noción de equilibrio...” (Futoransky, 1972: 31). El sujeto futoranskyano, a medida que trota mundos, se

¹⁸⁷ (Futoransky, 1972: 27). Recuérdese que la tercera parte de “El corazón de los lugares” llevó el título “III. Salmo de América” y que en ella la poeta intentó reanudar la oralidad de la lengua latinoamericana. Pero su intento terminó en el silencio. La imagen del paladar quedó reservada para la segunda parte del poemario, donde la poeta revisaba la herencia judía. Véase la página 71.

¹⁸⁸ A lo largo de la enumeración recibimos, incluso, pintorescas descripciones de los cuadros del pintor judío: “... de esa puerta estrecha, entreabierta lo suficiente/ como para filtrar una barba cana y el sonido de un violín”. En cuanto al “idioma [...] mezclado de todos los lugares”, resaltemos que el hablante futoranskyano caracteriza el idioma judío como transitado a través y del revés (Futoransky, 1972: 29). Anticipemos que, por el contrario, en Tamara Kamenszain la mezcla de idiomas aparece más bien como un trabajo deliberado y genera una apertura. Hacia el final de nuestro análisis de *La casa grande* nos extenderemos sobre la técnica o táctica de la “mezcla” en la base de su operación lingüística.

ve condenado a tartamudear o babear palabras perdidas. En contra de esta pérdida, traslada significados e intenta traducirlos transformándolos en significantes. Pero en esta transición éstos terminan por vaciarse de “su” significado. Sólo a costas de un trabajo corporal y espacial a modo de Sísifo, es decir al instalarse en la propia ausencia y redundancia lingüísticas, y expresándose, hasta espirando, por ellas, puede garantizarse una casa, que se configura en la falta de un “sitio” o lugar propio en el mundo.

A través de un doble movimiento de apropiación y expropiación, el sujeto revisa y reconstruye la identidad judía atravesando ahora la horizontalidad del desierto y el silencio. Relata el viaje “real” en “Feudo de Lot” al dirigirse directamente al “padre, adoní mío”. Primero traduce el viaje que transcurre hacia adentro: “Mi hermana y yo hicimos esta larga peregrinación hasta las fuentes [...] para vernos adentro”; y, de ahí, hacia su exteriorización: “el aire se puso tan espeso de conocimiento que vomitamos hacia el último recuerdo y no fue bastante.” Sólo de este modo le es posible revisar, es decir desconstruir y reescribir, su herencia o “historia” judía: “Este es un momento en que la historia admite todo tipo de revisiones” (Futoransky, 1972: 32-33).

El poema “Mónologo con café en Ramat Aviv” representa, desde este título, la topografía discursiva por excelencia para garantizar la propia confusión espacial y lingüística. El sujeto poético, al identificarse con el pueblo judío, comienza por recaer en el prosaísmo babélico: “Oh mi pueblo de locos, guardado celosamente por milenios de unirse a forasteros”. Luego pasa a explicar la falta de identidad judía desde la perspectiva lingüística:

y ahora dando vuelta la taba [...], la inmensa confusión, el babelismo de los cuerpos [...] que abandonan los idiomas trabajosamente aprendidos en la diáspora, reviviendo una lengua dura que les da apenas las palabras indispensables, los verbos necesarios para no desesperarse en el silencio (Futoransky, 1972: 38).

Como expresan estos versos, la herencia e identidad, judía o migrante, no son dadas, sino que hay que darlas vuelta: “dando vuelta la taba”. El sujeto poético se inscribe, entonces, en la plasticidad lingüística como formando parte de la herencia judía, al mismo tiempo que se adhiere a su ardua lucha contra la pérdida de la lengua heredada: “y yo, que he pulido arduamente cada una de

las palabras de mi vida...”. Pero el destino judío está escrito: “las iré perdiendo y no habrá lugar ni tiempo para arrepentirse o resistir la invasión...”. Termina, entonces, por inscribirse en este destino, escribiendo su testimonio: “porque en algún lugar estará escrito que ese, y no otro será mi testimonio.”¹⁸⁹ En la obra de Luisa Futoransky, la vuelta, en su doble sentido de retorno y de dar vuelta, subraya siempre la pérdida.

Precisamente en “El país”, es decir al invocar ese espacio perpetuamente deseado pero autonegado, el yo poético expresa, nuevamente a través del *tú* a quien se dirige, o por quien es invocado, aquella oscilación entre promesa y amenaza que este espacio le tiene reservada: “Llano, rapado,” son atributos tanto del país en que se encuentra (Israel) como de aquél que le es negado (Argentina). Vuelve a recurrir a la imagen de la madriguera –“sin subterfugios para la imaginación, allí tus deseos pueden corporizarse a la hora de las madrigueras...”– para expresar la necesidad del repliegue en una “residencia interna”. “[P]ero”, sabe, es “visión al fin, mientras sigues aferrada al vidrio de tu ventanilla, esa extensión absurda y descomunal que es tu país, y el llano te inunda sin que puedas apartar un instante tu mirada del hechizo...” (Futoransky, 1972: 75). “El país”, al haberse convertido en fantasma, la condena a aferrarse a un espacio y lenguaje ausentes.

Concluamos deteniéndonos en el último “poema” y anticipando nuestro próximo capítulo, en el que nos dedicaremos a la construcción y los significados de la casa. Al final del primero de los cuatro “Daguerrotipos de la autora” que cierran el poemario, “la autora” se sitúa “en el mar untuoso de la desesperanza” (Futoransky, 1972: 129). En el segundo decide retirarse a su casa-lengua, descrita en términos corporales: “Pero mi casa, solo mi casa, son estos mis ojos, mi ritmo es la mano tendida hacia lo desconocido que me abrasa, esa vastedad de soles que no tiene sosiego, donde el único gesto sería percibirte para rescatarme.” (Futoransky, 1972: 130). Como veremos en nuestro capítulo siguiente, tanto la casa como la lengua son como “la flor que se cierra en las esperas y se abre en los encuentros”; es decir que la posibilidad de abrir y cerrar la casa-lengua se debe a que son concebidas en su

¹⁸⁹ (Futoransky, 1972: 38). En otro poema, e idioma, “Stormy wheather”, vuelve a “anticipar” su, o mejor, *tu* destino: “El eco te repite:/ ‘Porque entregaste todas las llaves [...]/ no hay torcazas, olivos, madrêporas ni yerbabuena/ para aplacar/ el apasionado naufragio que es tu vida.” (Futoransky, 1972: 45).

materialidad y en su condición resistente, “porque”, explica el yo lírico, “ya no tengo paciencia ni quiero aprender otro idioma que no sea éste, que de tan poco me sirve, compuesto por tímidas claves.” (Futoransky, 1972: 130-131).

Veamos ahora cómo Tamara Kamenszain en *La casa grande*, concibe su lengua-casa no oponiendo o diferenciando idiomas, sino mezclándolos. Por su epíteto, *La casa, grande*, remite a la experiencia infantil tanto de la casa paterna como de la lengua materna.¹⁹⁰ Efectivamente, desde los primeros versos del poema prólogo el sujeto poético vuelve a instalarse en la infancia: “(Al estampado de la infancia/ un cuerpo mínimo lo espesa...)”.¹⁹¹ Lo hace significativamente entre paréntesis, pues ya no vuelve para replegarse en esta casa-lengua, como hizo en *De este lado del Mediterráneo*, sino para volver a desplegarla desde adentro, desde aquel deseo infantil que nació con las primeras letras: “deseos, pálidas letras./ Increadas, fascinadas.” (Kamenszain, 1986a: 11). La vuelta a la infancia se explica, entonces, primeramente por el deseo de un retorno al origen de la lengua; el mismo origen que el sujeto de *Lo regado por lo seco* encontró, o perdió, en la tierra y la lengua, ajenas pero familiares, de Israel. En el ensayo “Toda escritura es judía y femenina”, Tamara Kamenszain explicita, justamente a propósito de este poemario, que “escribir supone necesariamente apelar a la lengua materna, al origen, al grado cero de la letra” (Kamenszain, 1986b: 132).

La poeta se instala, entonces, en *La casa grande* a fin de volver a aprender a escribir concibiendo y heredando la escritura por el lado femenino. En su ensayo “Bordado y costura del texto”, sostiene que “el elemento femenino de la escritura es la madre. De la madre se aprende a escribir. Maestra de escritores, es ella la que imprime al hogar el sinsentido placentero de la plática.”¹⁹² Además, el distanciamiento de “los muchachos” neobarrocos

¹⁹⁰ Por su parte, el genérico *La casa grande* sugiere que se retoma la estructura y el tono distanciado de *Los no*. Además, las dos primeras partes de *La casa grande* seguirán un ritmo o una estructura bastante estrictos y versificados, mientras que los poemas de la tercera parte –y ello a diferencia de *Los no*– tenderán a alargarse y el tono descansará en cierto prosaísmo. Finalmente, esta última parte llevará desde ya –y así ocurrirá también con el resto de los libros venideros, al menos hasta *Tango bar* (1998)– el mismo título que el poemario.

¹⁹¹ Hablamos de “poema prólogo”, ya que esta primera parte del poemario es, al igual que las partes II a IV de *Los no*, precedida por un poema que va entre paréntesis y en cursiva. Por otro lado, el pronombre interrogativo (“Quién”) que introducía los tres poemas iniciales en *Los no*, ahora es sustituido por el pronombre relativo (“Quien”). (Kamenszain, 1977: 23, 39 y 55, y 1986a: 11).

¹⁹² (Kamenszain, 2000: 207). Comparemos la manera en que esta “plática” femenina suena de modo más bien coloquial e irónico en los versos de Luisa Futoransky: “Beta ensarta cuñas de

que conllevó el exilio, le permitió, como confesaría posteriormente en una entrevista con Valeria Meiller, “incorporar el universo doméstico y la familia, que era lo que me interesaba y que después ya no me soltó más.” (2012). A través de la “gestión” del espacio doméstico adopta y adapta ahora femeninamente su espacio y lengua: “Laborioso espacio en el gusto/ gestado, por el gasto.”¹⁹³

Tras preanunciar este espacio, el sujeto poético de *La Casa grande* recurre al “[v]itral” para que focalice el interior de la casa infantil desde afuera: “Vitral es el ojo dibujado, un/ cuadro de interiores con ventana/ que por la vista filtra lo que pasa/ en el dibujo, afuera de la casa.” (Kamenszain, 1986a: 12). El propio sujeto es sustituido por el ojo: “Pintura joven de familia/ [...] aguarda/ al ojo que la enmarque”. No obstante, aún en su ausencia, el sujeto poético impulsa la casa-lengua desde adentro a fin de formar parte del cuadro al mismo tiempo que se posiciona fuera de él. El sujeto retratado, así como fue absorbido por el ojo, se mezcla con el lenguaje retratando el confuso deseo, que ya encontramos figurado en *De este lado del Mediterráneo*, de peregrinar adentro y viajar afuera de la casa-lengua. Ahora sujeto y lenguaje se adentran en –la escena familiar de– la casa y la incorporan, pues sólo de este modo podrán salir (de sí): “Viaja en su pulsión/ púber esta escena avitralada. De/ la ensimismada reclusión más allá,/ el otro croquis, el mundo, quiere ver.”¹⁹⁴

Para dibujar “el otro croquis, el mundo” la poeta deberá emprender el exilio propio. Pero lo hace, entonces, a través de una vuelta a la casa de la infancia, ya que volver posibilita dar(la) vuelta. El sujeto poético, o el ojo, focaliza desde afuera la casa grande para ver entrar a los personajes, en principio, familiares. En efecto, en los poemas que siguen, el “ojo dibujado” los

lenguaje ¡que son chorradas, hija!, y se fabrica una parentela de aparecidos en la que me incluye.” (Futoransky, “2 Crónica cisterciense”. 1996: 85).

¹⁹³ (Kamenszain, 1986a: 19). De hecho, desde el poema prólogo describe el aprendizaje recurriendo a las metáforas de la costura: “(...Ganoso hilván analfabeto/ del ropaje débil anverso,/ aprende en lo raído, por la/ faena encuentra su destreza.)” (Kamenszain, 1986a: 11).

¹⁹⁴ (Kamenszain, 1986a: 12). A partir de este vitral, comparemos cómo Luisa Futoransky, en el poema “Vitraux del exilio”, recurre a los “vitrales” para colocar al sujeto poético adentro del afuera. Primero, el sujeto es ausentado lingüísticamente –por el uso del *tú*: “un rico cementerio de cenizas,/ eso es hoy tu geografía”– para, luego, ser invadido por “amalgamas, hendiduras y filtros/ que lentamente se adueñan de ti” (Futoransky, 1972: 48). Y mientras que el sujeto kamenszainiano se introduce sutilmente en la casa-lengua, como ya sugerimos, en la poesía de Futoransky es la casa, o el “país” y su lenguaje, los que terminan por meterse versos adentro violentando el mismo cuerpo: “Un país es tu nombre,/ y la ácida violencia con que acude una palabra/ a tu indefensa boca de viajero”. (Futoransky, 1972: 48). Este poema reaparecerá como el primero de *Partir, digo*. Por consiguiente, lo analizaremos más a fondo al dedicarnos a este poemario en nuestro capítulo siguiente (Futoransky, 2010: 23-24).

capta instantáneamente y los representa a través de toda una serie, o composición, de sucesivas “escenas avitraladas”. En el exilio estos personajes quedan reflejados en fotos y reescritos en postales. Como aprendió con el teatro noh y en *Los no*, el sujeto poético detiene sus gestos, ahora domésticos, familiares y heredados, en imágenes a la vez que retiene sus frases y las coloca como letras en el papel y en el libro para que conformen *La casa grande*: “Esos gestos letras son...” (Kamenzain, 1986a: 15).

Se trata ya no de representar estas “escenas” en el escenario teatral desde una mirada distanciada, sino de apropiarse de ellas inmovilizándolas en el espacio de la escritura: “son letreros que retienen en orden luminoso/ la presencia aplastada en el cartón.” Pero esta presencia, al reflejarse en el espejo kamenzainiano se deforma y se transforma en ausencia: “O como espejo deformante ausencia:/ impresa ausencia que encuentra quien buscó/ atrasado en los rasgos de su doble/ aquel pasado que el sepia reedita.” (Kamenzain, 1986a: 15). Como ya resaltamos al referirnos a Nancy Fernández “en Kamenzain la falta siempre se hace presente [...], la ausencia se hace notar [...] como pérdida”. Para la crítica es clave en el origen de su poesía de indagación y desplazamiento: “Sin embargo, ese hueco es el signo inverso de la búsqueda, el hallazgo del destino/origen sobre el borde mismo del camino.” (Fernández, 2011). En el exilio, la necesidad de invertir el pasado y la búsqueda por cómo revertirlo, lleva a la poeta a volver a la casa-lengua para reatravesarla a fin de encontrar el “hallazgo del destino/origen”; ese que en los versos recién citados es figurado por objetos como la postal, el color sepia o el espejo.

El lenguaje poético se proyecta y se constituye en el constante movimiento entre adentro y afuera, entre aquellas “*voces que llegan de atrás*” y que resuenan y proliferan en el silencio o en la mudez del exilio presente.¹⁹⁵ La relectura y reedición del texto heredado forma la base de la procreación diaspórica: “Lo femenino que imita lo vierte/ en el embudo de su cuerpo abierto,/ si impostándose en oficio de mujer/ embarazada de sí misma engaña.” (Kamenzain, 1986a: 17). La diáspora experimentada por sus antepasados es

¹⁹⁵ (Saraceni, 2008: 15; cursivas en el original). Con respecto a la mudez, en su ponencia “El ghetto de mi lengua” Tamara Kamenzain sostiene que “la experiencia del exilio”, “donde los que hablan son los otros”, implica “[l]a mudez”. (Kamenzain, 2006: 161).

dada vuelta mediante el exilio, así como su continuación es asegurada a través de la procreación, que es cantada en la tercera parte del poemario. A su vez, el sujeto y lenguaje poéticos, enajenados y extranjerizados, se diseminarán en otros sujetos y lenguajes, parecidos y ajenos: “Corta el nombre propio [...] y el suyo idéntico disemina/ por esa nebulosa de ajenos./ Soñándose a sí mismo como otro...”.¹⁹⁶ A partir del “juego de la desmentida” y el truco que se jugó en el juego con el teatro noh, la poeta aprendió a constituir y construir la lengua mediante el continuo juego de doblamiento y desdoblamiento lingüístico-identitario.

La autoconfiguración –aunque distanciada mediante la tercera persona– se hace, entonces, a partir de la relectura y la traducción de narraciones y ficciones idiomáticas: “Se interna sigilosa la sujeta/ en su revés, y una ficción fabrica [...] si narra esa película la dobla/ al viejo idioma original.” (Kamenszain, 1986a: 23). Este “viejo idioma original”, el ídish, o el hebreo, es decir los idiomas heredados, son traducidos por la “sujeta” y poeta, acá y ahora, a la lengua poética propia, el castellano. Para Molloy, como dijimos, el extrañamiento de lo propio que es experimentado en el exilio provoca la necesidad/posibilidad de convertir lo propio en extraño.¹⁹⁷ A su manera, Luisa Futoransky extrañifica expropiando y desterritorializando lo familiar y conocido, a fin de diferenciarse de ello convirtiéndolo en distinto, al mismo tiempo que se identifica con el extranjero y se diferencia de él. Al contrario, Tamara Kamenszain toma lo conocido como materia prima y lo convierte, a través de las operaciones de diseminación y proliferación, en extranjero u otro. Simultáneamente construye el espacio del exilio atravesando, no mares y desiertos ajenos y lejanos, sino la casa infantil. Y en relación, o en el juego, con los personajes, no se identifica con navegantes, peregrinos y migrantes, sino que vuelve a atar el “cordón” y el “diálogo” con los familiares. (Kamenszain, 1986a: 29).

¹⁹⁶ (Kamenszain, 1986a: 21). Leonardo Senkman, en su artículo “La nación imaginaria de los escritores judíos”, se centra en el lugar ambiguo o *entre* de quienes debían volver a emprender la diáspora a causa de los regímenes militares en el Cono Sur y destaca que los exiliados, “ansiosos por conocer la memoria colectiva de sus repúblicas” presentes, descubrieron ahora que “los extranjeros ya no eran los ‘Otros’” quienes ocupaban el “fuera-de-lugar” de sus abuelos”. Desde allí, el crítico lanza la pertinente pregunta acerca de “quiénes eran los ‘Suyos’ y quiénes los ‘Otros’.” (Senkman, 2000: 279-280).

¹⁹⁷ (Molloy, 2006: 11-12). Para nuestra cita a Molloy, véase la página 9.

En efecto, en la segunda parte del mismo poemario la desidentificación con “los padres”, “los abuelos” y “las hermanas” –en los tres primeros poemas– se articula fundamentalmente desde y a través del “lenguaje”: “Diálogo peregrino con los padres/ picotea de un lenguaje antiguo que/ ató el cordón al cinturón del habla” (Kamenszain, 1986a: 29). La misma casa grande se construye desde su lenguaje, ya que ella aprovisiona tanto el refranero –“Árbol de versos genealógicos, en-/ ramado refranero”– como la voz e incluso el estilo: “una/ voz en cadena que al estilo engancha/ en esa herencia de tramas forzadas.” Concluye este mismo poema apuntando a la diseminación, proliferación o procreación que ofrece la apertura lingüística: “Si escucha el hijo vuelve a conectarla.” (Kamenszain, 1986a: 29).

La literalmente “movida” relación con la casa y con los familiares se traduce, y desplaza, en términos de adentramiento y desterritorialización y de conexión y enajenación. Ahora se agrega, a las metáforas de la costura, las del árbol. Éste, primero, permite invertir los lugares de raíces y copas.¹⁹⁸ Si los abuelos “con ella [la enfermedad] enracimados crecen/ en la memoria del adulto enfermo/ (enajenado, que en ella decrece)”, este adulto termina por “empacha[rse] de temores” hasta tal punto adentro que, así como le sucedió al sujeto futoranskyano en Israel, “en círculo los vomita, vicioso” (Kamenszain, 1986a: 31). El sujeto kamenszainiano termina por expresar la relación en términos de costura –“Cosida con los puntos de su trazo/ la boca...”– y retoma esta metáfora en el siguiente poema para describir la relación con las hermanas: “De las hermanas en hilo doble se/ enhebra el apellido pero el cruce/ de nombres lo separa.” (Kamenszain, 1986a: 31 y 33). Mientras que la ventana permite la (re)visión del mundo afuera, casa adentro el espejo posibilita “sub[ir] al rostro desdoblado” para que “mir[e] en su otra a la familia.” De esta manera, el mismo sujeto con su lenguaje puede “liar”(se) con la herencia judía; o constituirse *entre*. El *entre* se torna físico en los guiones que unen y separan tanto la identidad judía como los mismos versos, tal como

¹⁹⁸ En cuanto a esta inversión, veamos cómo la poeta cierra “El árbol de la vida”, poema incluido en *El ghetto*, que “relata” el entierro del padre: “Hoy florecen en las copas de los árboles todas mis raíces.” (Kamenszain, 2003: 44).

hermanas desdobladas, de Tamara Kamenszain: “Tren-/ zan el sábado a la fiesta de soltar-/ se las hebillas a presión paterna.”¹⁹⁹

El sujeto poético busca su lenguaje atravesando la casa paterna y regresando a la lengua materna. El “hallazgo del destino/origen”, como lo refirió Fernández, coincide con la traducción del propio “maridaje” y tras haberse “difraza[do] de madre”: “Por el hilo de saliva el idioma/ de uno en la lengua de otro se/ traduce” (Fernández, 2011 y Kamenszain, 1986a: 35 y 37). Mientras que el sujeto futoranskyano desterritorializa la lengua materna atravesando mares y desiertos a fin de internarla y, de esta manera, hospedarse en ella, la sujeta kamenszainiana la busca casa y cuerpo adentro. Pero también a ella, la propia maternidad le permite situarse entre mar –“su mar neonatal”– y desierto, o “destierro”: “la maternidad estanca/ de su agua en el útero obstinado/ y al padre de un destierro fabulado/ a orillas rescata de este estanque” (Kamenszain, 1986a: 39). Si bien la poesía de Futoransky se constituye en la cuerda de un malabarismo lingüístico donde la lengua materna es rodeada y amenazada por lenguajes otros, la de Kamenszain crece en la tensión *entre*, entre espacios, lenguajes y sujetos: “Cuando a la luz se amarre como hijo”, nacido en el exilio distante, “deslindará la línea de su anzuelo/ en la tensión, a alguno que se acerque” (Kamenszain, 1986a: 39).

Tras la vuelta al pasado la sujeta expone su ascendencia de manera ordenada y ahora debe/puede, al haber asumido el exilio propio, y en él el matrimonio y la maternidad, hacer el balance de la proliferación migratoria y de la “procreación” familiar, aunque en términos literarios. En este sentido, la proliferación y la procreación se inscriben plenamente en la “arteficialización” que Sarduy retomó de Roussel para calificar la literatura neobarroca, a partir de “tres mecanismos”, la sustitución, la proliferación y la condensación.²⁰⁰ Según Sarduy, la proliferación “consiste en obliterar el significado de un significante dado pero no remplazándolo por otro [...], sino por una cadena de significantes que progresa metonímicamente y que termina circunscribiendo al significado

¹⁹⁹ (Kamenszain, 1986a: 33). Recuérdese nuestra observación sobre el guión como signo en la base de la identidad judía, o más bien judeo-argentina, por ejemplo, destacada tanto por Perla Sneh como por Derrida. Véase la página 17, y más particularmente la nota 25.

²⁰⁰ Sarduy sostiene que “la extrema artefilización” se encuentra en el centro del movimiento neobarroco, puesto que es “practicada en algunos textos, y sobre todo en algunos textos recientes de la literatura latinoamericana” (Sarduy, 1972: 169-174).

ausente, trazando una órbita alrededor de él, órbita de cuya lectura –que llamaríamos lectura radial– podemos inferirlo.” (Sarduy, 1972: 170). Vimos, entonces, que la escritura neobarroca de Kamenszain, a pesar de aquella “tendencia” verbal anoréxica que consiste en “eludir” o “decir menos”, opera alrededor del “mecanismo” de la proliferación; y en primer lugar, como destacó Enrique Foffani, alrededor de la “proliferación de familias”. (Foffani, 2004: 326).

Esta última proliferación culmina en la tercera parte de *La casa grande*, cuyos versos son recorridos por “niños”, “primos”, “padres cómplices a tíos distanciados”, “bisabuelos” y hasta “los vecinos”. Estos últimos deben “delimit[ar]/ otra familia, el ghetto sin alambres.” (Kamenszain, 1968a: 45). Ahora bien, esa “proliferación de familias”, en vez de delimitar, debe des-limitar o, como resalta Foffani, “desbordar [...] en un proceso de mezcla.” De hecho, el crítico llega a esta conclusión trasladando esta proliferación a la propia escritura kamenszainana: “Lo que en el ámbito familiar aparece como enlazar [...], equivale en el ámbito literario [...] a traducir o escribir”:

Enlazar es lo que hace el poema cuando escribe o traduce o, también, cuando al escribir traduce esa asociación de palabras, esa especie de maraña del sentido [...]. Mundo del sentido en constante proliferación, la maraña reproduce el microcosmos familiar puertas adentro de la casa. Esta filiación entre espacios es el modo como esta poesía elabora los lazos de familia, pues la significación que mana de un verbo como *enlazar* (lo que en un poema se nombra como “árbol de verbos genealógicos”) va tramando una serie de matices semánticos que apelan a diversos lenguajes e imaginarios.²⁰¹

La poeta vislumbra la posibilidad poética –aunque en el poema citado se presenta entre paréntesis– en la apertura lingüística marcada en la infancia:

A los niños adentro nos encierra
con el idisch un cerco de palabras.
Ronda de giros que en el patio teje
silencio afuera con voces de entrecasa
(Sin embargo escapando por la siesta
furtivos en la calle dormitaron
a la sombra acolchada del voseo
probaban las ternuras de un colchón:
el castellano.) (Kamenszain, 1986a: 47).

²⁰¹ (Foffani, 2004, 326-327; cursivas en el original). En su próximo poemario, *Vida de living* (1991), Kamenszain retomará y expandirá la idea de “conectar” genealógicamente –verbo que usa, como vimos, en *La casa grande*– con la familia futura, es decir los hijos.

La posibilidad poética se explaya en el espacio del patio y en el lenguaje de “entrecasa”. El patio de la infancia constituye el espacio poético por excelencia, puesto que, por su apertura espacial, invita a soñar e imaginar el afuera o más allá, pero desde el lugar de cobijo del adentro. Además, esta constitución fundada en el *entre* da lugar a un juego de encubrimiento; incluso en relación con la autoconstitución.²⁰² Al configurar el lugar identitario y lingüístico *entre* – entre adentro y afuera, entre judía y argentina, entre idisch/hebreo y castellano–, el patio, como figuración de la infancia, conlleva la promesa inminente de poder franquear fronteras a la vez que de proseguir con este juego lingüístico e imaginario casa adentro. Casa afuera son los otros, nuevamente “[l]os vecinos”, quienes acentúan la “propia” otredad o extranjería lingüística, es decir cuando “[l]e dicen [...] a mi abuelo: ‘si de escribir empiezan al derecho/ enhebran al revés su calendario’.” (Kamenszain, 1986a: 47). Esta interpretación *otra* le permite al hablante poético asumir *su* lenguaje, castellano y menor: “Quien la memoria narra de estos muertos/ elige repechar hasta la nada/ desde el izquierdo margen lastimoso.” (Kamenszain, 1986a: 48).

La apertura reside, entonces, como la propia Kamenszain explica en “El ghetto de mi lengua”, en el “mix” de lenguajes:

en el origen de mi aprendizaje de la lectoescritura conviven dos lenguas: una – o dos en una, el hebreo y el idish– se escribe de derecha a la izquierda y la otra –el castellano– se escribe de izquierda a derecha. En el choque entre esos dos trenes que vienen de frente por la misma línea ubico también un primer estallido literario. En *La casa grande* (de 1986) aparece el idish como la lengua del encierro y el castellano como la posibilidad de franquear esos límites. (Kamenszain, 2006: 159).

En cuanto a esta multiplicidad de lenguajes vivida en la infancia, nos resulta interesante “el movimiento y perpetuo juego de las diferencias” que resalta León como propio del barroco. Es que a partir de su análisis de la obra del

²⁰² En *De este lado de Mediterráneo* Kamenszain lo evocó a partir del autorretrato instantáneo que resaltamos, “escuchando [...] *she is leaving home*”: “habita la nostalgia de un patio con malvones y de una enredadera tapando la puerta...” (Kamenszain, 1973: 50). Por otra parte, las imágenes del patio y de la casa infantil aparecerán de manera tardía en la obra de Luisa Futoransky, como en el poema “Prender de gajo”: “Cuando nací, en casa había un gallinero con pocas aves pero mucho barro. Había también una cerca de alambre oxidado que no se veía a fuerza de madreselvas. En la puerta, un dintel de mármol servía para...” A continuación, describe el espacio y los tiempos líricos constitutivos de su poesía: “hundir el dedo en la ranura y extraer hormigas coloradas, leer cuentos, adivinar dónde irían los escasos caminantes de la calle de tierra y aprender a esperar el príncipe, el pasmo, el mesías y la revelación.” (Futoransky, 2006a: 68).

poeta judeo-cubano José Kozer formula una pregunta que nos resulta muy pertinente: “¿Existe acaso para estos poetas una lengua a la que puedan llamar ‘plenamente’ materna?”²⁰³ En términos teóricos, además, respalda esta pregunta –casi una pregunta retórica en su texto– con *El monolingüismo del otro* de Derrida para quien, según la crítica argentina, no existe “una única lengua materna, sino que se trata más bien del cruce tenso y problemático de una serie de herencias en disputa.”²⁰⁴ En este mismo sentido, León afirma que Tamara Kamenszain sabe “recoger en su producción esta ‘espectralidad’ [derridiana] del lenguaje –producto de su contacto con voces múltiples, ajenas y oriundas” (León, 2007b: 104).

Mientras que León habla de un “cruce tenso y problemático de una serie de herencias en disputa” y Kozer mismo de una “mezcolanza”, Tamara Kamenszain, en “El ghetto de mi lengua” insiste en el “mix”:

La mudez que supone la experiencia del exilio –donde los que hablan son los otros– aquí se reparte de nuevo en la diferencia entre dos idiomas: las vocales hebreas son mudas mientras en el español (en el mundo cristiano) lo son las consonantes. Y la pronunciación en ese mix cuyo resultado da cero se opera [...] cruzando el desierto.” (León, 2007b: 104 y Kamenszain, 2006: 161).

En cuanto a este “mix”, Laplantine y Nouss incluyen en su diccionario *Mestizaje: de Arcimboldo a zombi* una entrada para “la mezcla”. Proponen que “supo ofrecer una alternativa al montaje como operación de ‘des-composición’, al tiempo que crea un modo de uniones en parte continuo, pero irreductible a una unidad encubierta, a una totalidad cerrada” (Laplantine y Nouss, 2007: 516). Esta des-composición se basa en el “principio de superposición”, pero ella debe “abandon[ar] el modelo de la representación” y “s[er] utilizad[a] por sus propiedades intrínsecas”. A su vez, estas propiedades “dependen de un proceso abierto, fundado en la desviación (y por lo tanto la desviación respecto de sí misma).” (Laplantine y Nouss, 2007: 516).

²⁰³ Denise León cita al poeta cubano: “En aquella casa había un lenguaje para dirigirse a Dios (el hebreo), otro para hablar de las cosas de la vida diaria (el yiddish), otro por si algún día nos tocaba de nuevo la diáspora (el inglés) y otro para reír, vivir, luchar, desangrarse, recuperarse, hacer el amor, ser “nativo” (el español cubaneado). Súmese a ese lenguaje de la casa el de la calle: otro arroz con mango, otra mezcolanza.” (citado por León, 2007b: 104). Además, a continuación la crítica se refiere a Rosa Braidotti según quien, como vimos, “el políglota [...] se vuelve un especialista de la naturaleza engañosa de cualquier lengua” (citada por León, 2007b: 104). Citamos a Braidotti en las páginas 42-43.

²⁰⁴ (León, 2007b: 104). Ver la cita completa de Derrida en la página 43.

No sólo este modo de desviación sino sobre todo lo referido a la “técnica de superposición de capas” nos resultan reveladores para la operación neobarroca de Tamara Kamenszain con el lenguaje: “es a la vez acumulación de capas pasadas y reducción de capas venideras, de donde surge la importancia del intervalo en la mezcla.” (Laplantine y Nouss, 2007: 517). Detengámonos, por último, en lo que los teóricos consideran como “hazaña de la mezcla”: “es haber sabido invertir los lazos de subordinación tiempo/espacio [...]: se pasa de un tiempo espacializado, recortado en posiciones fijas, a una temporalidad liberada de toda disturbación espacial, mostrada por la misma imagen.”²⁰⁵ Nos parece que el mismo título de este poemario, *La casa grande*, ilustra claramente esta “hazaña”, así como los títulos de los poemarios venideros que analizaremos en nuestro tercer capítulo: *Vida de living* (1991) y *Tango Bar* (1998).

La elección por escribir *de este lado*, en castellano, ha sido tomada, como sugirieron Deleuze y Guattari, por sustracción –“lastimoso”–, en el sentido de que se trata de una elección inspirada en el exilio al mismo tiempo que en el deseo por “la patria desterrada” y ausente. En “Apuntes sobre los primeros textos de Tamara Kamenszain”, Nancy Fernández preanuncia que esta ausencia “será el motivo para anclar en el deseo escindido entre escribir con la heredada lengua ancestral y escribir con la lengua materna. En esa errancia se constituye el yo.” (Nancy Fernández, 2011). Ahora, si bien este yo que ya había sido abandonado en *Los no*, continúa siendo eludido en *La casa grande*, no obstante asoma hacia el término del poemario. Lo hace primero y de manera significativa mediante su inclusión en el *nos*: “A los niños adentro nos encierra” (Kamenszain, 1986a: 47). Además, cuando el sujeto, o la sujeta, aparece como primera persona singular, lo hace como complemento de objeto directo. Esta función gramatical determina el lugar y modo en que el propio sujeto se inscribe tanto en la travesía espacial como en el trabajo escritural: “Ruta de hormigas atareadas las/ palabras *entre* lápidas caminan./ Cargando al

²⁰⁵ (Laplantine y Nouss, 2007: 518). Esta idea de “hazaña” nos recuerda la definición que Derrida da de la “différance”: “un movimiento de espaciamento, un ‘devenir-espacio’ del tiempo, un ‘devenir-tiempo’ del espacio, una referencia a la alteridad”. (Derrida y Roudinesco, 2001: 17).

hombro hojitas blanquecinas/ *me* expulsan del presente y *entresacan/*
daguerrotipo estática avalancha...”.²⁰⁶

Este último verso ofrece una imagen adecuada para describir el “estilo” kamenszainiano, que oscila entre un lento trabajo artesanal –“estática”– y la proliferación neobarroca –“avalancha”–, tal como el mismo sujeto poético insinúa a continuación: “*revival* en sepia y ovalado que es/ el marco recurrente de un estilo:/ manera de decirlo, dicho está.” (Kamenszain, 1986a: 48; cursiva en original). El “*revival*” da cuenta, como explicita a continuación, de cuando el sujeto tuvo que volver a instalarse “en el lugar amorfo del comienzo/ se sienta a fabular la que no dijo/ soy primera, persona, estoy volviendo/ mis libros al puerto de la infancia” (Kamenszain, 1986a: 48). El alejamiento espacial del exilio conllevó el distanciamiento subjetivo y significó una confrontación con la falta identitaria y la “mudez” lingüística anteriores. Mientras que casa adentro se habló otro idioma, el del encierro (el ídich o el hebreo), casa afuera se desveló el idioma de la posibilidad (el castellano). El distanciamiento poético, potenciado por la experiencia y la experimentación neobarrocos contemporáneos –y su juego de enmascaramiento del yo lírico en la superficie del lenguaje–, posibilitó el distanciamiento subjetivo y, sobre todo, lingüístico.²⁰⁷

El “*revival*” hacia adelante denota el retorno al terminar la dictadura y el exilio; y con ello, se potencia el final del libro, es decir el resurgimiento de los propios versos a la realidad. En efecto, el sujeto poético termina enviando el texto o el libro, *La casa grande*, a la realidad extraliteraria. Al mismo tiempo, el yo poético se instala en el presente y traduce este regreso estilístico a través del regreso físico-literario, por ejemplo ante la enunciación del acto de “empaquetar” estos “versos”: “Estoy lista. En aviso de regreso/ voy a liar los versos al paquete.” (Kamenszain, 1986a: 49). En el libro neobarroco que es *La casa grande*, “[a]ntes que desvendar las máscaras, la lengua parece”, como destaca Perlongher con respecto al *Theatrum Philosophicum* de Foucault, “en su

²⁰⁶ (Kamenszain, 1986a: 48; cursivas nuestras).

²⁰⁷ Así, cuando Augusto Munaro le vuelve a plantear, en la entrevista a la poeta, la aserción de Goethe –“Todo lo que escribí lo viví, pero nada de lo que escribí lo escribí como lo viví.”–, Tamara Kamenszain contesta recuperando la definición de otro poeta: “Poesía situada’ llamó Enrique Lihn a ese fenómeno del sujeto que escribe desde la situación pero no como un dato sino como una experiencia. Pretender sortear la experiencia sería salir definitivamente de la poesía hacia otro género.” (2012).

borboteante salivar, recubrir, envolver, empaquetar lujosamente los objetos en circulación.” (Perlongher, 2010: 17).

Por un lado, la poeta terminó por inscribir sus versos en la tradición femenina, es decir en la casa-lengua cosida por mujeres: “encimando el chirriado de la rima/ a ese verso medido por las madres/ hacia la casa, adentro, hacia la sala/ tras la costura banal de lo ya dicho./ Avanzo con ellas en sordina...” (Kamenzain, 1986a: 48-49). Podría pensarse como continuidad esta inscripción, y sobre todo el camino “hacia la casa, adentro” (que retomaremos en nuestro siguiente capítulo) y la expulsión de la casa lengua: “me expulsan del presente” (Kamenzain, 1986a: 48). En la obra de Luisa Futoransky, por su parte, el sujeto poético se desplaza perpetuamente al ritmo de la presión hacia adentro, por un lado, y de los cortes que deben registrar puntual pero constantemente la diferencia. Al contrario, la obra y lengua de Tamara Kamenzain se desplaza en forma circular justamente porque están basadas en la propia mezcla o diferenciación entre uno y otro, al mismo tiempo que entre uno y otro idioma.

No obstante, a fin de ver hasta qué punto se aproximan sus poéticas, es decir cómo en ambas el desplazamiento espacial conlleva la desterritorialización lingüística, nos interesa cómo Julia Kristeva explica su descripción de Melanie Klein, en el capítulo titulado “De la lengua extranjera a las redes de los fieles y los infieles”, como “una nómada”. Nos parece particularmente reveladora la manera en que Kristeva vincula el zigzagado de los pensamientos (o lenguajes) con el desplazamiento entre los espacios, tanto más cuanto nos permite remitir plenamente al objeto de estudio de nuestro capítulo siguiente. Así como en el trabajo que Tamara Kamenzain y Luisa Futoransky operan con el lenguaje, en el análisis psicológico de Melanie Klein el movimiento del pensamiento no sólo va a la par del nomadismo espacial, sino que ambos se complementan en la variación entre apertura y encierro: “tanto en los espacios en los que vivía la analista como en su pensamiento, se perfilaban [según Kristeva], dos tendencias contradictorias: la de apertura, que desequilibra y está en consonancia con la pérdida de uno mismo, y la de encierre, que resguarda y compensa los riesgos.” “Pero”, reza la conclusión de Kristeva, significativa para la poética de nuestras poetas, “el armónico

dominante es una exposición máxima, un desamparo permanente, un ‘no-lugar’ de todos los instantes.” (Kristeva, 2001: 219).

3. La construcción y habitación de la casa propia como asilo

Concluimos nuestro recorrido por la infancia poética de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain en un corpus de libros ordenado a partir del tópico del camino o del desplazamiento. Si éste culminó en el exilio, se originó en una deliberada búsqueda de la lengua que, a su vez, instaura una obra poética. En esta instancia queremos ver el lugar primario que en ella ocupa la casa, puesto que sus significados y figuraciones se multiplican en los versos de ambas. Una luz sobre su construcción volverá a proyectarla y reflejarla en el mismo movimiento entre el adentro y el afuera como un par contrario/complementario, tanto con respecto a la relación del sujeto con la casa o con el mundo, como con el lenguaje. La casa, como imagen de la lengua, está sujeta, al mismo tiempo que somete, a esa relación móvil de el adentro y el afuera.²⁰⁸ Por lo tanto, la casa es continuamente dejada y recuperada, vaciada y rehabilitada, expuesta y rehabilitada, pero nunca destruida, apenas desconstruida.

En nuestro capítulo anterior ya estudiamos la vuelta que tanto Luisa Futoransky como Tamara Kamenszain emprenden a la casa de la infancia. Nos permitió afirmar que la poesía de ambas autoras, aparte de ser de

²⁰⁸ Recordemos que desde el inicio de su valioso estudio *La poética del espacio* (1957), fundamental para este capítulo, Bachelard afirma que “les images de la maison marchent dans les deux sens: elles sont en nous autant que nous sommes en elles.” (Bachelard, 2001: 24).

desplazamiento, simultáneamente da cuenta de lo que Bachelard resalta, en *La poética del espacio*, como “une adhésion, en quelque matière, native, à la fonction première d’habiter”.²⁰⁹ La casa de la infancia y sus imágenes prefiguran la construcción de la obra y lengua poéticas de ambas autoras. Tamara Kamenszain empezó por instalarse en la “casa paterna” a fin de imaginar desde *este lado* el afuera. En cambio, Luisa Futoransky huyó de la casa familiar a fin de garantizar su permanencia, aunque sea por su ausencia. Pero en la obra de ambas, la casa infantil, al habitar tanto la necesidad del repliegue interior como el deseo de revivir la experiencia fronteriza de la imaginación, se queda entre un lugar y otro.²¹⁰

Ahora bien, cuando al primer exilio, el de la infancia, se suma el exilio geográfico-físico, se vuelve a agudizar la necesidad de una casa en donde refugiarse. ¿Pero cómo construir la casa propia en el exilio, espacio ajeno que representa la no pertenencia por excelencia? Tanto más cuanto, como resalta Kristeva, “l’exil a brisé tout lien d’appartenance” (Kristeva, 1988b: 52). Además, es sobre todo la ruptura con la pertenencia lingüística la que dificulta y exige a la vez la traducción de esta experiencia de ruptura. Vimos que Tamara Kamenszain creó el “espacio ficcional de un origen y lugar de pertenencia” a partir de *La casa grande* (1986), convirtiéndola, no obstante, en *su casa* y lengua poéticas (Fernández, 2011). Luisa Futoransky, cuanto más se aleja de su casa-lengua, tanto más aviva el deseo de refugiarse, aunque fugazmente, en “una residencia interna” (Futoransky, 2006c: 117). Aún en su caso, el exilio germina, entonces, el deseo de un repliegue o regreso.

En realidad este vaivén entre “desarraigo” y “regreso” está constituido, como vimos que explicó Paz en *El arco y la lira*, las “dos fuerzas antagónicas” del acto poético.²¹¹ La tensión entre ambos polos sigue orientando la obra posexilio de nuestras poetisas. Paradójicamente tal vez sea la imposibilidad de la

²⁰⁹ (Bachelard, 2001: 24). Como resaltamos en nuestro primer capítulo, en este libro Bachelard se concentra en el movimiento de reposo y, por consiguiente, en la imagen de la casa. No obstante, el fenomenólogo cree necesario destacar su otra vertiente, a saber la de “la rêverie de chemin”, es decir de camino o desplazamiento. En realidad, ambas poéticas, la del camino y la de la casa, conviven, pues si ésta lleva al repliegue hacia adentro, aquélla “appelle l’être à vivre à l’extérieur des gîtes de l’inconscience [...], à sortir de soi.” (Bachelard, 2001: 29-30).

²¹⁰ Como resume Bachelard, “la maison de l’enfance, c’est tout juste ce qu’il faut pour me mettre moi-même en situation d’onirisme, pour me mettre au seuil d’une rêverie...” (Bachelard, 2001: 31).

²¹¹ (Paz, 1999: 68-69). Lo citamos en la página 41.

vuelta con la que confronta el *pos* del exilio que hace que la escritura se conciba alrededor de la pregunta del dónde y cómo de la habitación y construcción de la casa-lengua. Delimitaremos el corpus de este capítulo según las figuraciones de la casa que queremos revisar en los poemarios de los años ochenta y noventa de nuestras poetas, es decir los que fueron escritos tras el exilio. Se trata de *Partir, digo* (1982) y *Antología poética* (1996) en el caso de Luisa Futoransky; y de *Vida de living* (1991) y *Tango bar* (1998) en el de Tamara Kamenszain.²¹²

El primero de estos poemarios, *Partir, digo*, fue publicado en 1982 en Madrid y aparece como una compilación de poemas de exilio que gira alrededor de este eje temático. No obstante, el imperativo que implica el primer verbo del título, *Partir*, es seguido por una pausa –acusada por la coma– y un verbo de enunciación: *digo*. En la poética de Luisa Futoransky es el decir, y traducir y reescribir una y otra vez la experiencia del corte que significó el exilio, el que debe constituir una morada.²¹³ Por consiguiente, la morada sólo puede ser constitutiva a condición de que sus sujetos poéticos no regresen ni se detengan. En efecto, Luisa Futoransky nunca “vuelve” del exilio, al menos no a Buenos Aires. Como ya planteamos al final de nuestro capítulo anterior, el corte con esta casa fundacional llevará a la autora a seguir explorando ciudades otras hasta instalarse ¿de manera definitiva? en París en 1981, momento que, además, resulta ser significativamente rico en la producción de la obra”.²¹⁴ A *Partir, digo* (1992) le siguen los poemarios *El diván de la puerta dorada* (1984),

²¹² Obsérvese que los primeros poemarios vuelven, desde sus títulos, *Partir, digo* y *Vida de living*, a apuntar al ya referido movimiento contrario/complementario de sus respectivas poéticas; y ello en relación con la casa, aún como imagen de la lengua. En *Vida de living* Tamara Kamenszain incorpora otro idioma, el inglés, en su casa-lengua a fin de extrañificarla y, al mismo tiempo, cuestionar su apropiación (lingüística). Por su parte, a Luisa Futoransky una voz otra la exhorta, aunque en su lengua materna, el castellano, a partir: *Partir, digo*. Pero al partir la autora *realmente* al extranjero, su lengua será rodeada, amenazada hasta por otras lenguas y, de este modo, aquélla puede/debe seguir siendo extrañada y extrañificada.

²¹³ A partir de “Vitreaux del exilio”, primer poema de *Partir, digo*, Sarli Mercado destaca que en la poesía de Luisa Futoransky “la escritura se propone como un gesto que trata de remediar la ausencia de una geografía propia.” (Mercado, 2006: 96-97).

²¹⁴ Aunque su *alter ego* novelesco Laura Kaplansky sigue reafirmando que aún y siempre está “de paso”, “¿en tránsito? a esta Ciudad Luz” la casa empieza a hacerse retroactiva y literariamente presente (Futoransky, 1986: 18). En este sentido nos parece significativo el capítulo que la autora dedica de modo exclusivo a “La casa” en la misma novela *De Pe a Pa*. (Futoransky, 1986: 33-46). Es en esta misma época cuando empieza a escribir novelas: *Son cuentos chinos* (1983), *De Pe a Pa* (1986) y *Urracas* (1992). En ellas sus respectivos *alter egos* describen sus experiencias de extranjera.

La Sanguina (1985), ambos publicados en España y *La Parca, enfrente*, nuevamente editado en Buenos Aires en 1995.

Además, en 1996 la poeta es invitada por el Fondo Nacional de las Artes argentino a organizar una *Antología poética*. Un primer vistazo a los poemas y poemarios seleccionados para su conformación permite ver que la genealogía de navegantes es progresivamente sustituida por la creación de una genealogía de mujeres. Así como en el caso de aquéllos, estas figuras serán imaginarias y mitificadas –citemos a modo ilustrativo apenas los títulos de dos de los libros incluidos: *La sanguina* (1995) y *La Parca, enfrente* (1996)– y constituyen una serie de (autor)retratos. La construcción de la casa imaginaria y literaria da como resultado una “colección” –el término es, como veremos, de la propia poeta–, de ciudades y autorretratos, que, así como en el caso de la obra *collage*, debe ser recorrida; tanto más cuanto seguirá siendo ampliada y reescrita, aun más allá de esta antología.²¹⁵

Tamara Kamenszain terminó, como vimos sobre el final de nuestro capítulo anterior, *La casa grande*, poemario escrito en el exilio en México, con la idea de la vuelta a Buenos Aires. En *Vida de living* (1991) sigue construyendo y habitando la casa en relación con la familia. Además, como sugiere desde el mismo título, el sujeto poético se instala “caracol adentro” de la casa propia para vivir –“estar viviendo”, según el presente continuo de *living* en inglés– el centro u hogar –*living* en el sentido de sala de estar– de su casa.²¹⁶ En la medida en que el *living* forma el centro de la casa, este poemario tal vez se encuentre en el centro de la obra de Tamara Kamenszain, en tanto la casa ocupa, como resalta Enrique Foffani, un lugar central en ella:

La casa está en el centro de esta poética y con ella todos los espacios que configuran una red, una familia de espacios, una cartografía reticulada de lugares que se multiplican y se replican, lugares que responden al movimiento

²¹⁵ La antología reedita, entonces, poemas de estos libros, así como algunos de los poemarios anteriores: *Babel Babel* (1968), *Lo regado por la seco* (1973) y *En nombre de los vientos* (Zaragoza, 1976), primer poemario publicado en España. Como la *Antología poética* rescata apenas dos poemas de *Partir, digo*, queremos dedicarle a este libro un lugar aparte. Por otro lado, dada aquella vuelta “tardía” a/de la casa en la obra de la poeta, puntualmente nos referiremos incluso a poemarios posteriores, principalmente *Inclinaciones* (Buenos Aires, 2006) y *Prender de gajo* (Madrid, 2006).

²¹⁶ (Kamenszain, 1991: 43 y 47). Anticipemos que la repetición de “caracol adentro” hacia el final del poemario indica no sólo la salida, sino la tensión que ésta genera en sus versos en relación con la casa.

de repliegue (de la casa grande al living, la sala de estar, el vestíbulo del diario vivir) y al movimiento de despliegue (el bar de la esquina es el lugar-otro del living). (Foffani, 2004: 321-322).

El “movimiento” mayor de la “circularidad”, que el crítico resalta en relación con la casa, permite la paulatina pero creciente apertura de la “salita” hacia el barrio porteño cuyo centro constituye ahora el *Tango Bar* (1998) (Kamenszain, 1991: 43). Esta apertura espacial de la casa implica que la poeta va sustituyendo los personajes de la familia en su sentido estricto por los de la familia literaria. Su “danza de personajes”, como afirma Panesi, es ahora con los poetas neobarrocos, por un lado, y con los maestros de la esquina porteña, los letristas de tango, por otro (Panesi, 2012). Por consiguiente, el espacio lingüístico-literario de *Tango Bar* se construye a partir de una serie de textos y voces de amigos y amigas escritores que la poeta combina a la manera de los letristas del tango, es decir mezclando la oralidad con la letra escrita.²¹⁷

En estos poemarios de los ochenta y los noventa se agrega, entonces, a la autoconfiguración como judía y extranjera la de mujer. En ellos, sus respectivas “sujetas” conciben y configuran su modo de habitar y construir una “casa”.²¹⁸ Mientras que según una larga tradición literaria, las mujeres han sido consideradas como dueñas y anfitrionas de la casa y del hogar, hoy en día la reivindicación de un “cuarto propio” en el que las mujeres puedan dedicarse a la escritura ya tiene su propia tradición. Estamos pensando en el famoso ensayo *Un cuarto propio* de Virginia Woolf (1929). Tomaremos este texto fundacional como hilo conductor de nuestra análisis de *Partir, digo* de Luisa Futoransky y de *Vida de living* de Tamara Kamenszain, ya que prefigura tanto el cómo de la construcción de la casa, o cuarto, efectuada por nuestras poetas, como el posicionamiento que tomarán en relación con ella y en ella.

²¹⁷ En sus libros de ensayos escritos en los mismos años, *La edad de la poesía* (1996) e *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)* (2000), Kamenszain efectúa la misma danza reflejada en el espejo. Las partes que componen *La edad de la Poesía* (1996) son significativamente subtituladas: “I. Infancias de mil años”, “II. Neobarrocos en su tinta”, “III. Hijos adultos” y “IV. La lírica terminal”. Si la infancia y la relación con los neobarrocos predominaron en los primeros poemarios, el tema de los “hijos”, y la hija, “adultos”, predomina en *Vida de Living* y *Tango bar. El ghetto* (2003) y *El eco de mi madre* (2010), en los que poetiza el duelo por la muerte del padre y de la madre respectivamente”, constituirían, junto a *La novela de la poesía* (2012), “la lírica terminal”.

²¹⁸ Como ya resaltamos, en *La casa grande* la propia Kamenszain denominó “sujeta” a su sujeto poético. Véase nuestra nota 62. Nosotros hablaremos de “sujeta” cuando la figuración del sujeto poético resulte estratégicamente femenina.

Ahora bien, por mucho que Woolf quiera demostrar que la adquisición de un cuarto permite dejar entrar a otro sujeto, también insiste en que es la base para que se opere “la súbita división de la conciencia”: “Una vez más, si una es mujer, [...] deja de ser la heredera natural de esa civilización, y [...] comienza a sentirse excluida, extraña y detractora.” (Woolf, 2013: 121). En el caso de nuestras poetisas, la autoconfiguración como mujeres y extranjeras hace que asuman la “hospitalidad” –veremos que Levinas sitúa esta propiedad en la morada femenina– y conviertan su casa en asilo para que albergue tanto el lenguaje propio como el del otro. La tensión de la (des)construcción y ex/apropiación de la casa, que oscila entre propiedad privada y asilo, está en los poemarios que queremos revisar en segunda instancia: *Antología poética* de Luisa Futoransky y *Tango bar* de Tamara Kamenszain. Aunque las autoras se diferencian en el modo de invitar al otro casa adentro, ambas despliegan esta tensión, o relación, doblemente. Primero hacen que sus respectivas sujetas inviten ahora al extranjero, casa, obra y lengua adentro para, de paso, apropiarse de voces y textos ajenos. Simultáneamente someten a las mismas sujetas a un juego de dobles a fin de resaltar la propia extranjería y, de este modo, cuestionar la apropiación de una lengua propia.

Antes de entrar en estos poemarios queremos ver, primero, cómo la herencia del mandato femenino de “un cuarto propio” ha sido asumida en la crítica literaria, aunque recientemente y en relación con condiciones de enunciación de las mujeres. Efectivamente, es a partir del feminismo de los años 70 y 80 que los estudios de género confirman un lugar y modo femeninos de estar, hablar y habitar. Por consiguiente, si en la poesía argentina se han manifestado, como indican estos mismos poemarios de nuestras poetisas, en la crítica literaria argentina han sido resaltados y estudiados por varios críticos en los años 90. En una segunda instancia queremos ver cómo, desde el ensayo de Virginia Woolf en adelante, varios pensadores han analizado la lengua en relación con la casa; ya sea desde el punto de vista femenino, lingüístico y/o poético. Cada uno, o todos, llevan a pensar en su construcción y su modulación en tanto experiencia de habitar en relación con el lenguaje propio y otro. Y ello aún a través de las figuraciones de la hospitalidad y el asilo.

En cuanto a los estudios de género y la literatura, primero, nos interesa particularmente el artículo de Caren Kaplan titulado “Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse”. Desde el inicio asevera, y acierta, de modo contundente: “The issue is positionality.”²¹⁹ En cuanto a este posicionamiento es revelador revisar dónde y cómo se ubica y explica la feminista afroamericana bell hooks: “Living as we did –on the edge– we developed a particular way of seeing reality. We looked both from the outside in and from the inside out. We focused our attention on the center as well as the margin. We understood both...” (citada por Kaplan; 1990: 357). Sin embargo, para resguardar este lugar privilegiado no sólo hay que apropiarse de un cuarto o de una casa sino que hay que desterritorializarlo de manera permanente y simultánea: “We must leave home [...] since our houses are often sites of racism, sexism and other social practices.”²²⁰ La construcción de la casa propia implica, entonces, una constante desconstrucción tanto de la lengua heredada como de la lengua que sigue socialmente cercando a la mujer.

Simultáneamente al desarrollo de los estudios de género, la poesía argentina da cuenta de un modo similar de enunciar lo femenino. Éste ha sido estudiado por críticos como Delfina Muschietti (1994), Jorge Monteleone (1994), Alicia Genovese (1998) y Anahí Mallol (2003 y 2004).²²¹ Como ya referimos en nuestro primer capítulo, Delfina Muschietti, en “O/A: identidad devenir en la poesía argentina contemporánea”, analiza la poesía escrita por

²¹⁹ (Kaplan, 1990: 359). Al principio de su artículo Kaplan admite que “[m]uch of contemporary feminist theory proposes a strategy of reading and an analysis of positionality similar to Deleuze and Guattari’s conception of ‘becoming minor.’” (Kaplan, 1990: 359). En cuanto al posicionamiento de nuestras poetisas plantea una pregunta interesante: “Do I choose desterritorialization or has desterritorialization choosen me?” (Kaplan, 1990: 361). La poética de Tamara Kamenszain apuntaría al primer posicionamiento, mientras que la de Luisa Futoransky se basa más bien en el segundo. Obviamente, estamos hablando de lugares estratégicos. Véase también la nota 143, página 93 donde citamos a Masiello.

²²⁰ (Kaplan, 1990: 364). En cuanto a estas “prácticas sociales”, nos parece revelador cómo Adriana Kanzevolsky explica cierta posición del sujeto lírico en *El ghetto*, poemario posterior de Tamara Kamenszain (2003). Reflexiona sobre el condicionamiento social de “[l]as hijas judías” que, según Perla Sneh, “siempre tienen algo de entonadas. Hay una marca –¿cómo decir sin sorna *bautismo*?– que nunca se encuentra del todo y que deja en orfandad a la muchacha judía, nunca consagrada”. A estas palabras la propia Kanzevolsky agrega: “Es decir, no consagrada ni por la circuncisión en el momento del nacimiento, ni tampoco a los 13 años, con el pasaje a la adultez.” (Kanzevolsky, 2010: 108; cursiva en el original).

²²¹ Las dos últimas críticas han dedicado estudios a la producción de diferentes poetisas argentinas. En ellos ambas dedican un capítulo al análisis de los poemarios de Tamara Kamenszain. Se trata de “Un barroco con brillos de la casa: Tamara Kamenszain”, incluido en *La doble voz* de Alicia Genovese y “Tamara Kamenszain. Caracol adentro de la espera” perteneciente a *El poema y su doble* de Anahí Mallol (Genovese, 1998: 83-96 y Mallol, 2003: 89-102).

mujeres a partir de los 80 y reconoce en ella un doble movimiento constitutivo: “presenta un movimiento contrario [al que presenta la poesía escrita por los varones que analizó anteriormente] de ida hacia la profundidad desplegada del tiempo y de regreso a la superficie del cuerpo: ese punto móvil, contacto entre el adentro y el afuera, entre memoria y materia. La poesía de las mujeres se presenta así como excavación y re-construcción.” (Muschietti, 1994: 363 y 366-367). Hacia finales de su artículo la redefine desde su posicionamiento, móvil, y su modalidad, vocal: “punto móvil y voz sin traducción. Bloqueo sonoro a partir del cual se hace posible a la vez fundarse y desasirse.” (Muschietti, 1994: 370).

Por su parte, Jorge Monteleone, en “Rumor de gineceo”, parte de la descripción de “la casa ateniense” para adentrarse en el “gineceo” donde reina el “rumor” de las voces femeninas.²²² Su *propuesta* de “un topos referido a un discurso” indica cómo “[l]a zona atribuida a la casa ateniense” denota “el estado subalterno de la mujer. En consecuencia, manifiesta [su] precaria situación discursiva.” De ahí, el crítico focaliza “[e]n la poesía argentina más reciente escrita por mujeres” donde destaca la tentativa por “subver[tir] un lenguaje que le fue ajeno [...] y que fijó para ella la mudez o la acquiescencia. El lento rumor que llega desde el gineceo corroe la cancela...” (Monteleone, 1994: 102). Antes de ver cómo se produce esto en varias obras poéticas –entre otras, en *La casa grande* y *Vida de living* de Tamara Kamenszain– el crítico resalta “una explícita exploración discursiva” que reside en la “[i]ndagación” –recordemos que Santiago Sylvester caracterizó a la poesía argentina precisamente por este afán de búsqueda– “de un enunciado poético femenino que se vehiculiza, a menudo, con un espacio privilegiado o, al menos, con un circuito en el cual el sujeto imaginario se posiciona.” (Monteleone, 1994: 102). Rescatemos el desplazamiento que Monteleone opera acá de “espacio privilegiado” a “circuito”, pues el posicionamiento –móvil, como destacó Muschietti– de nuestras poetisas va y viene precisamente entre estos espacios constitutivos.

En realidad, en *La poética del espacio* Bachelard ya distinguió la poética femenina de la masculina y lo hizo precisamente a partir de sus respectivos modos de construir la casa. Mientras que los escritores varones “ne savent

²²² (Monteleone, 1994: 101). Este texto se encuentra en el prólogo a *200 años de poesía argentina*, bajo el subtítulo “La voz del gineceo”. Pero en esta versión posterior se sacrifica este desarrollo inicial a partir de la casa.

construire les maisons que de l'extérieur", la "conscience d'une maison construite par les femmes" se revela en la forma en que el pájaro construye "ce cercle dedans du nid qui impose sa forme" (Bachelard, 2001: 74). Esta imagen del pájaro construyendo el nido es retomada por Bachelard a partir de una idea de Jules Michelet, de "la maison construite par le corps, pour le corps, prenant sa forme de l'intérieur, comme une coquille, dans une intimité qui travaille physiquement". En esta recuperación, Bachelard vuelve a diferenciar el construir femenino del masculino: "La femelle, tour vivant, creuse sa maison. Le mâle apporte de l'extérieur des matériaux hétéroclites, des brins solides. De tout cela, par une pression active, la femelle fait un feutre."²²³

De hecho, Heidegger, en su análisis de "Poéticamente habita el hombre" de Hölderlin, insinúa que este modo de construir y habitar está en la base del *habitar poético*. Al preguntarse inicialmente por la relación entre "el habitar y el poetizar", el filósofo alemán apunta de inmediato al construir: "[E]l hombre sólo es capaz de habitar si ha construido ya y construye de otro modo si permanece dispuesto a construir" (Heidegger, 1994b: 167). Esta disposición está en la base de la poesía de desplazamiento e indagación cuya casa se funda en una no permanencia y no pertenencia. Así, cuando el filósofo alemán, en una conferencia titulada "Construir, habitar, pensar", se detiene en la etimología de "construir" señala que en "alto alemán antiguo" "la palabra [...] correspondiente a construir, *buan*, significa habitar. Esto quiere decir: permanecer, residir. El significado propio del verbo *bauen* (construir), es decir, habitar, lo hemos perdido." Concluye que "el hombre es en la medida en que *habita*."²²⁴ Ello se

²²³ (Bachelard, cita en parte a Michelet, 2001: 100-101.) En *Un cuarto propio* Virginia Woolf también diferencia la escritura masculina de la femenina a partir de su modo de construir y habitar. En el primer capítulo describe la capilla de Oxbridge por la "infinita laboriosidad [de] los albañiles [...] y después los pintores" (Woolf, 2013: 14). En el capítulo cinco compara el modo en que los hombres y las mujeres "entr[an] a una habitación" y concluye: "Las habitaciones difieren radicalmente". Para demostrarlo opone la "capacidad de los ladrillos y la argamasa" que ostenta la construcción masculina a "la extremadamente compleja fuerza de la feminidad":

¿Cómo podía ser de otra manera? Durante todos estos millones de años las mujeres han permanecido puertas dentro y ahora hasta las paredes de las casas están impregnadas de su fuerza creadora, que, por cierto, ha sobrepasado de tal modo la capacidad de los ladrillos y la argamasa [...]. Pero este poder creativo difiere enormemente del poder creativo de los hombres. Y debemos llegar a la conclusión de que sería una verdadera lástima que le pusieran obstáculos o lo desperdiciaran, porque fue conquistado a lo largo de muchos siglos de la más drástica disciplina y no hay nada que pueda sustituirlo. Sería una verdadera lástima que las mujeres escribieran como los hombres..." (Woolf, 2013: 111).

²²⁴ En esta conferencia de 1951, pronunciada ante un público de arquitectos, Heidegger dialoga con el texto anteriormente referido, pero invierte ahora el lugar de los verbos: "El construir ya es, en sí mismo, habitar". Pero, a pesar del cambio de público, vuelve a insistir en que "el

fundamenta en el propio lenguaje, ya que el hombre “recibe”, según Heidegger, “la interpelación de llegar hasta la esencia del habitar y del poetizar [...] de la exhortación del lenguaje” (Heidegger, 1994b: 164).

El exilio, como espacio íntimo en un afuera por excelencia, se abre en la posibilidad de revertir “la inversión, llevada a cabo por el hombre, de esta relación de dominio [...] que empuja a la esencia del lenguaje a lo no hogareño.” (Heidegger, 1994a: 129). Además, agrega, esta posibilidad sólo es viable si construir y habitar implican otros dos significados propios, “abrigar y cuidar”. (Heidegger, 1994a: 129-130). Sólo de este modo “puede abrir un espacio a un paraje aquello que en sí mismo es un lugar.” (Heidegger, 1994a: 134). El lugar puede ser asumido, aunque sólo tras haber atravesado espacios: “Las cosas que son lugares de este modo, y sólo ellas, otorgan cada vez espacios.”²²⁵ Por consiguiente, “[a] las cosas que, como lugares, otorgan paraje las llamaremos ahora, [...] construcciones.” Éstas pueden y deben trasladarse y abrirse de adentro hacia afuera, y al revés. Deben, en todo caso, ser móviles. “El construir”, concluye, “instala lugares, es un instituir y ensamblar de espacios.”²²⁶

Por otra parte, la idea, o más bien la ética de otorgar un espacio a la lengua ha sido desplegada por Derrida. Como indica el mismo filósofo, esta idea pasa por la noción de hospitalidad tal como ha sido concebida por Emmanuel Levinas. Veamos, primero, entonces, cómo Levinas desarrolla esta noción en un capítulo de *Totalidad e infinito* dedicado a “La Morada”, proclamada desde el inicio del texto como figuración hospitalaria por excelencia: “La casa [...] [s]irve para abrigar de la intemperie” (Levinas, 2006:

hombre se comporta como si fuera él el forjador y el dueño del lenguaje, cuando en realidad es *el lenguaje* el que es y ha sido siempre el señor del hombre.” (Heidegger, 1994a: 128-130; cursivas en el original).

²²⁵ “Espacio es esencialmente lo dispuesto (aquello a lo que se ha hecho espacio), lo que se ha dejado entrar en sus fronteras.” (Heidegger, 1994a: 135). Anticipemos que esta concepción del espacio apunta a la hospitalidad, tal como es concebida, como veremos a continuación, por Emmanuel Levinas.

²²⁶ (Heidegger, 1994a: 139). Tal vez se pueda decir que mientras Tamara Kamenszain “instituye”, y destituye, Luisa Futoransky, como expusimos en nuestro capítulo anterior, “ensambla”. En cuanto a estos “lugares”, resaltemos que anteriormente Henri Bergson, en una conferencia titulada “La perception du changement” (1911), habló de “estados”: “le morcelage du changement en états nous met à même d’agir sur les choses, et il est pratiquement utile de s’intéresser aux états plutôt qu’au changement lui-même.” (Bergson, 1969: 90). Esta noción asociada al movimiento permite pensar “lugares” también en términos de “estados de alma”; correspondencia que recorre sobre todo la poesía de Futoransky.

169). Precisa que “[e]l papel privilegiado de una casa [...] consiste [...] en ser condición y, en este sentido, el comienzo. El recogimiento necesario...”: “El hombre está en el mundo como habiendo venido desde un dominio privado, desde un ‘en lo de sí’, al que puede retirarse como casa.” (Levinas, 2006: 170). Pero, avisa “[e]l aislamiento de la casa no suscita mágicamente [...] el recogimiento, la subjetividad humana.” Y reanuda con el imperativo heideggeriano de una inversión: “Es necesario invertir los términos: el recogimiento, obra de la separación, se concreta como existencia en una morada, como existencia económica.” (Levinas, 2006: 171).

En la filosofía de Levinas este “recogimiento” implica “un recibimiento” que, a su vez, plantea la pregunta del otro. Levinas pregunta: “Pero ¿cómo pueden producirse frente al Otro la separación de la soledad, la intimidad?” (Levinas, 2006: 172). Según la tradición judaica el otro se presenta al mismo tiempo como presente y ausente; condición que Levinas asocia fuertemente a la figura femenina, “cuya presencia es discretamente una ausencia y a partir de la cual se lleva a cabo el recibimiento hospitalario por excelencia que describe el campo de la intimidad”; y agrega: “La mujer es la condición del recogimiento, de la interioridad de la Casa y de la habitación.” (Levinas, 2006: 172-173). Esta intimidad determina el lenguaje que se usa en ella: “El Otro que recibe en la intimidad no es el *usted* del rostro que se revela en una dimensión, de grandeza, sino precisamente el *tú* de la familiaridad: lenguaje sin enseñanza, lenguaje silencioso, entendimiento sin palabras, expresión en el secreto.” En este sentido, Levinas termina este subcapítulo titulado “La habitación y lo femenino” redefiniendo “el morar”: “Es un recogimiento, una ida hacia sí, una retirada hacia su casa como a una tierra de asilo [...]. Recibimiento humano en el que el lenguaje que se calla sigue siendo una posibilidad.”²²⁷

En nuestro primer capítulo referimos cómo Derrida, en *El monologüismo del otro*, se erige contra la “propiedad natural de la lengua”. De hecho, lo hace en un modo y en un tono similares a Heidegger: “Car contrairement à ce qu'on

²²⁷ (Levinas, 2006: 173). De hecho, la propia Kamenszain, desde el inicio de su ensayo “Bordado y costura del texto” sitúa la posibilidad de la escritura en el silencio femenino: “Si la escritura y el silencio se reconocen uno a otro en ese camino que los separa del habla, la mujer silenciosa, por tradición, está cerca de la escritura.” Además, en seguida lo vincula con el rumor, reinante en el gineceo de la casa ateniense, tal como describe Monteleone: “Silenciosa porque su acceso al habla nació en el cuchicheo y el susurro, para desandar el microfónico mundo de las verdades altisonantes.” (Kamenszain, 2010: 208).

est le plus souvent tenté de croire, le maître n'est rien. Et il n'a rien en propre. Parce que le maître ne possède pas en propre, *naturellement*, ce qu'il appelle pourtant sa langue...”.²²⁸ Por otra parte, en *Schibboleth. Para Celan*, el filósofo desarrolla la idea y el concepto de esta “marca discriminante, decisiva y tajante”, que implica la propia palabra *schibboleth*, pues en un lugar fronterizo esta palabra o “[e]sta diferencia no tiene sentido por sí misma, pero se convierte en eso que hay que saber reconocer y sobre todo marcar para *dar el paso*, para pasar la frontera de un lugar o el umbral de un poema, verse conceder un derecho de asilo o la habitación legítima de una lengua.”²²⁹ La misma palabra demuestra, como resaltamos desde nuestra primer capítulo al citarlo, que los espacios y las convenciones tienden a “pl[egar] la lengua a lo que la excede”: “la convierten en un momento de gesto y de paso.”²³⁰

Por otra parte, Derrida cuestiona estratégicamente la pertenencia lingüística a partir del *monolingüismo del otro*. Pero simultáneamente la funda en la hospitalidad, noción que retoma, como veremos en nuestro tercer capítulo, de Levinas: “ce discours sur l'ex-appropriation de la langue, plus précisément de la ‘marque’, ouvre à une politique, à un droit et à une éthique; [...] elle conditionne le droit et les limites d'un droit de propriété, d'un droit à l'hospitalité.” (Derrida, 1996: 46). En “Sobre la hospitalidad” retoma la idea levinasiana de que “no puede haber amistad, hospitalidad o justicia sino ahí donde [...] se tiene en cuenta la alteridad del otro, como alteridad – una vez más– infinita, absoluta, irreductible.” Además, insiste en que el propio “Levinas recuerda que el lenguaje, es decir, la referencia al otro, es en su esencia amistad y hospitalidad.” (Derrida, 2001b: 50).

²²⁸ (Derrida, 1996: 46; cursiva en el original). Derrida fundamenta su propuesta de una “universalisation prudente et différenciée” lingüística en contra de aquella “relación de dominio” que, según Heidegger, el hombre moderno creó frente al lenguaje. Derrida habla de “un asservissement et d'une hégémonie. Et même d'une terreur dans les langues (il y a, douce, discrète ou criante, une terreur dans les langues, c'est notre sujet).” (Derrida, 1996: 46).

²²⁹ (Derrida, 1999: 40-41). Explicamos el concepto de “schibboleth” en nuestra nota 65.

²³⁰ (Derrida, 2002: 44). Para volver a desplegar la lengua hay, entonces, que invertir ese gesto y paso espacial, convencionalmente determinados, a fin de que aquélla a su vez se pueda revertir. La estrategia de nuestras poetas reside en que el rescate y la marca de lo no hogareño en la lengua, es decir tanto de “la diferencia insignificante como condición del sentido” como de “la insignificancia de la lengua”, permiten invertir los roles y lugares desde la misma lengua (Derrida, 2002: 44). En lo que atañe a la constante inversión que ambas llevan a cabo entre lo propio y ajeno es reveladora la respuesta que da Tamara Kamenszain a Luis Chitarroni cuando le pregunta: “¿Qué buscás vos en los propios y en los ajenos?”: “Te diría que en los propios, busco lo ajeno, y en los ajenos, lo propio. Así de simple.” (2005).

En el lenguaje “hay”, entonces, “siempre [...] un residuo de alteridad –o una “marca”– que nunca se podrá rodear del todo.” (Derrida, 2001b: 49). La hospitalidad como actitud o ética frente al otro y a su lenguaje funciona doblemente. Por un lado, impone “la acogida del extranjero en el hogar, en la propia casa.” (Derrida, 2001b: 51). Pero, por otro lado, implica también que “[s]oy en cierto modo el rehén del otro, y esta situación de rehén en la que ya soy el invitado del otro al acoger el otro en mi casa, en la que soy en casa el invitado del otro, esta situación de rehén define mi propia responsabilidad.” Se trata, admite Derrida, “de una relación de tensión; esta hospitalidad es cualquier cosa menos fácil y serena. Soy presa del otro, el rehén del otro, y la ética ha de fundarse en esa estructura de rehén.” (Derrida 2001b: 52). Como ya planteamos, esta tensión estará en la base de los poemarios que queremos analizar en segunda instancia: *Antología poética* (1996) de Luisa Futoransky y *Tango bar* (1998) de Tamara Kamenszain.

3.1. La interiorización y el despojamiento de la casa posexilio

por qué nunca hablé las lenguas
del país en que viví?

Luisa Futoransky. “Ahasverus”. *Partir, digo* (1982)

serpentina que retuerce su extravío
caigo parada ajena a los lugares

Tamara Kamenszain. *Vida de living* (1991)

Queremos ver primero cómo Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain habitan y construyen la casa propia en *Partir, digo* (1982) y *Vida de living* (1991) respectivamente. Como ya anunciamos, lo haremos recurriendo a *Un*

cuarto propio de Virginia Woolf. En este ensayo la autora muestra deliberadamente la construcción, es decir la argumentación y el relato, de su texto a fin de que aquélla figure su concepción del cuarto propio. Además, en esta reivindicación Virginia Woolf “elige” un posicionamiento femininamente estratégico en relación con “su” cuarto; éste forma parte de la herencia de Futoransky y Kamenszain. Esta herencia indica que en la literatura escrita por mujeres la “estrategia de exilio permanente” a menudo implica una estrategia de no pertenencia (Steiner, 2002: 34). Por ello, tanto en el texto de Woolf como en los versos de nuestras poetisas el cuarto, o la casa, se caracteriza por su precariedad que, a su vez, pone en tela de juicio su apropiación. Por su parte, este cuestionamiento conlleva el desplazamiento o la movilidad, de la misma casa, primero, y de la sujeta en relación con “su” casa, luego. Al mismo tiempo, este posicionamiento determinará la relación, de sujeta y casa, con lo otro, es decir los objetos, y con los otros, los sujetos.

Ahora bien, Virginia Woolf comienza *Un cuarto propio*, estratégicamente, interrogando el título del libro: “Pero –podrían decirme– nosotras le habíamos pedido que hablara acerca de las mujeres y la ficción... ¿eso qué tiene que ver con un cuarto propio? Intentaré explicarlo.”²³¹ Sin embargo, en este intento Woolf no sienta a su sujeta en una mesa en su cuarto sino que “fu[e] a sentar[se] a orillas de un río” en los jardines de Oxbridge.²³² Y más adelante se autorretrata “caminando” por los jardines, lo cual figura el zigzagueo de sus pensamientos.²³³ Deambula afuera porque la entrada a la biblioteca de la

²³¹ En realidad, el libro, de seis capítulos, “se basa”, como informa Teresa Arijón en una nota a su traducción, “en dos conferencias leídas por Virginia Woolf” en dos colegios en Cambridge “que sólo admitían estudiantes mujeres”. (Woolf, 2013: 7).

²³² (Woolf, 2013: 11). Anteriormente Virginia Woolf explicitó que “Oxbridge es una invención, Fernham también.” En una nota al pie Teresa Arijón explica que “‘Oxbridge’ refiere las universidades de Cambridge y Oxford” y que Woolf retoma este nombre de William Thackeray. En cuanto a “Fernham”, la traductora explica que “refiere a Newham College y Girton College, establecimientos que en tiempos de VW sólo admitían estudiantes mujeres.” Nuestro uso del término “sujeta” para referir el yo hablante de *Un cuarto propio* se justifica, en parte, en la insistencia de la propia Woolf sobre el sentido del pronombre: “‘yo’ no es más que un término conveniente para designar a alguien sin existencia real”; y en que más adelante agrega: “Entonces... allí estaba yo (llámenme Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael como les plazca; no tiene la menor importancia) sentada a orillas de un río...” (Woolf, 2013: 9). Obsérvese, además, que también su texto, es decir como remarcamos que lo son los versos de nuestras poetisas, está atravesado por la recurrente aparición del yo en el *acá* y *ahora* del discurso.

²³³ Además, aún en el jardín ciertos espacios le son prohibidos: “Este era el césped; allá estaba el sendero. Sólo los Profesores y los Estudiantes tienen permitido estar aquí; la grava es el lugar que me corresponde.” A continuación relata, en un tono altamente irónico, cómo le impiden entrar en la biblioteca. (Woolf, 2013: 11 y 13).

universidad le es vedada. Además, con relación al cuarto propiamente dicho, Woolf cierra el primer capítulo –y con ello pone término al día correspondiente– enviando a su sujeta no a su cuarto sino a un cuarto de hotel. Esta referencia suspende, a la vez que cuestiona, la posesión de un cuarto propio.²³⁴

Luisa Futoransky, primero, “eligió”, como venimos viendo, el exilio como fundamento de su obra y éste sustenta la tensión en la base de su escritura entre cierre y corte. El encierro figura, así como el exilio, un lugar adentro en el afuera.²³⁵ Por otro lado, el corte, mientras que en sus primeros poemarios fue figurado por el abismo, ahora es traducido por el paso, pues estar de paso implica tener que dar constantemente el paso. El riesgo mayor de estar afuera, de la ley y del espacio, no reside tanto en el “fuera” sino en el “sin”; en la falta de fronteras para empezar. Veamos la transcripción que hace Derrida en *Schibboleth. Para Paul Celan* de unos versos del poeta judío exiliado: “Tu país, dice, emigra por doquier, como la lengua. El país mismo emigra y transporta sus fronteras. Se desplaza como esos nombres y esas piedras que nos damos en prenda, de mano en mano...” (Derrida, 2002: 42). Además, Derrida termina su análisis de los mismos versos de Celan señalando la configuración del exilio espacial, “país”, y el lingüístico, “nombre”: “Sólo esto, que dice la emigración del país mismo, y de su nombre. Como la lengua...” (Derrida, 2002: 43).

Desde el primer poema de *Partir, digo*, “Vitreaux del exilio”, Luisa Futoransky reescribe su propia experiencia exiliar, en la que se repiten las mismas palabras, “país” y “nombre”. Trata de oponer el “país” como significante, a la carga de significados que conlleva, no obstante, este “nombre”: “porque decir país es musitar apenas cuatro letras/ y tras ellas la densidad de secretas combinaciones/ lápidas de extraños que llevan nuestro nombre/ y pálidas fotos que conservan el eco de tu paso”.²³⁶ La pérdida de un

²³⁴ Woolf cierra el primer capítulo de la siguiente manera: “No había movimiento en las calles de Oxbridge. La puerta del hotel se abrió por obra de una mano invisible: no había nadie esperando para encender las luces.” (Woolf, 2013: 33).

²³⁵ Es revelador el modo en que el *alter ego* novelesco de la autora, Laura Kaplansky, se instala en su cuarto en *Son cuentos chinos* (1983): “En el comienzo hay ruido y viento, está soleado y yo estoy adentro.” El estar acá/adentro evoca el deseo, constante en la obra de Futoransky, de estar allá/afuera: “Se me cruzan varios lugares en los que puedo pensar para no estar donde estoy ahora...” (Futoransky, 1991: 9). También la descripción que da más adelante del adentro de este cuarto es significativa: “debido a mi precariedad todos mis cuartos han tenido y tienen todavía cosas en la pared clavadas con chinches, nada de marcos, clavos ni clavitos, nada de permanente ni de permanecer”. (Futoransky, 1991: 13).

²³⁶ (Futoransky, 2010a: 23). De hecho, el poema ya apareció en *Lo regado por lo seco* (Futoransky, 1972: 47-48). Pero esta primera versión sufrió un corte significativo –de la estrofa

lugar, “país”, es desdoblada por la pérdida del sistema referencial lingüístico: “Un país es un nombre/ y la ácida violencia con que acude una palabra/ a tu indefensa boca de viajero.” (Futoransky, 2010a: 23). Este “viajero” está en el poema siguiente, “Egeo I”, encarnado en Ulises, a quien el sujeto hablante vuelve a dirigirse de manera directa: “la sirena contempla tu confusión/ y no puede ayudarte”. Sigue una aserción contundente acerca de la significación de la casa-lengua en su obra: “no hay casa/ ni chimenea/ ni ancianos/ que te reconocen por la voz”.²³⁷ La no pertenencia de una casa implica la incomunicabilidad de la lengua propia, lo cual obliga nuevamente a la traducción.

En la obra de Luisa Futoransky la no permanencia y la no pertenencia deben paradójicamente asegurar, como explicita en su penúltima novela, *El Formosa*, “la inseguridad de no tener derecho (real) a estar en el lugar donde se está. De paso, marginal o casi fuera de la ley.” Este “sentimiento de [...] im/pertenecer”, como lo describe aún Pichi, uno de los narradores de la novela, se fundamenta en que a cada uno de los sujetos hablantes futoranskyanos la vuelta le es vedada.²³⁸ Y esta veda se reitera a lo largo de la obra de la autora mediante esta voz que persiste y persigue desde *Babel Babel* y que vuelve a sonar en *Partir, digo*: “como pez en el agua de mis carencias/ que no vuelvas la cabeza que no vuelvas/ a los sitios donde fuiste feliz.”²³⁹ Como ya resaltamos, el corte fundacional con la casa primaria hace que la apropiación de una casa propia quede permanentemente suspendida. En “Plena primavera”, segundo

central, por ejemplo— y varios ajustes de puntuación y versificación. En cuanto al paso, en sus versos siempre implica el riesgo de que no hay vuelta atrás. En “Accidente de Catanzaro” el sujeto poético testimonia el “dolor” del paso del tiempo y el “sudor al dar un paso/ paso quiere decir todos los riesgos”. (Futoransky, 2010a: 37).

²³⁷ (Futoransky, 2010a: 25). Este poema ya fue publicado, también, en *Lo regado por lo seco*, bajo el título “Egeo”. Y será reeditado en *Antología poética* (Futoransky, 1972: 23 y 1996: 49).

²³⁸ En *El Formosa*, novela que se publica casi 30 años más tarde (2010), Pichi expresa que “el sentimiento de no pertenecer de im/pertenecer no cambia. Umbrales, escalones, fronteras infranqueables. Los de la propiedad por ejemplo. Nunca llegué a tener una casa, ¿la tendré? El horizonte no me la vislumbra.” (Futoransky, 2010b: 18).

²³⁹ (Futoransky. “Aparición del arrecife”. 2010a: 42; cursivas en el original). Leamos en contrapunto un “fragmento” de otro poema de *Partir, digo*, “Tokio hora zeta” que, además, es altamente revelador en cuanto al modo en que veremos que Luisa Futoransky invita a los otros casa y obra adentro: “—recuerdo que alguna vez borges me dijo que inventando o traduciendo a un anglosajón delirante como caballo sin pasto, o borges equivocándose de diccionario, que a quien dios bien quiere que lo envía a tierras lejanas; pero después, ¿lo hará volver?, le preguntaría hoy...” (Futoransky 2010a: 32).

poema de *Inclinaciones*, leemos: “Cuando sepa/ qué es casa/ qué es volver/ voy a/ volver a casa.”²⁴⁰

Por su parte, la sujeta de Tamara Kamenszain empieza por instalarse de modo significativo en su *living*: “Fuera de padres, desmarida/ vivo en un cuarto ambulatorio”, dicen los primeros versos de *Vida de living* (Kamenszain, 1991: 11). Desde este título, el *living*, aunque figura el espacio central y femenino por excelencia, es referido a través de un significante extranjero, lo cual de entrada pone en tela de juicio su apropiación (lingüística). Además, la sujeta, al caracterizar su “cuarto” como “ambulatorio”, asume ahora que ha quedado fuera de la ley patriarcal y de la casa paterna en que intentó instalarse aún en *La casa grande*.²⁴¹ Por otra parte, esta caracterización confirma, según el diccionario de la Real Academia su carácter móvil: no es sólo “[p]erteneciente o relativo a la práctica de andar”, sino que es, aún “[d]icho de una forma de enfermedad o de un tratamiento: Que no obligan a estar en cama.”²⁴² Desde el inicio de su *Vida de living* la poeta reinstala, entonces, el desplazamiento casa adentro.

De acuerdo a este posicionamiento y desde el primer poema, la habitante-hablante recurre a una imagen femenina por excelencia, la matriz, para asumir su lugar y su modo de enunciación: “gasto el calefón en su rugido/ quedada matriz de la heladera/ acaso me enfríe de mi casa y voy/ a tironear, si escribo, de los hilos/ que en la maraña enlazan a mis hijos.”²⁴³ Mientras que *La casa grande* terminó por ser reenviado a los abuelos muertos, ahora se intenta el enlace con los hijos vivos, ya que la lengua, o el relato, como sugiere Nancy Fernández, debe circular: “Si la palabra nace del silencio, del origen mudo, la historia, el relato que los vivos construyen sobre su pasado y su identidad, es la casa matriz, la ficción necesaria del útero que cobija de la soledad y de la intemperie.” (Fernández, 2011). Como se sugiere desde este primer poema,

²⁴⁰ (Futoransky, 2006a: 11). Aclaremos que este poema sigue “Ninguna con tu piel ni con tu voz”, poema de apertura de *Inclinaciones*; y que en este poema el yo poético intentó “traduc[ir/se] las pocas semanas que pas[ó] en Buenos Aires. Aclaro, por tercera vez en más de 30 años.” (Futoransky, 2006a: 9). Lo analizaremos en nuestro siguiente apartado.

²⁴¹ Recordemos que la raíz indoeuropea “ul”, en el origen de “deambular”, también está en el origen de “exul”, origen etimológico de exilio, como señalamos en nuestro primer capítulo. Véase la página 31.

²⁴² (<http://lema.rae.es/drae/?val=ambulatorio>, 22/12/2014).

²⁴³ En cuanto al verbo “tironear”, la poeta ya lo usó en *La casa grande* al autorretratarse como “tironeando” de “ese pasado” “disfraz[ándose] de madre”. Ahora la maternidad la incita a tironear de sus hijos, es decir hacia el futuro (Kamenszain, 1986a: 37 y 1991: 11).

para poder construir el relato de la casa propia hay que volver al origen mudo, al silencio y a la nada. Además, a fin de que la sujeta no se quede encerrada en su cuarto ni su escritura enredada en una “maraña” ambas, sujeta y lengua, son obligadas a deambular.

Por otra parte, el “interés particular” de este cuarto ambulatorio corresponde con el que tiene, para Denise León, la trastienda de Bruria: pone “el límite como posibilidad. Bruria no tiene un cuarto propio: es desde este lugar no central, desplazado, desde el cual el personaje adquiere su saber y lo transforma.”²⁴⁴ Por su parte, Jorge Panesi, en su ensayo “En banquetes en el living: Tamara Kamenszain”, aborda estos poemarios de la casa desde la idea misma de movilidad y de salida: “La que escribe, la sujeta, toma posiciones. Del revés. Al revés. El espacio se expande desde el conquistado cuarto propio hacia las regiones inabordables de los otros.” (Panesi, 1993: 167). A su vez, también el crítico interroga la posibilidad de la apropiación: “sería impropio hablar aquí de una ‘casa propia’ de la sujeta: el lugar del ojo es un umbral, un dintel, un intersticio más allá de los adentros y afueras...” (Panesi, 1993: 169). Por esta razón, intenta, no obstante, reubicar a la sujeta: “se ubica en un ojo móvil y a la vez sitiado.” (Panesi, 1993: 170). A continuación confirma y generaliza: “Verdaderas humoristas, las mujeres: pero no es una cuestión del ser, sino de lugares, de posiciones, de moradas.” (Panesi, 1993: 168).

Abordaremos ahora la construcción de la casa, en la poesía de Futoransky y Kamenszain desde otras relaciones, las que establecen con lo otro –con los objetos– y con los otros –con los sujetos. En lo que atañe al posicionamiento del sujeto poético frente a los primeros, Käte Hamburger dice en el inicio de “Le genre lyrique” (1957) que “avec le concept de sujet d’*énonciation* [...] est fournie en même temps la *corrélacion* sujet-objet” (Hamburger, 1986: 209). Paradójicamente, para la filósofa alemana, en tanto el hablante deja de ser un “sujet pragmatique orienté vers l’objet”, puede “alejarse”, “distanciarse” del mismo (Hamburger, 1986: 212). En la poesía lírica, así como en el exilio, los objetos y sujetos, al haber perdido su valor pragmático y directo, se abren como espacios propicios para aprender esta “cierta

²⁴⁴ (León, 2007: 25). En su ensayo “Toda escritura es femenina y judía” la propia Kamenszain, en el intento de explicar “el collar de los adjetivos poeta-femenina-judía”, señala que gira “alrededor de una misma sujeta” y a quien sitúa “en los comienzos de [su] vocación literaria”, a saber Bruria. (Kamenszain, 1986b: 129).

manera”, que se opera, como sugiere Hamburger citando a Bense, “à reculons, c’est-à-dire en tournant le dos aux choses”.²⁴⁵ Según Hamburger, en el género lírico tiene lugar, entonces, un “proceso de descosificación”. (Hamburger, 1986: 226).

Efectivamente, la casa de nuestras poetas, al ser fundada sobre el exilio, ha devenido una casa de exilio, es decir despojada de objetos de “valor pragmático”. Veamos primero cómo los mismos objetos han sido abandonados en *Un cuarto propio* de Woolf, ya que la sujeta se ubica afuera, lugar en el que también puede alejarse de las verdades escritas por hombres, en libros. Con respecto a éstos últimos es interesante observar que, cuando, a inicios del segundo capítulo, invita a sus oyentes y lectores a su cuarto de hotel, la biblioteca es sustituida por una mesa con papel, es decir por el propio material de escritura: “La escena, si tienen la amabilidad de seguirme, había cambiado. [...] Y ahora debo pedirles que imaginen una habitación como miles de otras [...]; sobre la mesa de la habitación hay una hoja de papel en blanco...” (Woolf, 2013: 35). La construcción de la escritura por su materialidad primaria sirve, sobre todo en la obra de Futoransky como veremos, para resaltar su pobreza y precariedad.²⁴⁶

Por otra parte, la necesidad de despojamiento creada en el exilio contradice, a la vez que coincide, con el apego, “favorecido” por el alejamiento, a lo y los que quedan, restan y resisten, es decir por los restos, entre los que se incluirán las mismas sujetas y su lenguaje. En este sentido es revelador cómo la sujeta woolfiana se obsesiona por el enajenamiento de la mujer en la literatura, pues al ser descrita por hombres, siempre lo ha sido en su idealidad y no en su realidad cotidiana.²⁴⁷ En contraposición con esta imagen no sólo se

²⁴⁵ (Hamburger, 1986: 227). Hamburger aborda el género lírico desde el polo sujeto-objeto: “évoquer un objet, choisir un objet, font clairement reconnaître la corrélation lyrique sujet-objet dans laquelle s’accomplit le processus de transformation de l’objet.” (Hamburger, 1986: 225). La propia Kamenszain, en una nota introductoria a “El ghetto de mi lengua”, evoca la diferencialidad de la relación con los objetos en su experiencia del exilio: “Eso es lo que atesoré en el exilio, la posibilidad de toparme con lo necesario por azar. [...] el extranjero-residente es ese que puede encontrarse con el arte afuera de los museos.” (Kamenszain, 2006: 158).

²⁴⁶ La propia Woolf, cuando llega a analizar las primeras novelas escritas por mujeres en Inglaterra, las de Jane Austen y Charlotte Brontë, insiste en que fueron “escritas [...] en la sala de estar común de esa respetable casa y por mujeres tan pobres que no podían comprar más que unos pocos cuadernillos de papel por vez para escribir” (Woolf, 2013: 91).

²⁴⁷ En el segundo capítulo se dirige al Museo Británico para consultar la “colección nacional” de libros a fin de indagar qué decían éstos sobre las mujeres. Se autorretrata nuevamente con “un cuaderno y un lápiz” en mano, para encontrarse frente a una “masa de papel”. Este

autorretrata deambulando por los jardines, sino que táctica y reiteradamente explicita que lo hace porque tiene que ocupar el tiempo para llegar a la hora de las comidas. Este dato, aparentemente insignificante, la lleva a escribir a contrapelo de la escritura masculina y, asimismo, a subrayar la ociosidad de las actividades cotidianas y femeninas.²⁴⁸ Veremos que nuestras poetisas se refieren a las tareas domésticas, sobre todo a la cocina y la costura, como metáfora de la escritura propia.

Con respecto a los objetos, primero, en el caso de Luisa Futoransky la errancia obliga a restarlos. De hecho, sobre el final de *El corazón de los lugares*, el sujeto exiliado ya constató: “Con lentitud, fui despojada de los objetos amados.” (Futoransky, 1964: 59). Además, mientras que en estos versos el sujeto, o sujeta, se retrata como víctima, en otros se muestra como activadora de la “máquina” exiliar; lo cual vuelve a confirmar el posicionamiento móvil. En cualquier caso, la casa se vislumbra apenas como un cuarto trasladable y vaciado. Así, otra sujeta lírica, denominada “La sin tiempo” –y que es el título del poema– resume: “deshice casas/ perdí bibliotecas/ me fui con lo puesto/ en una valija/ dos valijas/ tres/ indivisible/ la trinidad/ es” (Futoransky, 1996: 47 y 2000: 7). Frente al riesgo de que “cosas y más cosas”, como expresa Laura Kaplansky en *De Pe a Pa*, “se van hiriendo a nuestro tránsito”, la poeta ha venido desarrollando su estrategia. Revela esta táctica en “Tatoong”, ubicado en Japón y en *Partir, digo*. Tras haber participado en una excursión turística, el sujeto poético termina la descripción de la experiencia de modo irónico pero significativo en relación con su estrategia con los objetos: “y después nos vamos en nuestros buses a *vaciarnos* de más cenas, más templos, más compras”²⁴⁹

desequilibrio debe acentuar su “estupefacción, sorpresa y asombro. ¿Tienen ustedes idea de cuántos libros sobre mujeres se escriben en el transcurso de un año? ¿Tienen idea de cuántos de esos libros están escritos por hombres?” (Woolf, 2013: 36-37).

²⁴⁸ Después de que le es cerrada la puerta de la biblioteca, se pregunta: “Faltaba todavía una hora para el almuerzo, ¿qué podía hacer? ¿Pasear por la campiña? ¿Sentarme a orillas del río?” (Woolf, 2013: 13). Y tras el almuerzo vuelve a admitir: “Pero yo tenía tiempo de sobra. La cena no se serviría hasta las siete y media.” (Woolf, 2013: 20). En cuanto al almuerzo y la cena propiamente dichos, se erige contra la omisión que operan los novelistas varones frente a la cotidianidad –“Aquí [...] me tomaré la libertad de desafiar esa convención...”– y los describe largamente y en detalle. (Woolf, 2013: 16). Repite su “desafío” frente a la cena: “Aquí estaba mi sopa. Un simple caldo de carne. En él no había nada que estimulara la fantasía.” (Woolf: 2013: 24-25).

²⁴⁹ (Futoransky, 2010a: 44; la cursiva es nuestra). Por su parte, Laura Kaplansky, en *Son cuentos chinos*, se instala “de paso” en un cuarto que sólo puede ser constitutivo a costas de una sistemática descarga: “estoy sacando del cajón lo que tengo (¿todo?, ¿existe acaso

De modo parecido, los otros, los sujetos, se destacan por su ausencia. Así, en “Más sol en la jornada” el sujeto lírico se sitúa en el lejano “pekín” y testimonia: “tengo ausentes como para surtir una tienda de abarrotes”. Simultáneamente, es decir cuanto más se aleja, “más reducidos” y pobres se hacen sus “universos” que, como hemos dicho, se inscriben en las superficies de la escritura: “entrarían en una pequeña hoja de block cuadriculado de una sola línea// *anoche soñé con juan que no era pero era juan*”.²⁵⁰ El nombre, omnipresente incluso en los poemas de *Partir, digo*, aparece sistemáticamente sin mayúscula. Esta marca ortográfica anticipa su despojo final, en el olvido.²⁵¹

En contra del olvido, de juan, el sujeto poético vuelve a evocarlo en “Tokio hora zeta”. Tras preguntarse “quién me ha catapultado tan certeramente en este punto final de lejanía?”, invoca su proximidad. Y lo hace a través de la capacidad de cercanía del lenguaje porteño que incluye –por primera vez en la obra de la poeta– el “vos”: “sin nadie, vos, que me bese y diga buenos días”. El sujeto poético vuelve a insistir en su universo reducido –“sólo tengo un saco de papeles viejos que no sirven para nada”– y confiesa: “que flaqueo/ que después de dedicarte este *velorio del solo*/ me dispongo, juan, como algunos/ simplemente a persistir” (Futoransky, 2010a: 32-33; cursivas en el original). Al definir el poema mismo como un “velorio”, apunta a su inscripción en una literatura pobre, o menor, a la vez que establece un guiño de complicidad hacia sus contemporáneos.²⁵²

Llegado el caso de que el sujeto futoranskyano se instale en una casa, suele encontrarse solo en un cuarto vacío donde los ausentes resuenan como fantasmas. Los espectros terminan siempre por hacerse presentes por su ausencia. Así, desde su prólogo de *Partir, digo* la poeta los presiente y

todo?), en este momento es lo mejor: lo único.” (Futoransky, 1991: 13; cursiva en el original). Inversamente, en *De Pe a Pa* insinúa que a medida que suma casas, se van sumando las cosas: “Después, también están las experiencias transcurridas en las casas por las que se deambula, siempre con las valijas a cuestas y bolsones de plástico con cosas y más cosas que inexplicablemente se van hiriendo a nuestro tránsito.” (Futoransky, 1986: 36).

²⁵⁰ (Futoransky, 2010a: 45-46; cursivas en el original). El mismo poema reaparece integralmente, aunque no dividido en estrofas, en la novela *Son cuentos chinos* (Futoransky, 1991: 161-162).

²⁵¹ Recordando la insistencia de Luisa Futoransky en la no pertenencia, la falta de la mayúscula, táctica generalizada en su obra, pone en duda la singularidad y propiedad de los mismos nombres “propios”. Esta estrategia se inscribe en la yuxtaposición que, como vimos en nuestro capítulo anterior, preconiza el ensamblaje.

²⁵² Este “*velorio del solo*” envía al tercer libro de poemas de Juan Gelman, del mismo título y publicado en 1961.

“presenta” por omisión: “En estos años pasó por mi vida [...] tanto protagonista que los escribo, porque los fantasmas son un lujo que no puedo ni quiero permitirme...” (Futoransky, 2010a: 19). En sus versos “[l]os fantasmas son”, como explica Pascal Quignard, “especies de maniqués situados detrás de las imágenes y los recuerdos y gracias a los cuales éstos se mantienen en pie. Les somos del todo obedientes, aunque temamos percibir esas armaduras antiguas y bastante obscenas donde se concentra nuestra visión, y que la prefiguran.” (Quignard, 1998: 63). Es exactamente así como funciona el fantasma de la casa-lengua en la obra de Futoransky, tal como lo sugiere el yo lírico en “El rino de Durero y el fado de Doña Inés”: “De dónde arrastro el miedo tan profundo a las casas oscuras y solas, incluso a la propia./ Temor supremo a que se junten los de adentro con los de afuera para hacerme mal. Pobre, alma/ alma gentil.”²⁵³

Muy por el contrario, Tamara Kamenszain en su *Vida de living*, así como su sujeta en su “cuarto ambulatorio”, vuelve a lanzarse al “juego” con los familiares. Pero mientras que en *La casa grande* la sujeta confirmó el “pacto” genealógico-lingüístico, ahora, a fin de construir la casa propia, tiene que deshacerse de la “morada” y del “apellido” ancestrales y heredados.²⁵⁴ “Fuera de padres”, en seguida des-firma aun el pacto matrimonial: “desmarida...” (Kamenszain, 1991: 11). Ya resaltamos que para revertir este último pacto se ubica no sólo fuera de la ley (patriarcal), sino que se halla sola en un cuarto ambulatorio e inapropiable. Veamos ahora cómo se relaciona en él, antes que con los sujetos, con los objetos, casi todos domésticos y hogareños; de hecho, en el poema recién citado, al distanciamiento con la figura del padre y el marido, le sigue la identificación con las cosas: “de canto a esta moneda ajena/

²⁵³ (Futoransky, 2010a: 107). Con este último adjetivo, “gentil”, vuelve a subrayar su autofiguración como judía expulsada. La primera entrada de “gentil” en el diccionario de la Real Academia dice: “adj. Entre los judíos, se dice de la persona o comunidad que profesa otra religión.” (<http://lema.rae.es/drae/?val=gentil>, 5/1/2015). “El rino de Durero y el fado de Doña Inés” es el cuarto poema de una serie de “Crónicas”. De hecho, no fue publicado anteriormente, pero sí en una versión posterior, y sin cambios significativos: en *Hispanamérica: Revista de literatura* (88) (2001: 77-90), primero, y como último poema del poemario *Estuarios*, más tarde (Futoransky, 2005: 42-75).

²⁵⁴ (Kamenszain, 1986a: 35). En cuanto al apellido, la propia Kamenszain, al pedirlo prestado “al hombre/padre”, sigue, como ella misma lo desarrolló en su ensayo “Bordado y costura del texto”, el ejemplo de las Brönte. Más precisamente en el apartado titulado “En la sala de estar”, resalta: “Pero así como Proust pidió prestado a la mujer/madre ese lugar de la casa, las Brönte, para publicar –para hacerse públicas–, pidieron prestadas al hombre/padre la firma, la legalidad.” (Kamenszain, 2000: 209).

gasto el calefón en su rugido”. Así, instala, aquello que Käte Hamburger caracteriza como la objetivación y el alejamiento: “quedada matriz de la heladera/ acaso me enfríe”, prosigue (Kamenzain, 1991: 11).

En el segundo poema la sujeta empieza por adentrarse en otro objeto doméstico, el “fuelle”, a fin de sugerir su propio despojamiento y des-en-cantamiento: “Fuelle subí quejoso de persianas/ despabilame un verso matinal” (Kamenzain, 1991: 13). Incluso se convierte, en el tercer poema, en resto del objeto: “Mojada de servilleta rayo/ tu mesa que nunca pregunta...” (Kamenzain, 1991: 15). La mesa preserva no sólo la ausencia del *tú* –“que nunca pregunta”–, sino que mediante su uso en función de posesivo (“tu mesa”) agudiza la expropiación del cuarto “propio”. Las cosas, la servilleta, la mesa, y la sujeta, al ser “mojadas” y “rayadas”, se resguardan y se marcan recíproca y físicamente.

De hecho, en estos versos el yo poético se dirige por primera vez de modo “directo” –“tu”–, y también indirecto –a través del posesivo “tu” que modifica a mesa– al marido. La figura del marido se hace presente a través de su ausencia, la cual impregna los mismos objetos de este cuarto ambulatorio. A “tu mesa” le sigue, en el poema siguiente, otro posesivo seguido por un objeto que prefigura el lugar más íntimo y ambulatorio a la vez: “tu cama”: “Si se alimenta con sobras esa intrusa/ de tu cama no soy yo.” (Kamenzain, 1991: 17). La autoconfiguración como intrusa, es decir expropiada e inapropiable a la vez, determina el posicionamiento de la sujeta, pues se sitúa en el lugar que le queda, “el rincón”, desde donde trata de entablar una relación de intimidad con los objetos más anodinos: “Me empacha la factura de la tarde/ que como absurda en el rincón/ las migas” (Kamenzain, 1991: 17).

Desde este resto podríamos retomar la definición que Tamara Kamenzain hace de su “estilo” –destacando la singularidad en el contexto del neobarroco– como “anorético” y “neoborroso”. Por consiguiente, reformula ahora su hacer poético:

... las migas gomosas de aquel canto
que estiran su sílaba la endecan
bajo este trabajoso dos por cuatro
me harán barrer el resto que se cuela

o el desparrame, la musa, mi escansión.²⁵⁵

Casa-lengua adentro el vaivén entre “barrer” y “desparram[ar]” refleja el deseo de explorar los rincones y colgarse en los bordes. Y este afán origina su *poiesis*: “salgo de mí o me cuelo en el deslinde/ de ese afuerear adentro con ventana”. (Kamenszain, 1991: 16).

En cuanto a su relación con los sujetos, desde el mismo primer verso –“Fuera de padres, desmarida”– la sujeta expresó el intento de posicionarse primeramente en relación con los padres y con el marido. Pero desde ya es significativo, a la vez que contradictorio el posicionamiento discursivo inicial que les concede. Por otra parte, también es revelador con relación a la estrategia que va asumiendo a lo largo de –el “relato” de– la boda a la que asistimos en la primera parte del poemario. En ella relata el progresivo adentramiento de este otro en la casa, sobre todo en su figuración de cuerpo y que implica la lengua, la voz y la garganta. Inicialmente la sujeta se instala cuarto adentro y lo hace, como insinuó hacia el final del primer poema, autorretratándose escribiendo. En el segundo vuelve a situarse como escritora: “me borro aquí/ en plena taquicardia de la hoja”.²⁵⁶ El auto-borramiento implica el deseo de replegarse en la escritura y, a la vez, el de una salida hacia el otro.

Es en el exilio en México cuando este otro, “con su lírica/ cuerdas atadas a mi voz tensas”, empieza a adentrarse de manera significativa: “aquel/ que quiere ser conmigo/ mi doble en canto mariachi tempranero/ el que se pone a tono en mi garganta.” (Kamenszain, 1991: 13). Casa adentro ensayan, por tanto, el baile antes de salir para la boda. En la danza el otro es nuevamente presentado como ausente: “Está aquí el baile y está ausente/ de paso en otro alarga al compañero”. Para poder alargar constitutiva y lingüísticamente la sujeta se “engancha” a su cuerpo, pero sobre todo, se entrega al tango: “Estoy con vos bailando con tu nuca/ enredo abajo –loca de los *ochos*–/ [...] para

²⁵⁵ (Kamenszain, 1991: 17). Hasta la mínima unidad significativa de la lengua, la letra, significa. El “o” puede sonar “oh”; o aún sugerir el cambio de “cuel(a)/o”. Bajo esta interpretación el propio yo lírico se cuela encabalgando en el borde de su propio verso. Ariel Schettini, en su análisis del poema LXIV de Trilce de Vallejo, destaca que “el ritmo del poema es el tiempo sincopado del encabalgamiento. En el texto se discute la idea del tránsito y se hace de ese tránsito una forma de la experiencia.” (Schettini, 2009: 160).

²⁵⁶ (Kamenszain, 1991: 13). Anticipemos que esta necesidad de borrarse en los rincones, se repetirá casa afuera: “Me cruzo al almacén no escucho el timbre/ daría el esquinazo por borrarne” (Kamenszain, 1991: 25).

alcanzar ausente allí, un tango.”²⁵⁷ El adentramiento corporal del otro se resuelve en el vacío –“dentado en mi vacío”– y el entre: “Poneme afuera tuyo de mi entre” (Kamenszain, 1991: 21). La poesía de Tamara Kamenszain figura por excelencia la tensión en base de la hospitalidad y determina el modo en que la lleva a dejar entrar al otro en su casa: “aquí en casa marida y acolchada/ ya sé, te dejo entrar, nos vimos/ a vista pura parimos del hogar.” (Kamenszain, 1991: 21).

De ahí, el otro vuelve a invadir, o más bien, a ahuecar la voz “propia”: “Lo que mustio de mí se ahueca en vos” (Kamenszain, 1991: 23). El lugar de no pertenencia de la voz que resaltamos en nuestro capítulo anterior al referirnos a Mladen Dolar, es decir *entre* cuerpo y lenguaje, se desdobra, como ilustran estos versos, al no pertenecer ni al uno ni al otro: “La voz es siempre el elemento que une el sujeto y el Otro, sin pertenecer a ninguno de los dos. Podemos decir que el sujeto y el Otro coinciden en su falta común encarnada por la voz”. (Dolar, 2007: 123). Además, en estos versos de Tamara Kamenszain el sonido hueco de “vos” resuena cuando en el verso siguiente se hunden en “lo hondo./ Me ahogo lejos, en tu vaso.” (Kamenszain, 1991: 23; cursivas nuestras para marcar la sonoridad). El “brindis” que sigue permite volver a la superficie: “Puedo llorar/ hasta que escurra a flote de la pena/ el permiso para salvar, la vida.” (Kamenszain, 1991: 23). El efecto de “la voz flotante” es que no sólo deja a la sujeta “a la zaga”, sino que hace que el mismo permiso de salvar la vida quede suspendido.²⁵⁸

Llegado el “matrimonio”, la sujeta lo define como “un acto doble faz” (Kamenszain, 1991: 27). Este “acto doble faz” adquiere aún más complejidad en el relato de la boda: “Me prendo aquí con vos contra la boda/ serpentina...”. La serpentina se caracteriza por su movilidad, la cual permite firmar y desfirmar

²⁵⁷ (Kamenszain, 1991: 19; cursiva en el original). En nuestro análisis de *Tango bar*, nos extenderemos sobre la presencia de la letra y la voz del tango en estos poemarios. Sobre su baile Kamenszain dice en su ensayo “Cansados del cansancio”: “El encuentro de dos manda letra y música a los pies, para que la complicidad de allá abajo saque lustre la borra del sentido. Firuletes, sentaditas, ochos, quebradas, son figuras retóricas que se ofrecen a quien pone el cuerpo en el baile de leerlos.” (Kamenszain, 2000: 114). Y citemos a Pascal Quignard, pues vincula el silencio, la mudez y la danza, tal como se presentan en los versos de Kamenszain: “Escenas visibles me atenazan y me abandonan al silencio que es un canto *por carencia*. He padecido mudez: un canto carencial. Una danza: *un vaivén para atrás*. O también el *vuelco* de la cabeza de una oreja a la otra. El silencio es rítmico.” (Quignard, 1998: 24; cursivas nuestras).

²⁵⁸ Para Dolar “la voz flotante es un fenómeno mucho más impactante que el significante que flota”, ya que “no solo se despega del cuerpo dejándolo a la zaga, tampoco encaja con el cuerpo, no puede situarse en él, ‘desacusmatizada’.” (Dolar, 2007: 89).

pactos y anudar y desatar lazos: “en lazo del derecho anudo del revés”.²⁵⁹ En los versos que siguen, el otro, por el deseo de atarse que provoca en la sujeta, hace que ésta se mueva, y conmueva, casa adentro ahora: “te busco en el sillón del esposado/ en la cabecera de la mesa redonda/ me ato a la cama, listón, corbata tuya/ hay una fiesta que en tu cuello anhelo...” (Kamenszain, 1991: 31). La corbata, y luego los “cordones”, figuran, así como la serpentina, el deseo de atarse y desatarse en relación con el otro: “desanudémonos// sueltos...” (Kamenszain, 1991: 31). Lo cual implica el riesgo de que se pase, como resaltó Panesi en cuanto al ojo, de “móvil” –“me prendo”– a estar “sitiada”: “prendida sola al techo por tu sombra/ me alinee tras la firma me apellido par/ serpentina que retuerce su extravío/ caigo parada ajena a los lugares” (Kamenszain, 1991: 33).

Sin embargo, en la segunda parte del poemario, el sujeto poético pasa a inscribirse en la herencia familiar de la proliferación, que también es la del tango: “Somos cuatro. Dos (por cuatro)”. Por otro lado, la herencia diaspórica enseñó a sustraer por restos: “Quien se va prendiendo del que queda/ [...] a/ campo abierto arrastra su valija./ La carga sola. Pido mi descarga:/ desde atrás...” (Kamenszain, 1991: 35). De ahí el yo hablante se aparta de la imagen de la abuela para pasar a situarse en relación con la madre: “soy yo, conserva de mi madre/ enfrascada...” (Kamenszain, 1991: 39). Por el lado masculino, procede de modo igual: a partir del retrato del abuelo, y a través de una nueva versión de José Lezama Lima –“El deseoso que huyó paga viendo en la esposa la madre ovalada”– vuelve al propio matrimonio dando vuelta al marido: “ME CASÉ CON MI ABUELO...”.²⁶⁰ Es que, como la sujeta confesó en los versos anteriores, “para nosotros ser iguales es un juego/ en otra distinción/ juegan los hijos.” (Kamenszain, 1991: 41). Finalmente, este “juego” con los

²⁵⁹ (Kamenszain, 1991: 31). Panesi analiza la imagen de la serpentina, tras observar: “Con perplejidad ante la ley escrita (una constante en *La casa grande y Vida de living*), Tamara desata mandamientos a través de las tensiones paradójicas e imposibles de la poesía, escribe en versos diciendo los reversos de la ley.” (Panesi, 1993: 173). Más adelante la analizaremos más detalladamente, pues figura por excelencia la circularidad en base de la escritura kamenszainiana.

²⁶⁰ El verso citado de Lezama Lima es del poema “El retrato ovalado” que comienza así: “Huyó, pero después de la balanza, la esposa se esconde como madre”. (Lezama Lima, José. *Obras completas. Tomo I. Novela / Poesía completa*. México: Aguilar, 1975. pp. 777-779). Kamenszain sugiere de modo irónico la semejanza entre los retratos, de marido y abuelo, y la invierte: “En el retrato ovalado retocado/ se te parece la cara de mi abuelo/ o es un descaró/ lo que aparece.” (Kamenszain, 1991: 41).

familiares se tornará hasta tal punto difícil y obsesivo que la llevará a exasperar la alternativa futoranskyana: “Mejor huir [...]/: parientes o extranjeros, des-/ oriente de todos con ninguno...” (Kamenszain, 1991: 42).

Antes de ver cómo Tamara Kamenszain termina por abrir el círculo, casi diríamos, vicioso, tanto del “juego” de “ser iguales en otra distinción” como alrededor del centro de la casa, veamos cómo Luisa Futoransky, en realidad, juega al mismo juego. La diferencia reside en que lo juega en relación con los propios lugares, antes que con los sujetos. En su obra el empeño por ocupar, o no, un espacio afuera se demuestra fundamentalmente en la lucha contra las fronteras y contra los centros. Hasta en su último poemario, titulado significativamente *Ortigas*, y con mayor certeza en “Ortigas de Saorge”, el yo lírico reafirma esta resistencia: “sigo pensando que los bordes/ y los márgenes/ evidenciamos las dolencias/ que oscurecen el centro.”²⁶¹ A medida que aparecen límites, la poeta y sus sujetos líricos pueden y deben seguir franqueándolos. De hecho, las fronteras conforman el disparador de este *patchwork* cuyo único código tal vez resida en la exhaustividad con que deshabilita y deshabita la casa propia y extirpa y exorciza la lengua materna, exhortándolas a su propia ausencia, es decir a su falta de lugar y sentido.²⁶²

El lugar, físico, identitario y lingüístico, que Luisa Futoransky atribuye a sus sujetos poéticos es, por lo tanto, constitutivamente móvil, como desea que lo sean las mismas fronteras. La paradoja reside en que, por un lado, quiere a todo precio borrar límites; pero, por otro lado, marcarlos le permite, como señala Rossana Nofal, distinguirse, es decir diferenciarse: “El corrimiento y la borradura constante de las fronteras constituyen el sujeto poético cuya voluntad es la de diferenciarse constantemente” (Nofal, 2005: 81). Recordemos que la propia Kamenszain resaltó esta voluntad de diferenciarse como constitutiva del judío: “Negado a las similitudes, el judío camina por la historia conservando esa diferencia como su verdadero *tesoro*.” (Kamenszain, 2000: 215; cursiva en el original). En la obra de Luisa Futoransky este deseo de diferenciarse está

²⁶¹ (Futoransky, 2011: 51). En cuanto a su lucha contra las fronteras en su ponencia en Nueva York la poeta afirmó: “me resisto hasta la enfermedad a las fronteras” (Futoransky, 2006c: 120). Y en “Inmediatez de los afectos”, poema publicado en el mismo año en *Inclinaciones*, el yo poético reafirma: “Prescindo/ lo más que puedo, del vocablo/ barrera” (Futoransky, 2006a: 12).

²⁶² “La inevitable historia de amor” termina en el “tem[or de] que nuestro poderoso delirio corporice las palabras que no entran en los códigos de sentido, espacio y fe” (Futoransky, 2010a: 55-56).

directamente vinculado con el lugar primordial que ocupan en ella –sobre todo en estos poemarios de los años ochenta y noventa– las ciudades. Está donde esté, el cuarto de sus respectivos sujetos, está en la ciudad. De hecho, más que construir casas, sus sucesivos sujetos líricos y novelescos se dedican a habitar y ensamblar, incluso “coleccionar”, ciudades.

Así, en “La coleccionista” confiesa: “Con la insensatez propia de los coleccionistas atesorar/ ciudades, qué digo, países que no existen. [...]// Curioso, fuerza es de admitir, este vicio de atesorar ciudades/ que no existen.”²⁶³ Las ciudades permiten distinguirse de lo(s) conocido(s) y familiar(es); y fundamentalmente, como insinúa Lagor en *El Formosa*, en relación con los parientes en sentido estricto: “Ni de mamá ni de papá aprendí a querer las ciudades en las que viví. En la que vivo. [...] A mí en cambio, todas me sedujeron y todavía seducen como los hombres que tenían, decíamos, un buen lejos y una se daba excusas para acostarse cuerpo a cuerpo.” (Futoransky, 2010b: 23-24). Permiten, entonces, como sugirió Hamburger en cuanto a los objetos en el género lírico, acercarse a lo otro y a los otros –“acostarse cuerpo a cuerpo”– mediante un distanciamiento: “un buen lejos”.

En otro poema, “Di Provenza”, y en otra ciudad, “Arles”, el sujeto futoranskyano aclara: “Amo las ciudades de los otros...” Y al acercarse explica: “Amo también detenerme a divagar/ ante las heridas y transformaciones/ de los muros expectantes/ erosionados por pasiones graves...” (Futoransky, 1995: 16 y 1996: 28). Se adentra en las grietas de los muros de las casas ajenas, ya que como hemos resaltado anteriormente, éstas le permiten inscribirse fugazmente a partir de sus nombres; o, como destaca Mercado, “adher[irse]” a ellas: “para Futoransky, el recorrido del hablante lírico dentro del escenario urbano consiste en una entrega total en la que el yo queda adherida al espacio que transita.” (Mercado, 2008: 101). Simultáneamente y de manera recíproca “las murallas, trampas [y] laberintos” la corren y cortan a través.²⁶⁴ Las ciudades obligan,

²⁶³ En este mismo poema en prosa vuelve a describirnos la “casa” que se “agenci[ó] en París”:

hasta en París, donde es obvio que estoy de paso, con unos pagarés rancios de otra vida, me agencié un islote. Me lo entregaron con nombre, no sé si ajeno o propio: *Chalón, el humillado*. Será porque nunca lo terminaron de desalojar. Lo ocupan pegajosos fantasmas de negros aporreados, jeringas, orín y costras fluorescentes de tabulé.” (Futoransky, *Prender de Gajo*. 2006b: 62).

²⁶⁴ En “París, la impostura” el hablante poético descifra por qué no puede estar sino “de paso” en esta ciudad a la vez que quedarse en ella: “yo, que nunca salvé tus innumerables murallas,

entonces, al mismo movimiento doble que el estuario, que exige ir con la corriente al mismo tiempo que remar contra la misma.

Efectivamente, recorrer el espacio “semiótico” de las ciudades “de los otros” le permite, como señala Nofal, la “ruptura constante con las cadenas de significados de existencia cotidiana.”²⁶⁵ Pero romper con los significados de los demás implica la ruptura de la significación propia. El sujeto y su lenguaje, a medida que están de paso y en el extranjero, corren permanentemente el riesgo de volverse insignificantes. Además, a fuerza de saltar de ciudad en ciudad, estos sujetos poéticos nunca llegan a habitarla, sino apenas a imaginarla. Heidegger define la imaginación “como sustitución de estas cosas lejanas”: “en nuestro interior y en la cabeza, sólo pasan representaciones de ellas.” (Heidegger, 1994a: 136). Y éstas, así como las mismas ciudades, *pasan*, dejan sus marcas, incluso corporales, pero, por encima de todo, no paran. La descripción que da Bachelard del “soñador”, no de una casa, sino “de moradas” caracteriza por excelencia al sujeto futoranskyano: “Logé partout, mais enfermé nulle part [...]. Dans la maison finale comme dans ma maison réelle, la rêverie d’habiter est brimée. Il faut toujours laisser ouverte une rêverie de l’ailleurs” (Bachelard, 2001: 69).

Por su parte, Kristeva en *Etrangers pour eux-mêmes* explica el origen de esta huida y de esta cierta “ensoñación del allá”: “Cette origine –famille, sang, sol– il [l’étranger] l’a fuie [...]. Certes elle le hante [...], mais c’est bien *ailleurs* qu’il a mis ses espoirs [...]. *Ailleurs* contre l’origine, et même *nulle part* contre les racines (Kristeva, 1988b : 46 ; cursivas en el original). En el “prólogo” a *Partir, digo* la propia Futoransky apunta, aunque por omisión, a este origen de la huida y sugiere cómo se relaciona con la omnipresencia de las ciudades en sus versos: “Son páginas que fueron re/juntadas, sollozadas, perdidas, viajadas desde Oruro a Trujillo, Jerusalem, Amalfi, Hiroshima, Bali, Roma, Java, Tokio, Pekín y muchos más lugares de la mancha venenosa de cuyo nombre no puedo y a la mejor no quiero acordarme.” (Futoransky, 2010a: 19). Cada una

trampas, laberintos/ tan eficaces para perder al extranjero/ no sé si te quise o quiero, todavía.” (Futoransky, 2006a: 5 y 2007: 26).

²⁶⁵ (Nofal, 2005: 79). En una ciudad exótica por desconocida, Ljubljani, y sobre la figuración de un soporte material de la escritura, “Cartulina de Ljubljani”, el sujeto poético afirma: “Me gustan las ciudades con nombres, dinero, consonantes y sonrisas incomprensibles” (Futoransky, 1996: 63).

de estas ciudades, al ser recorrida y reescrita, se convierte en marca que vuelve a inscribir la ausencia de “la mancha venenosa” y siempre presente –“siempre rica. Siempre viva”, como la calificaría además–, Buenos Aires.²⁶⁶

Buenos Aires es el “*phantasma*” más temido, ya que siempre es también, como resalta Derrida, “le double ou le revenant” (Derrida, 1996: 48). En *Schibboleth* el filósofo estudia “las modalidades de la datación” en la obra de Celan mediante un procedimiento particular que establece la semejanza de las fechas con “la toponimia, y antes que nada los nombres de ciudad.” Los nombres, así como las fechas, “[n]o se destacan [...] sino en la medida en que su legibilidad anuncia la posibilidad de un retorno. No el retorno absoluto” –a la absoluta, Buenos Aires – “[p]ero sí la retornancia [*revenance*] de eso que [...] no volverá jamás. Una fecha”, así como un nombre de ciudad, “es un espectro. Pero esta retornancia [*revenance*] del retorno imposible se marca *en la fecha*”, o en el nombre de ciudad (Derrida, 2002: 29; cursiva en el original).

Concretamente *Partir, digo* consta de dos partes que guardan relación con las ciudades. Mientras que los poemas de la primera parte ofrecen breves instantáneas, en su mayoría de ciudades asiáticas y europeas, siempre nombradas, los últimos poemas evocan recuerdos de Buenos Aires y la infancia y son más largos y narrativos. En el último, “Fin de poema”, el sujeto hace una dolorosa declaración de amor a la que constituyó/constituye la casa de infancia, “la puerta de mi casa”, fundante del exilio: “háblame pues quedamente de la ayahuasca que me duele de raíz porque me abre el fervor de la tierra a la que creí pertenecer, que amo todavía hasta mi crispación última, pero que no supo conservarme”.²⁶⁷ Por una parte, los nombres de ciudades, al servir como anclas, permiten al sujeto poético inscribirse en ellos y, de este modo, en la escritura, en la misma materialidad de la página. Masiello, a partir de lo que nosotros también podríamos entender como la “magia transformadora del lenguaje” en la poesía de Futoransky, hace una pregunta

²⁶⁶ La poeta define de este modo a Buenos Aires en el poema posterior “Con tu piel ni con tu voz”, donde cuenta la experiencia de su vuelta “real” a Buenos Aires. Lo analizaremos más adelante.

²⁶⁷ (Futoransky, 2010a: 66 y 64). El poemario está compuesto por dos partes desiguales: la primera parte cuenta con veintiún poemas, mientras que la segunda consta de cinco. Sobre todo en los tres últimos, “El moño de Tafeta Celeste”, “Mares” y “Fin de poema” hay regresiones a la infancia y Buenos Aires. Cantan la felicidad y, sobre todo, como en el tango, la nostalgia por estos espacios perdidos.

sugestiva: “Rather tan subordinate words to geography and places names, what if the geographies and places names served to anchor words on the page?” (Masiello, 2005: 52).

Por otra parte, las ciudades, así como sus múltiples lugares de paso, configuran la no permanencia y de este modo aseguran, como el sujeto lírico expresa hacia el final del mismo “Fin de poema”, “toda la fugacidad del paso”, seguido de otro autorretrato altamente revelador: “la judía errante parte con su alforja de nimiedades y fruslerías [...]; tiene miedo de seguir andando; dime por qué no se detiene y espera que salga el sol...”. Y termina con un reenvío metaliterario e irónico a la vez: “lo sé, el terror sería el mismo, pero a todas luces, perderse a caballo, lentamente de espaldas en el desfiladero, en silencio y con las sombras, es buen fin de poema”. Recordando las palabras de Derrida que acabamos de referir con relación a la fecha, resaltemos que “Fin de poema”, y este poemario en concreto, detallan el lugar y la fecha: “Tokio, noviembre, 3, 1979”.²⁶⁸

De hecho, el espacio porteño, y sobre todo su lenguaje, al haber sido expulsados o exiliados y simultáneamente interiorizados o asilados, forman la base de aquella “residencia interna” que funda la obra poética de Luisa Futoransky. Por ello, las ciudades y el lenguaje, deben ser, tal como se lee en “La coleccionista”, cuidados: “Y conste que su mantenimiento no es tarea fácil: para evitar la herrumbre hay que cepillarles los dientes con minio cada noche, cortarles la malaentraña los sábados y plumerearles el nombre cada tanto.” (Futoransky, 2006b: 62). En realidad, Tamara Kamenszain acude exactamente a los mismos verbos y metáforas para describir su “Bordado y costura del texto”: “Cepillar un texto, pasarle el plumero, son metáforas que nacieron en la tarea doméstica y a ella deben su obsesión artesanal.”²⁶⁹ Bachelard destaca el

²⁶⁸ En la poesía de Futoransky, así como en la de Kamenszain, son muy raros los poemas fechados. En el caso de este “Fin de poema” no queda del todo claro si la fecha cierra el poema o el poemario; aunque por la disposición tipográfica –apenas dos renglones separados del poema– tendemos a suponer que, al contrario de *La casa grande*, “inscribe” el poema. Kamenszain, a excepción de *La casa grande*, pone fecha final a los siguientes poemarios: *Tango bar*: “1993-1996” (Kamenszain, 1998: 46), *El eco de mi madre*: “Septiembre de 2007 – febrero de 2009” (Kamenszain, 2010: 50) y *La novela de la poesía*: “Mayo – octubre de 2011” (Kamenszain, 2012: 393).

²⁶⁹ (Kamenszain, 2000: 208). Efectivamente, en su caso, tanto en este ensayo como en el poemario *Vida de living* la autora asume la domesticidad de su obra. Alicia Genovese, en su estudio “Un barroco con brillos de la casa: Tamara Kamenszain” –cuyo título remite a un poema de *Vida de living*–, se refiere a este ensayo y confirma que “la mujer resulta en estos textos generadora de un imaginario de origen que afirma el valor del quehacer, desde el trabajo

valor de lo doméstico no sólo como propio de la *poética del espacio* femenino sino porque el modo de cuidar la casa de la mujer se relaciona con una idea de origen: “Par les soins du ménage est rendue à la maison non pas tant son originalité, que son origine.”²⁷⁰

Por su parte, Heidegger establece la relación entre espacio y cuidado domésticos a partir de la etimología de la palabra “*bauen*”, pues ésta, en sus orígenes, reúne los términos “abrigar y cuidar”: “habitar cuidando” significa “permanecer a buen recaudo, resguardado en lo *free*, lo libre, es decir: en lo libre que cuida toda cosa llevándola a su esencia.” (Heidegger, 1994a: 131-132: cursiva en el original). Leamos a manera de contrapunto la atribución kamenszainiana de las mujeres al espacio de la escritura a las mujeres –“la mujer, silenciosa por tradición, está cerca de la escritura”– creando una genealogía de prácticas femeninas: “En ese resquicio [del silencio del tejer y escribir en el hogar] que las mujeres mudas prepararon y dejaron *libre*, pudieron crecer algunos textos artesanales y femeninos...” (Kamenszain, 2000: 205; cursiva nuestra). Como vimos, en su *Vida de living* la sujeta “aplica” los mismos gestos domésticos –barrer migas o borrar manchas, por ejemplo– a su escritura, a fin de liberarla de su utilidad pragmática.

A pesar de la aparente ausencia de lo doméstico en la poesía de Luisa Futoransky, las metáforas sobre la cocina y la costura invaden progresivamente su poesía para figurar la escritura. Retomemos a modo de ejemplo los doce poemas que constituyen “Recetas de cocina”, una serie de metapoemas incluida en *La Parca, enfrente*. La parca teje un *patchwork*, al que deja entrar todo y a cualquiera. Así, una de las “recetas”, titulada “De lo nuestro, lo mejor”, es recortada de una “[r]etabilla en un muro de Morella de 1414” y al recolocarla en su obra el sujeto opina: “Pocas ciudades como Morella pueden jactarse de apreciar sobre todo artes tan efímeras como la cocina y el arreglo floral.” (Futoransky, 1995: 35). En otro poema, “Receta de poema”, retoma de Rimbaud –de quien ya había reescrito “Le bateau ivre”, recordemos– un texto

femenino.” (Genovese, 1998: 88).

²⁷⁰ Anteriormente, Bachelard ya había establecido la diferencia entre el espacio femenino y el masculino subrayando, como lo hizo Heidegger con relación a construir y habitar, la importancia del cuidado: “Il semble que la maison lumineuse de *soins* soit reconstruite de l’intérieur, qu’elle soit neuve par l’intérieur.” La casa femenina *brilla* “dans le renouveau quotidien de sa *luisance*” (Bachelard, 2001: 75; cursivas nuestras).

que “escribía al editor de una revista” a fin de redefinir el propio arte poético: “El secreto del trabajo del escritor reside, más allá del genio, la felicidad o la locura, en el cambiar hasta el suspiro final del texto las dos o tres palabras que por no ser exactas, sobran, distraen o importunan.”²⁷¹ Otro poema, reescrito en varias ocasiones y titulado “Estofado”, proclama: “Escribir con la paciencia de un entomólogo, la displicencia de un dandy y la febrilidad del buscador de oro. El poema, la más frágil transparencia nupcial.”²⁷² Se trata, como señaló Heidegger, de sacar lo otro, guardar lo frágil para no capturarlo, aunque sí cuidarlo, a fin de que continúe siendo libre en su fugacidad.

Mientras que en la obra de Luisa Futoransky son las ciudades las que evocan el cuidado doméstico, la de Tamara Kamenszain encuentra su origen en la figura de la madre y en el centro de la casa: “La madre imprime al hogar el espacio artesanal, obsesivo y vacío de sus tareas diarias. Coser, bordar, cocinar, limpiar, cuántas metáforas de decir escribir.” (Kamenszain, 2000: 208). Veamos ahora cómo el sujeto poético de *Vida de living*, antes de salir, vuelve a situarse, o sitiarse, en el “centro imantado de [su] sala”; allí vuelve, como hizo al principio del poemario tras situarse en su “cuarto ambulatorio”, a expresar el deseo de borrarse: “me borro entera/ para colgarlo [el retrato del abuelo]” (Kamenszain, 1991: 42). Por otra parte, es sólo desde el centro que la casa puede circular y ser abierta: “La sala se alarga [...] es rotondo círculo/ de lectores/ salita que habita/ caracol adentro de la espera. ADELANTE...” “Imantado” en el centro de la sala, el yo poético se ve obligado a salir: “YO en la cabecera/ ¿como?”. Con esta interrogación se cierra la segunda parte del poemario. (Kamenszain, 1991: 43).

Abre la tercera parte con un calificativo: “Cansada” –en vez de casada– “con los ojos cerrados al centro/ apunto a un blanco móvil...”. Éste, es decir el disco, se presenta acústicamente: va “girando por lo bajo” al mismo tiempo que sube desparramando “un sonido metálico de olas”. De esta manera, la casa se expande a su ritmo y sonido: “La sala ahora disemina/ su acústica en casa”

²⁷¹ En la primera parte de este mismo poema transcribe a Artaud, marcando en cursiva el texto del poeta y guardándose de mencionar la fuente: “*La literatura propiamente dicha me interesa poco, pero si de casualidad juzga apropiado publicar el poema, le ruego que me envíe las pruebas pues me importa mucho cambiar dos o tres palabras.*” (Futoransky, 1995: 34).

²⁷² “Estofado” reaparece en *Antología Poética* (Futoransky, 1996: 24; cambia la tipografía en *Prender de Gajo* (Futoransky, 2006b: 22) y *París, quebrantos y desvelos* (Futoransky, 2000: 8).

(Kamenszain, 1991: 47-48). Jean-Luc Nancy describe este doble “reenvío” del “registre sonore”, es decir “comme structure ouverte, espacée et espaçante (caisse de résonance, espace acoustique, écartement d’un renvoi), en même temps que comme croisement, mêlée, recouvrement dans le renvoi”. Por “cette structure réfléchie”, se manifiesta fundamentalmente la *aishtesis* aristotélica que Nancy tradujo como “un re-sentir-sentir”. (Nancy, 2002: 23-24).

Por su parte, Quignard ofrece una reveladora descripción del sonido que podría ponerse en relación con estos versos: “Inmaterial [el sonido] franquea todas las barreras. Indelimitable, nadie puede protegerse de él.” En el exilio, donde el habla se tornó muda, se agudiza la *desnudez* del tímpano u oído.²⁷³ Efectivamente, antes de salir, es decir antes del reenvío final de los versos, el sonido se refleja otra vez, la última vez, adentro: “Nos acolcha espeso lo que es nuestro/ propiedad privada de la escucha”. (Kamenszain, 1991: 48). Si bien a continuación nos extenderemos más sobre esta “propiedad privada”, quisiéramos anticipar acá cómo Kamenszain le da forma en “El ghetto de mi lengua” retomando la imagen de la “palabra-carpa” de Celan. Se trata, explica la poeta, de “un refugio [...] capaz de cobijar a más de uno”, pues habita y figura “una lengua que sólo se contraseña en una alianza con otro.” (Kamenszain, 2006: 163). A continuación recurre al sonido para explicar su “funcionamiento”: “una contraseña que, como un silbido que anuncia algo, viaja hacia su interlocutor. O mejor, los que comparten el sentido de la contraseña, los que escuchan el silbido son los que ya están viajando juntos por el desierto.” (Kamenszain, 2006: 165).

Los dos viajeros son los “dos esposos clavados” adentro de la escucha del lenguaje, “ESE PAR”, en fin, “que hundido en los resortes del tiempo/ soportó el peso de los amigos.” (Kamenszain, 1991: 48). Y estos amigos son los coetáneos que se quedaron en la Argentina dictatorial y cuya presencia por ausencia resuena, así como en el caso de los fantasmas futoranskyanos, casa y obra adentro; y también lo hacen a través de sus voces. La diferencia reside en que la sujeta kamenszainiana los/las invita deliberadamente casa y obra

²⁷³ (Quignard, 1998: 105). Quignard describe el oído como “desnudo, desprovisto de piel”. Titula el segundo de los diez tratados que constituyen su libro *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, “Ocurre que las orejas no tienen párpados”. Y “explica” dicho título: “Orejas, ¿dónde está vuestro prepucio? Orejas, ¿dónde están vuestros párpados? Orejas, ¿dónde están la puerta, las persianas, la membrana o el techo?” (Quignard, 1998: 105).

adentro: “muertos viviendo aquí/ en el *living* de esta charla.” (Kamenszain, 1991: 48; cursiva en el original). En cuanto a la presencia de los ausentes, como resalta Pascal Quignard, conforman la ausencia constitutiva de la lengua: “Sufrimiento de las palabras que nos faltan, que ‘están’ ausentes bajo la especie de ‘sonido’, que son los Ausentes, que permanecen ausentes en la ‘punta’ de la lengua. En el ‘promonitorio’, en el *problème* de la lengua. / En la *lingua* de la lengua.” (Quignard, 1998: 56; cursivas en el original).

Y así como a finales de *La casa grande* la sujeta terminó reenviando, como una especie de homenaje, sus versos a los no lectores, los muertos, en el caso los abuelos, ahora reenvía el libro a los amigos: “Ya no están pero evocarlos/ (te acordás lo que decía?)/ llena un libro de citas/ colma de risa este momento” (Kamenszain, 1991: 48). Por otra parte, la referencia a “un libro” y “este momento” vuelven a apuntar al *aquí* y *ahora* de la escritura; y más precisamente, al momento en que se termina –de escribir o de leer– el libro.

Antes de revisar cómo Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain abren la casa al otro, queremos aproximarnos a una metáfora o imagen que ambas poetisas usan reiteradamente para figurar la obra o escritura poéticas, la del tejido. Si bien el tejido instituye en ambas poesías la textura, su superficie textual, y su modo de construir o de ser construido, paradójicamente también instaura su divergencia. Queremos demostrar esta diferencia retomando y revisando unas figuraciones que, como venimos sugiriendo, están en la base del hacer del texto/tejido, como metáfora de la casa y de la lengua, pero cuyo movimiento determina también la paulatina apertura de casa, lenguaje y obra. Adentro, determinan el ritmo que escande las acciones del quehacer con la casa y con la lengua y, de este modo, produce en ambos casos una forma. Ésta, a su vez, al estar en la base entre el adentro y afuera, determinará el movimiento hacia afuera.

El principal movimiento que atraviesa la poesía de Tamara Kamenszain, el de ida y vuelta, adquiere diferentes figuras: la serpentina, la espiral, el caracol o el círculo y forma, además, el tejido o la urdimbre de la escritura. En cambio, la obra de Luisa Futoransky es circundada por el corte. El corte constituye la base del montaje de su obra *collage* y se opera entre el encierro y

el paso. En ambas poéticas estas metáforas o figuraciones espaciales y temporales dicen respecto a la misma escritura poética, al quehacer con el lenguaje y a la escritura como morada y asilo. Asimismo estas figuraciones escanden el moverse del sujeto y lenguaje poéticos en torno a sí mismos. Antes de ver cómo operan la salida, primero de la casa y, luego, del sujeto, queremos ver de qué modo permiten conceder un lugar al lenguaje propio casa adentro. También en esta dimensión, la de una hospitalidad lingüística, se trata, como resaltó Derrida, “de una relación de tensión”, ya que implica el cuestionamiento de la apropiación natural de la lengua materna. (Derrida 2001b: 52).

Para ello, queremos salir de “las metáforas femeninas” que intentamos deshilar en la obra, o en la lengua, de nuestras poetisas: “Tejer, urdir, coser, las metáforas femeninas para apelar al misterio explícito de hacer cosas con palabras” (Rosa, 1982: 54). Luego, Nicolás Rosa, en *Artefacto*, resalta cómo Freud tradujo el “origen mítico del trenzado y del tejido”: “urde la tela tejida la mujer para reparar la falta... de algo.” Para remediar la ausencia que está en la base de la misma lengua, el tejido, como metáfora de la escritura ofrece la posibilidad de que, “en la rueca que rueda el retruécano de la letra, algo de inquietante extrañeza se [puede] enlaz[ar], algo de lo no familiar en el quehacer hogareño [puede] emerg[er].” A continuación, Rosa define este tejido, o escritura, femenino de modo significativo:

Perfección absoluta del desgaste, del forro, del parche, del remiendo, del patchwork, del injerto y del zurcido que invierte en extremado oximoron dialéctico la función de la trama, el tejido sólo está para que la desnudez reluzca.

Podemos decirlo, la desnudez no puede ser vista toda, es sólo *por partes*, entreambos, entre-dos [...], entre... puede leerse, la visión fulgurante de la belleza desnuda. (Rosa, 1982: 55; cursivas en el original).

En los versos de Luisa Futoransky se ostentan los *forros*, *parches* y *remiendos*, –o los “puntos”, “frases” y “retazos”– para que, como significantes, formen los materiales con que construir el *patchwork*. Al remediar la ausencia dan sentido, como refirió la autora, a “esta vida desordenada, esta poesía que es la mía.” (Futoransky, 2006c: 124). Además, en este desorden literario y

desconcierto lingüístico, abundan, como insisten los mismos sujetos futoranskyanos, los fallos y defectos. A este tejido *patchwork* ahora le sobran hilos largos, ahora le falta ilación. Ilustrémoslo a partir del poema “Corte y confección”. Se inicia con el sujeto poético preparando los materiales: “El papel de molde, su fragilidad” y “la tiza de marcar, brillante”. Y enseguida, es decir “a la medida de nuestra urbana torpeza”, salen a la luz “puntos como danzas”. La consecuencia es que sale “del revés y desmenguado”. Termina el poema con una pregunta retórica sugestiva: “¿Cuándo aprenderé a hilvanar con hilo corto,/ en lugar de este tan largo y espinoso/ que termina tropezándome la vida?”²⁷⁴

Mientras que, por su parte, el movimiento de la serpentina kamenszainiana adquiere una forma circular, o incluso espiral, sus mismos versos muestran cómo la inmanencia del cierre siempre es seguida, o anticipada, por una apertura, pues una cosa siempre se pliega sobre la otra. Así, en *Vida de living* la sujeta circunda el centro de la casa, circulando entre los objetos más anodinos en el living. De hecho, éste, por su propio significado, ilustra cómo en los versos relativos al *living* una cosa vuelve sobre la otra. La repetición sonora de la ‘i’ es reforzada por su forma gramatical –el presente continuo– que redondea, incluso, en su forma gráfica: *Living*. En esta sola palabra podría registrarse el movimiento de la serpentina, ese que la poesía de Tamara Kamenszain arma y desarma, ata y desata, despliega y repliega, ése que, como vimos, también “retuerce su extravío” (Kamenszain, 1991: 31). Comparte, entonces, con el sujeto futoranskyano, aunque de modo distinto, su des-ubicación y su des-ocupación en relación con el centro.²⁷⁵ Además, ambas poéticas involucran también la multiplicación o proliferación como dispositivo del detalle y de lo múltiple.

Según Deleuze, en *El pliegue barroco* “[l]o múltiple no sólo es lo que tiene muchas partes, sino lo que está plegado de muchas maneras.” (Deleuze,

²⁷⁴ (Futoransky, 2006b: 15). De manera similar, en “La piedra y el fetiche de Kisó”, el sujeto poético se propone: “Sin falta deberé aprender la técnica oriental/ de no mostrar la hilacha del amor y/o dolor/ que me desborda.” (Futoransky, 2010a: 31). Tal vez la poeta, por este “fallo” de escribir por hilos largos, intente inscribirse en la oralidad argentina. César Fernández Moreno, en *Argentino hasta la muerte* (1963) ironizó al respecto: “el idioma argentino dice las cosas pero largas” (Fernández Moreno, 1982: 14).

²⁷⁵ Es revelador el “lugar central” que la propia Kamenszain atribuye a Oliverio Girondo: “Gracias a él hoy ya nada rima con nada. Ningún ‘autor’ puede sentarse, impune, en el centro de su poema, para ordenarlo armónicamente. Porque ese centro medular fue tomado por una rebelión de palabras.” (Kamenszain, 2000: 109).

2005: 11). El filósofo sigue el movimiento “del pliegue al envolvimiento” y plantea: “¿por qué algo iba a estar plegado si no es para ser envuelto, puesto en otra cosa?” (Deleuze, 2005: 34). En la poética (neo)barroca de Tamara Kamenszain el pliegue figura por excelencia el “entre” que forma la base del tejido lingüístico –siempre entre dos lenguas– y poético propio. Además, ese tejido es el resultado de un prolijo trabajo artesanal. Las sujetas de Kamenszain, a semejanza de su autora, tejen de derecha a izquierda y al revés y cortan las hilachas sólo donde es necesario y enmiendan los textos hasta que, como recomendó el hablante lírico en uno de los poemas inéditos, “Lo que empieza donde termina”: “dej[en] ver/ un aceptable/ lado de afuera.”²⁷⁶ Nos parece, entonces, que la descripción que hace Panesi de Tamara Kamenszain, poeta, como “la costurera, la tejedora, la traficante de restos y remiendos” es aplicable también a Luisa Futoransky, con la diferencia de que Kamenszain trafica con estos “restos y remiendos” casa y textura adentro y, sobre todo, se preocupa por su textura –y muestra esta preocupación– recorriendo los versos, el texto y hasta los libros.

En esta operación es fundamental, como asegura aún Deleuze en *El pliegue*, el papel de “lo múltiple”. Lo diferencia primero de “lo Uno”: “lo Uno tiene una potencia de envolvimiento y de desarrollo, mientras que lo múltiple es inseparable de los pliegues que hace cuando está envuelto y de los despliegues que hace cuando está desarrollado.” (Deleuze, 2005: 36). La poética de Luisa Futoransky se erige contra lo Uno, aunque no lo hace por (des)pliegues, sino por la multiplicación y yuxtaposición de fragmentos erradicados de lo Uno, es decir del centro o sistema. En sus obras tanto la poeta como sus sujetos poéticos insisten en demostrar cómo se construye entre el desborde o la hilacha y el corte o el atajo. Nofal señala que en la obra de Futoransky “[l]a torpeza y la situación de extranjera introducen en el sujeto”, así como en su lenguaje, agreguemos, “una línea heterogénea en posición de ruptura.” (Nofal, 2005: 80). Y a partir del poema “Reseña”, la crítica resume su hacer poético: “Ser de otra parte, otro cuerpo, otro golfo. Estar en el lugar equivocado, constantemente desplazado. Circular por los atajos, sin

²⁷⁶ Releamos este “poema inédito” de Tamara Kamenszain, recordando y comparándolo ahora con “Corte y confección” de Futoransky: “Para armar un libro hay que hacer/ como los modistas que cosen/ siempre del lado de adentro/ y cuando dan vuelta la tela de esas costuras/ [...] desaparecen” (Kamenszain, 2012: 125).

linealidades, de contrabando, en guerra con lo exterior, sin raíces, sin totalidades, sin unidad de sentido.” (Nofal, 2005: 80-81).

Se trata, no de replegar la ruptura desde adentro, sino de reescribirla una y otra vez. La reiterada necesidad de traducir ese mismo núcleo hace que la poeta se apropie de figuras o imágenes ajenas. Veamos, a modo ilustrativo, cómo el hablante poético de “Ninguna con tu piel ni con tu voz” traduce un “imagen [que] persiste”:

se trata de un cuadro, sin duda uno de los que más amo porque me identifico a ciegas con él, de Bacon. De un círculo caótico de verdes, surge un árbol macizo, inerme, arrancado casi de cuajo. Sin anestesia. Como una muela de juicio. Las raíces a flor de tierra, desmesuradas para el tronco desguarnecido.²⁷⁷

Poesía de cortes y gajos que persiste, resiste y, finalmente, consiste en fragmentos y restos que los sujetos poéticos van captando y recogiendo a lo largo de su paso por las ciudades y que son los incorporados por la poeta en el texto mediante una constante reescritura. Así, en otro autorretrato registrado en otra ciudad, “Autorretrato en Gunnera”, Futoransky vuelve a incorporar y reescribir la imagen de Bacon: “no sé si vengo/ si voy/ de raíz/ injerto/ bulbo/ o pluma al viento.”²⁷⁸

No obstante, como escande el ritmo de estos mismos versos, el constante “partir”, en su doble sentido, implica un repartir y repetir. Hay un ritmo que rodea la misma temática del corte y de la falta. En cuanto a este eje, nos parece altamente iluminadora la observación de Lacan sobre el recorte lingüístico en el Talmud, citada incluso por la propia Kamenszain:

Este recorte que separa una lengua de todas las otras, no es sino la expresión de lo que no va a cesar de repetirse en el Talmud, de lo que los talmudistas no quieren dejar de ocuparse, a saber: cortar, separar,

²⁷⁷ Esta descripción aparece tanto dentro de un poema, “Ninguna con tu piel ni con tu voz”, el primero de *Inclinaciones*, como en su ensayo incluido en la compilación organizada por Molloy y Siskind. (Futoransky, 2006a: 9 y 2006c: 125). Más adelante analizaremos con mayor detenimiento “Ninguna con tu piel ni con tu voz”. Por ahora, a fin de mostrar hasta qué punto la imagen del corte es originaria en su poesía, leamos cómo se figuró “en algún sitio” de *Babel/Babel*: “está cayendo un rayo/ y un árbol es arrancado de cuajo” (Futoransky, 1968: 33).

²⁷⁸ (Futoransky, 1996: 33). El sujeto poético comienza este poema situándose: “Fuera del tiempo/ puro espacio”, abierto y a la intemperie. En cuanto a la “pluma al viento” figura tanto la escritura en su materialidad como la desterritorialidad lingüística. Ésta es desarrollada en la estrofa siguiente: “El que pasa al desgaire/ palpa huele apenas y se va/ llevando/ para siempre consigo...” (Futoransky, 1996: 33).

cercenar, producir la diferencia, en tanto que esta separación es la que funda la alianza inscrita en el cuerpo del hombre por ese corte que es la circuncisión. (Citado por Kamenzain, 2000: 215).

El “hilo largo” que ostenta la poesía de Luisa Futoransky figura la lucha contra el corte, la ruptura, la separación y la ausencia de la lengua materna y primaria. En “La lucerna de Lucerna”, Futoransky define la propia poesía en términos de separación y escisión: “este ejercicio de amor disciplinado cuyo fin es el hilo – que se corta por lo más delgado de la separación y los contrarios– escisión inevitable...” (Futoransky, 1996: 38).

En el centro de la estrategia de Luisa Futoransky con la lengua propia, y por consiguiente con las otras lenguas, está la pregunta que constituye por sí sola el poema titulado “Ahasverus”. En éste, Ahasverus, el judío errante, o el yo poético, se pregunta, o le pregunta al lector: “¿Por qué nunca hablé las lenguas/ del país en que viví?” (Futoransky, 2010: 35). La táctica de esta especie de preguntas retóricas reside, como resaltamos desde en el primer poemario de la poeta, en lo que la pregunta calla, pero que incluye, aunque por omisión, aquella lengua primigenia pero ausente. Además, por la falta de respuesta, la pregunta se repite y agudiza la re-separación a medida que se alarga como un eco; pues, como remarca Lacan, el “recorte” sólo puede ser efectivo a condición de que “no va[ya] a cesar de repetirse”.²⁷⁹

En consecuencia, Luisa Futoransky construye, o más bien, improvisa la casa-lengua permanente e instantáneamente, fundándola sobre su propia precariedad material y corporal: “entre los pliegues de paisajes introducir la desmadre personal: siempre y cuando, claro está, no nos detengamos demasiado en un lugar. El imprevisto es frágil y siempre está a punto de desmayo”.²⁸⁰ De hecho, Virginia Woolf, en su análisis de las primeras novelistas inglesas no sólo insiste, como vimos, en su relación con los materiales de escritura, sino en que las mismas “condiciones materiales” de trabajo

²⁷⁹ (citado por Kamenzain, 2000: 215). En su ensayo “Prender de gajo” la autora sugiere una posible respuesta a la pregunta que plantea en el poema citado, “Ahasverus”: “Ningún escritor verdaderamente bueno escribirá nunca en una lengua aprendida, sino en la lengua que conoce desde la infancia, quiero creer que me corrobora Isaac Bashevis Singer.” (Futoransky, 2006c: 122-123).

²⁸⁰ Estos versos dan término a “Los efectos del viaje según Ibn Arabi”, poema incluido en *Prender de Gajo* y son reeditados integralmente en el ensayo “Prender de gajo” (Futoransky, 2006b: 30 y 2006c: 120-121).

determinan el texto escrito por las mujeres: “El libro debe adaptarse de algún modo al cuerpo, y [...] los libros de las mujeres deberían ser más breves, más concentrados que los de los hombres [...] [p]orque siempre habrá interrupciones.”²⁸¹ Efectivamente, si éstas se hacen visibles, como vimos, en el montaje de la obra *patchwork* de Luisa Futoransky, es porque se encuentran en la base del corte con la casa y la lengua primigenias. Simultáneamente el habitar la lengua corporalmente escande el ritmo cortante y tajante de sus versos.²⁸² Pero este ritmo se opone y se incorpora a la vez en el hilo largo que resulta como consecuencia de la reescritura y que constituye la tela de fondo en que incursionan los puntos de los cortes cuyo efecto es la interrupción.

El énfasis en los materiales de la escritura, por su parte, es reforzado por el deseo de materializar las propias palabras. Nos interesa ver cómo Barthes termina “La extranjera”, texto que dedica a Julia Kristeva, por citar a la crítica justamente donde ella insiste en la materialización como en la base de la lengua extranjera: “*Faire de la langue un travail, œuvrer dans la matérialité* de ce qui, pour la société, est un moyen de contact et de compréhension, n’est-ce pas se faire d’emblée, étranger à la langue ?” (Barthes, 2002: 477; cursivas en el texto de Barthes). Nofal afirma que “Futoransky habita en las palabras que conquista para sí. Opera sobre ellas con cuidado.” (Nofal, 2005: 77). En “Cantilena de la bruja rusa”, por ejemplo, la acción de vocalizar, como modalidad de la corporeización, contribuye a su materialización: “Coman de mi mano palabritas”.²⁸³ En “Poder de la palabra”, ésta es materializada a través de una metáfora: “Abrir la rosa delicada, profunda y viscosa de la palabra”. (Futoransky, 1996: 23, 2000: 6 y 2007: 91). Y en “La mano fértil” se retoma la

²⁸¹ (Woolf: 2013: 99). En cuanto a las interrupciones, Rosa, en su análisis del tejido como imagen de la escritura afirma que “más allá de Barthes, más allá de Tamara Kamenszain, el texto dice la serenidad, el silencio sólo a medias interrumpido por algunas imperceptibles señales del mundo.” (Rosa, 1982: 55). La obra de Luisa Futoransky se interesa particularmente por mostrar las interrupciones, aunque, y como veremos a continuación, también expresa el deseo de retirarse en el silencio.

²⁸² Bachelard afirma que casa y lengua crecen al ritmo en que respira el cuerpo: “une maison qui s’accroît dans la mesure même où s’accroît le corps qui l’habite.” (Bachelard, 2001: 115-116). En este sentido es significativo que, desde el último poema de *Lo regado por lo seco*, titulado “Daguerrotipos de la autora”, se describe la casa (“mi casa”) a partir del cuerpo y de su ritmo: “Pero mi casa, solo mi casa, son estos mis ojos, mi ritmo es la mano tendida hacia lo desconocido que me abraza...” (Futoransky, 1972: 130).

²⁸³ Estos versos iniciales reaparecen al final del poema. Constituyen, entonces, el refrán del poema que se convierte en una especie de canto o “cantilena”. Entre los dos refranes se les pide que “no dejen de ser/ salvajes/ radiantes/ y radiantes”; es decir que cobren forma. (Futoransky 1995: 37 y 1996: 37).

imagen vegetal para figurar el cuidado lingüístico: “Las plantas como las palabras crecen en forma inesperada por tanto hay que modelarlas de acuerdo a su naturaleza, sin desdeñar el azar” (Futoransky, 1996: 66). Esta imagen vegetal nos lleva al deseo, expresado en “Fin de poema”, de habitar “el idioma vegetal”. El yo poético sale de otro autorretrato recurrente, “mientras *me aferro* a ramas debilísimas por si detrás hay un tronco y dentro está la savia de la verdad...” [P]ero”, lamenta, “el idioma vegetal viaja en otros planos y yo divago por divagar las torpezas...”. (Futoransky, 2010a: 63; cursivas nuestras).

Estos versos apuntan a otra táctica que los sujetos futoranskyanos van desarrollando en contra de la constante amenaza de una ruptura, la cual reside según Mercado en que “la voz del emigrante desterrada en soledad intenta constituirse en el espacio ajeno *aferrándose* a la lengua materna” (Mercado, 2008: 30; cursiva nuestra). Por su parte, Weiss señala que Luisa Futoransky va sacando, de su condición de “being a foreigner a kind of defense mechanism”: “the fact that her native tongue is transformed into a *private language* [offers] the possibility to withdraw a while, to be ‘voluntarily autistic’, as she puts it.” (Weiss, 2005: 94; cursiva nuestra). A esta especie de autismo se lanza Laura Kaplansky en “*me desencontré tanto*”, especie de poema intercalado en *Cuentos chinos*: “aquí me tengo/ *aferrada* a este natural, amado castellano/ canturreando, balbuceando, chapurreando en lenguas/ romances y de las otras” (Futoransky, 1993: 27; cursiva nuestra). Futoransky sigue intentando, resistiendo, circundando el silencio, a fin de que, como ya señaló Weiss, la lengua se convierta en una propiedad “privada”, una alternativa a la casa negada, y que uno de los narradores de *El Formosa* traduce como “el sentimiento de no pertenecer de im/pertenecer” (Futoransky, 2010: 18).

El gesto coincide con el siguiente retrato que Julia Kristeva traza del extranjero: “Coincé dans ce mutisme polyforme, l'étranger peut essayer, au lieu de dire, de faire.” Y la crítica, calificada de “La extranjera” por Barthes, resalta esta “posibilidad”, la de una “propiedad privada”, justamente a partir del mutismo como rasgo del extranjero: “Le silence ne vous est pas seulement imposé, il est en vous: refus de dire, sommeil strié, collé à une angoisse qui veut rester muette, *propiété privée*.”²⁸⁴ Esta propiedad privada, figurada por el

²⁸⁴ (Kristeva, 1988b: 28; cursiva nuestra). Veamos hasta qué punto la “estrategia de exilio”, o desplazamiento “permanente” de Kristeva coincide, según la descripción que hace de ella

cuarto precario y ambulatorio del que se apropiaron nuestras poetas en el exilio es, a su vez, traducido acertadamente por Kamenszain como “El ghetto de mi lengua”. Anahí Mallol, en su análisis de estos poemarios de Tamara Kamenszain, en *El poema y su doble*, interpreta el ghetto en un doble sentido:

El ghetto significa ahora todo espacio privado donde no es posible la comunicación, donde no es posible la comprensión. Pero el encierro es también la condición de posibilidad del trabajo de escritura, donde atrapada, como toda niña, doblemente atrapada, como Ana Frank, aprende que se es poderosa si se logra convertir 24 horas en blanco en un segundo de escritura (Mallol, 2003: 97).

Este “espacio privado” denota, más allá de la reivindicación woolfiana de un cuarto propio, el derecho de retirarse en el lenguaje; aún si este repliegue implica el riesgo de, como remarca Mallol, quedar “atrapada” por el mismo.

También la sujeta kamenszainiana reclama este derecho. En nuestro análisis de *Tango Bar* mostraremos que, en realidad, esta salida va a la par de un repliegue constante. Por ahora ilustremos este vaivén anticipando cómo, tras su salida al tango bar, la sujeta kamenszainiana se instalará nuevamente casa adentro. Como en el caso de *Vida de living*, desde el primer verso de *Solos y solas* –poemario que sigue a *Tango bar*–, la sujeta se presenta sola en su casa: “Soy la okupa de mi propia casa/ desde que la propiedad se fue de mí/ ya no tengo escritura...”.²⁸⁵ No obstante, esta expropiación es en seguida experimentada y expresada como una posibilidad o salida que reside en la hospitalidad: “la puerta de entrada me espera afuera/ para que todo empiece de nuevo/ atravieso de canto esa hospitalidad” (Kamenszain, 2005: 11). Aunque, como destacó Derrida, ésta es riesgosa. Efectivamente, casa y sujeta son, al encontrarse vacías y solas, corporalmente atrapadas hasta por la misma lengua: “la casa en su escena primaria/ casa ahora es cuerpo y yo/ acabo chupada por la lengua” (Kamenszain, 2005: 17).

Barthes en el texto que le dedica, con la de Futoransky y Kamenszain : “Julia Kristeva change la place des choses: elle détruit toujours *le dernier préjugé*, celui dont on croyait pouvoir se rassurer et s’enorgueillir; ce qu’elle déplace, c’est le déjà-dit, c’est-à-dire l’insistance du signifié, c’est-à-dire la bêtise; ce qu’elle subvertit, c’est l’autorité, celle de la science monologique, de la filiation.” (Barthes, 2002 : 477; cursivas en el original).

²⁸⁵ (Kamenszain, 2005: 11). De hecho, fue a partir de estos versos que ella, entrevistada por Luis Chitarroni, afirmó que la poesía debería intentar “hablar” no ‘con propiedad’, sino más bien ‘sin propiedad’.

Como en la obra kamenszainiana el “territorio propio” del libro se basa en “una lengua que sólo se contraseña con otro”, termina por dirigirse, en *Solos y solas*, a un “vos”: “despunto por vos la adicción que me tiene atada/ a ese dialecto que aprendí de chica”. (Kamenszain, 2006: 163 y 2005: 47). Por esta “adicción” vuelve a traducir la permanencia de “la lucha” en que vimos que “se sitúa para [ella] la poesía”, es decir “entre querer y no querer habitar la lengua materna.”²⁸⁶ En “El ghetto de mi lengua” la define como “dialecto” y, luego como lengua de exilio:

Tal vez dialecto sea la palabra más indicada para definir a esa lengua materna, adictiva, heredada que permite, por la puerta de salida del yo, dar golpes civiles y anárquicos. Es una lengua que, como el idish, le pertenece y le pertenecerá siempre al exilio. Lengua de la dialéctica, del diálogo, se escribe de derecha a izquierda pero se deja impregnar, a ras de la línea, de todo lo que viene en sentido contrario. (Kamenszain, 2006: 168).

Es precisamente debido a su precariedad que el cuarto, así como el ghetto o el propio lenguaje, debe ser recorrido; y así continuar de verso en verso, de poema en poema y de libro en libro.²⁸⁷

Enrique Foffani, de hecho, comienza su prólogo a la *Poesía reunida* de la poeta resaltando la figuración de la casa: “Con este título, *La novela de la poesía*, Tamara Kamenszain ha decidido reunir todos sus libros, ponerlos juntos, hacerles una casa, darles un techo”. El crítico enumera las diferentes imágenes de la casa que recorren su obra y afirma que cada una de ellas sirve de “sucedáneo poético de la palabra poética en su dimensión cobijadora.”²⁸⁸ La casa, al cobijar la palabra, le da forma, la materializa. Foffani, por otro lado, también exhibe la mayor trama de la obra deshilvanando el tejido de la *casa grande* como figuración de la *Obra reunida* ahora:

²⁸⁶ En entrevista con Leticia Martín, 2012.

²⁸⁷ (Kamenszain, 2006: 162-163; cursivas nuestras). En *Solos y Solas* Tamara Kamenszain desarrolla la imagen del cuarto o la casa como un toldo: “es un toldo, abierto por los cuatro costados, *precario al máximo*. Sin embargo su presencia ya marca, en el desierto, *un territorio propio*.” Y lo ubica en un afuera radical, el desierto. Este espacio impone, así como en los versos de Luisa Futoransky, la acción de atravesar y recorrer: “Porque el desierto no está ubicado geográficamente de un lado o del otro lado del Mediterráneo. Debajo de cada pisada [...] se inauguran los límites de su suelo movedizo.” (Kamenszain, 2006: 163; cursivas nuestras).

²⁸⁸ Con respecto a las imágenes de la casa en su obra, agrega que “según distintos tramos del recorrido, puede ser o *casa grande* o *ghetto* o *living* o *tango bar* o *toldo* o, incluso, *carpa*” (Foffani, 2012: 5).

Pero no sólo hacerles lugar para que habiten o cohabiten sino también establecer las vinculaciones secretas de cada libro en su estar al lado de otro, anterior y ulterior, porque un enlace potente, a veces visible y otras no tanto, los acerca en una proximidad por muchas razones provocadora: todos los libros son ahora un libro, el libro que habla la lengua viva de la *novela familiar* de la poesía.” (Foffani, 2012: 5; cursivas en el original).

Abordemos finalmente la imagen del caracol con el fin de ver cómo Tamara Kamenszain prepara la apertura de su casa. Para Bachelard figura por excelencia “le mystère de la formation lente et continue”.²⁸⁹ Al llevar la casa a cuestras, o adentro, en cada momento el caracol puede otorgar “un refuge qui nous assure une première valeur de l’être: l’immobilité.” Pero se trata, según Bachelard, de una inmovilidad que “brilla”, o mejor “rayonne”, es decir que sale hacia afuera (Bachelard, 2001: 131). Por un lado, móvil, la sujeta kamenszainiana siempre vuelve a situarse/sitarse en el rincón. Por otro lado, señala Panesi, “[l]a que espera, espera en la inmovilidad aparente de una entraña que crece en el límite con el mundo.” Y afirma que en Kamenszain la inmovilidad, es decir “la fijeza de situarse en un lugar engendra una movilidad [...] extrema” (Panesi, 1993: 170). Por su parte, Bachelard, en el capítulo dedicado a “La coquille”, parece estar describiendo la salida de la sujeta, o caracol, kamenszainianos de su *living*, cuando resalta “l’être se révèle à l’instant même où il sort de son coin. [...] L’être qui se cache, l’être qui ‘rentre dans sa coquille’ prépare ‘une sortie’”.²⁹⁰ En su *living* la sujeta se revela como un “être spiralé” por excelencia: “Dans cette spirale que de dynamisme qui s’inversent! On ne sait plus tout de suite si l’on court au centre ou si l’on s’évade.”²⁹¹ En efecto, arrinconada, la sujeta pone lentamente en movimiento la serpentina escritural. Escande el ritmo expansivo de su poesía, “este trabajoso dos por cuatro”, como lo definió ella misma (Kamenszain, 1991: 17).

²⁸⁹ (Bachelard, 2001: 106). La construcción propia del molusco se acerca a la concepción heideggeriana del construir y del habitar: “La devise du mollusque serait alors: il faut vivre pour bâtir sa maison et non bâtir pour y vivre.” (Bachelard, 2001: 106).

²⁹⁰ (Bachelard, 2001: 110). Más adelante Bachelard habla de “un *cogito* de la sortie” que ilustra a partir de un fragmento del libro de Sartre sobre Baudelaire: “L’enfant vient de découvrir qu’elle était *elle*, en explosant vers l’extérieur [...] en avouant ainsi, en quelque manière, que le sérieux de la vie est à l’extérieur.” (Bachelard, 2001: 132).

²⁹¹ (Bachelard, 2001: 193). Para la descripción que hace de “l’être spiralé” —véase las páginas 44-45— nos parece reveladora para la sujeta kamenszainiana. Así, la propia Kamenszain en su ensayo “De noche, Góngora” vuelve al origen del barroco, a lo que el propio Sarduy llamó el barrueco: “El lugar del barro (¿el barrio?) es el barrueco que ata los signos de pregunta al nudo de un verso.” Y agrega: “No se puede ser barroco sin caer en *la espiral de la interrogación*.” (Kamenszain, 2000: 122; cursivas nuestras).

3.2. La expropiación de la casa y el recibimiento en el asilo

las plantas como las palabras crecen en forma inesperada
por tanto hay que modelarlos de acuerdo a su naturaleza
sin desdeñar el azar

yuxtaponer sin confundir ni empastar, dice
mostrando las palmas llegadas de otros brotes, otras podas

Luisa Futoransky. "La mano fértil". *Antología poética* (1996)

te llamo en masculino me apropio
de la vida de los dichos nuestros
me puedo escribir
los versos más tristes esta noche
te puedo decir mi musa
y no suena extraño.

Tamara Kamenszain. *Tango bar* (1998)

En las obras posexilios de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain puede leerse o bien el repliegue en la casa-lengua en el intento de otorgarle asilo al lenguaje propio, o bien la apertura de la casa a fin de invitar al otro, con sus voces y textos otros, adentro. Vimos que el texto de ambas poetisas se presenta, aún en distintas modalidades, como un tejido. Resistente y permeable a la vez, este tejido es, como lo describe Barthes en "La muerte del autor" (1968), "fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogues, en parodie, en contestation" (Barthes, 1984: 69). Se trata de revisar cómo se apropian de los textos –en su sentido amplio, es decir, textos, lenguajes, voces y letras– de los otros y, producen en ellos una inflexión o los modifican casa-lengua adentro.

En esta instancia la casa de exilio se abre, entonces, y se convierte en un asilo. Veamos primero el vínculo entre exilio y asilo. En la medida en que los dos espacios implican intrínsecamente una separación, ambos se fundan sobre la tensión entre destierro o expropiación, por un lado, y refugio u hospitalidad, por otro. De hecho, así nos lo indica el origen etimológico de los respectivos términos. En nuestro primer capítulo explicamos que el origen etimológico de “exilio” oscila entre “exilium”, “destierro”, y “exul” cuya raíz “ul” indicaría el desplazamiento. Por su parte, la palabra “asilo” viene, según el diccionario de la Real Academia, del latín “*asylum*”, y éste del griego ἄσυλον, ‘sitio inviolable’. Acá el prefijo “in” remite, aunque por omisión, al exilio en el sentido de desamparo. La primera entrada de “asilo”, “[l]ugar privilegiado de refugio para los perseguidos”, apuntaría al lugar de refugio que el lenguaje puede/debe ofrecer en el exilio. Se trata de examinar cómo la casa de exilio construida por nuestras poetas, es decir aquel cuarto precario y ambulatorio, puede dar, como indica otra definición de asilo, “[a]mparo, protección, favor”; incluso para el lenguaje del otro.²⁹²

Con Heidegger primero, vimos que habitar y construir están intrínsecamente relacionados entre sí, pero también, agrega el filósofo, esta imbricación conlleva el “dejar habitar”: “La esencia del construir es el dejar habitar.” Y describe este “dejar habitar” como un “disponer” en su doble sentido, es decir “disponer como admitir y disponer como instalar”. “Sólo de este modo, siguiendo sus palabras”, agrega el filósofo, “el lugar es un cobijo [...] o, como dice la misma palabra, un *Huis*, una casa. Las cosas del tipo de estos lugares dan una casa a la residencia del hombre.” (Heidegger, 1994a: 140; cursiva en el original). Nuestras poetas siguen construyendo esta “casa” o “Huis” desde la lengua materna, es decir *instalando* el lenguaje poético en ella para que se *admita* una residencia, “un cobijo” al lenguaje exiliado, propio y del otro. Mientras que esta operación, en un principio implicó la desterritorialización de la lengua materna, ahora debe ser nuevamente apropiada a fin de *admitir* al otro casa adentro, a la vez que expropiada, para dejar que ese otro *se instale* en el texto o en la voz propias.

²⁹² Según la segunda acepción, asilo es un “[e]stablecimiento benéfico en que se recogen menesterosos, o se les dispensa alguna asistencia”. (<http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=asilo>, 22/12/2015). En nuestro punto anterior vimos el modo en que nuestras poetas “recogen menesterosos” u objetos.

En contra de la expropiación se erige la promesa de una hospitalidad. Recordemos que Levinas, al definir el “morar” como asilo, lo vinculó con los espacios femeninos de la espera y del silencio, no sin dejar de advertir que “el recogimiento” sólo como “obra de la separación”, “abre nuevas posibilidades [...] esenciales a su *energía*, [que] sólo se manifiestan cuando se despliega.” (Levinas, 2006; 171; cursiva en el original). Enseguida vuelve a destacar: “La casa”, a fin de cuentas, y siguiendo con Levinas, “no arraiga al ser separado”. He aquí el por qué: “La función original de la casa no consiste en orientar el ser por la arquitectura de la edificación en descubrir un lugar, sino en romper lo pleno del elemento, en abrir en él la utopía en la que el ‘yo’ se recoge al habitar en lo de sí.” Paradójicamente es gracias a esta ruptura que “[l]a morada sigue [...] abierta al elemento del cual separa.” (Levinas, 2006: 174). Por ello, “[l]a casa que funda la posesión” lo hace en la medida en que “[e]s poseída, porque es, desde un comienzo, hospitalaria para su propietario.” Si Levinas otorga “una dimensión femenina” a esta hospitalidad, ésta reside en que “permanece abierta aquí, con el recibimiento mismo de la morada.”(Levinas, 2006: 175).

Por su parte, Derrida llegó a una concepción de asilo lingüístico dando vuelta el *monolingüismo del otro*, primero, y reivindicando el *schibboleth*, después. De hecho, la propia palabra *schibboleth*, extranjera y extraña, demuestra no sólo que pedir y dar amparo van a la par, sino que se unen puntualmente en la posición riesgosa del lenguaje exiliado. Los efraimitas utilizaban este término para pedir amparo, pero, al pronunciarla mal, “se marcaban por no poder re-marcar una marca codificada de esta forma”: “otra frontera, otro paso prohibido”. (Derrida, 2002: 36). Pero, ¿cuál es el sentido del *schibboleth*, esa marca “discriminante, decisiva y tajante” del lenguaje exiliado?

Esta diferencia no tiene sentido por sí misma, pero se convierte en eso que hay que saber reconocer y sobre todo marcar para *dar el paso*, para pasar la frontera de un lugar o el umbral de un poema, verse conceder un derecho de asilo o la habitación legítima de una lengua. Para dejar de estar fuera de la ley y para habitar una lengua, se hace necesario disponer ya del *schibboleth*... (Derrida, 2002: 40-41; cursivas en el original).

Se trata, entonces, de “disponer” en el doble sentido, como precisó Heidegger, de *admitir* e *instalar*, puesto que el *schibboleth*, es decir el *paso* no

tiene vuelta atrás: “Lo extranjero, lo extraño de la propia casa, el estar fuera de casa, el ser dicho a voces fuera de la patria o fuera de casa en la patria, este paso [...] asegura y amenaza todo paso de la frontera en sí y fuera de sí” (Derrida, 2002: 48). Vimos que contra esta amenaza nuestras poetas se repliegan, y vuelven a replegarse, lengua adentro. De hecho, este “solipsismo monolingüe” como lo define Derrida, forma la base para dar el salto hacia el otro: “Loin de fermer quoi que ce soit, [...] conditionne l'adresse à l'autre, il donne sa parole ou plutôt il donne la possibilité de donner sa parole, il donne la parole donnée dans l'épreuve d'une promesse menaçante et menacée.” Este “dar” creará, como el filósofo señala a continuación, “efectos” y “relevos de metalenguaje ‘en’ una lengua” que, a su vez, “laissent trembler à l'horizon, visible et miraculeux, spectral mais infiniment désirable, le mirage d'une autre langue.” (Derrida, 1996: 43-44). En el lenguaje de nuestras poetas este “espejismo” se obtiene incorporando el lenguaje otro adentro.

Queremos ver cuál es la estrategia que desarrollan nuestras poetas en relación con este “dejar habitar” que resaltó Heidegger; y que Derrida traduce como un “dejar-pasar”; si es que podemos hablar de una “estrategia”, pues como advierte el propio Derrida: “Este dejar-pasar es una pasión antes de convertirse en el cálculo de un riesgo, antes de toda estrategia”. (Derrida, 2002: 41-42). Nos parece significativo el modo en que vimos que Tamara Kamenszain expresó su *pasión* o ética: “hay que salir de sí, hay que sacar a la lengua de su sistema, hay que dar un salto de antropoide...” (Kamenszain, 2006: 165). Y más aún cuando la poesía se encuentra “en estado de exilio”, pues “[a]hí”, explicó la misma Kamenszain, “la lengua ya no opera como un sistema cerrado y fácilmente traducible. Salida de sí se convierte más bien en una contraseña, en una marca cifrada y al mismo tiempo abierta al otro.” (Kamenszain, 2006: 164). Por su parte, Luisa Futoransky traduce la reciprocidad entre afuera y adentro recurriendo a los términos de exilio y asilo: “Enmarañada tela de araña, es cierto en la que a veces espacio interno y exterior son tangenciales y evidencian en el haz de la iluminación que fue esa, la primera frontera, la que produjo y provocó los exilios exteriores y, por ende los asilos.” (Futoransky, 2006c: 120).

Empecemos nuestra lectura volviendo a *Un cuarto propio* de Virginia Woolf. En realidad, la autora, o más bien, su sujeta, hereda una casa. Para ella, la mayor ventaja de esta seguridad material reside en que acaba con “el odio y el miedo” al otro y, de este modo, permite dejar entrar al otro casa adentro; es decir a su pensamiento y su lenguaje.²⁹³ Además, le permite elegir entre sus lecturas y construir su texto en función de elecciones propias. Mientras que fuera de su casa tenía que recurrir a la biblioteca universitaria, cuya entrada le fue vedada, y luego al Museo Británico, es decir, como explicó Teresa Arijón, a la “colección nacional” de libros, ahora puede recurrir a su propia biblioteca; aunque, cabe resaltar que en ningún momento mencionará a la biblioteca como tal, sino que se referirá a ella como el “estante”. (Woolf, 2013: 55). Por otro lado, el conjunto de los libros, como textos de otros, que consulta del estante, constituye el texto o tejido de “su” *cuarto propio*.

De hecho, recurre al estante para hacer el recorrido cronológico de la literatura escrita por mujeres; sobre todo de la novela. En cuanto a la poesía, hacia el final de su ensayo concluye que siguen faltando mujeres poetas y la argumentación de esta falta se traza desde condiciones económicas y, nuevamente, como reivindicación de un cuarto propio: “La libertad intelectual depende de las cosas materiales. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres siempre han sido pobres.” “[P]or lo tanto”, concluye, “[l]as mujeres [...] no han tenido la menor oportunidad de escribir poesía. Por eso he insistido tanto en el dinero y en el cuarto propio.” (Woolf, 2013: 134). Pero entonces, ¿por qué nuestras poetas, aun después del exilio, se niegan a apropiarse definitivamente de un, y menos aún de, “su” cuarto? Para contestar a la pregunta volvamos a referir a Tamara Kamenszain: “La poesía siempre trata de bordear la ausencia, y parece que para lograrlo tiene que hablar no ‘con propiedad’, sino más bien sin propiedad.” (En entrevista con Luis Chitarroni, 2005).

Esto nos lleva a leer, o escuchar, el final de la conferencia de Heidegger titulada “Construir habitar pensar”: “Construir y pensar, cada uno a su manera, son siempre ineludibles para el habitar. Pero al mismo tiempo serán insuficientes para el habitar mientras cada uno lleve lo suyo por separado en lugar de escucharse el uno al otro. Serán capaces de esto si ambos, construir y

²⁹³ La narradora explica que la propiedad de la casa es producto de una herencia. Esta seguridad le otorga “la libertad de pensar en las cosas sin mediaciones”. Y explica: “No necesito odiar a ningún hombre; ellos ya no pueden lastimarme. No necesito adular a ningún hombre; ellos ya no tienen que darme nada.” (Woolf: 2013: 49-50).

pensar, pertenecen al habitar.” (Heidegger, 1994a: 141). Y en otro de sus textos, “Poéticamente habita el hombre”, vuelve a invertir los verbos para, no obstante, llegar a una constatación similar: “Poetizar, como dejar habitar, es un construir” (Heidegger, 1994b: 164). El habitar y construir poética o femeninamente receptivo tal vez sea particularmente susceptible a este modo de “dejar habitar”.

Una de las formas en que Futoransky y Kamenszain *dejan habitar* su lengua, es el tango como *topos*. En cuanto a su lugar geográfico, en nuestro capítulo anterior resaltamos que instalar la casa en el lugar familiar del barrio les permite adherir a una tradición, la de la poesía barrial cuyo origen reside en Evaristo Carriego, continuada en los años sesenta cuando para ciertos poetas, como Eduardo Romano o Héctor Negro, constituye un lugar privilegiado –y un lugar común. En la poesía de nuestras poetas el barrio no constituye un lugar privilegiado sino que permite establecer un juego con el lugar común, ya que el *topos* discursivo del tango se reescribe, estratégicamente, desde el punto de vista femenino, y el ejercicio de apropiación supone instalar el tango casa adentro. Se trata, como insinúa Alicia Genovese, al seguir el lema kamenszainiano de “dar vuelta” la casa que le es atribuida tradicionalmente a la mujer: “El lugar tradicional resulta [...] lugar desde donde un sujeto-mujer encuentra un discurso para entrar con voz propia a otros discursos.” (Genovese, 1998: 88).

El *Tango bar* de Tamara Kamenszain aparece como espacio físico, barrial, y literario libresco, por excelencia de la conjugación de adentro y afuera, de letra y voz, de la tradición femenina y masculina, pero dada vuelta. En parte, porque a pesar de cierta pasividad de las mujeres en el tango, dirá Kamenszain, “en su secuencia dice la necesidad de ser *interpretado*. Así se vuelve canción y su firma converge por duplicado.” (Kamenszain, 2000: 112; cursiva en el original). La voz ausente de la mujer, la que no enuncia en el tango, “se queda en el interior de la canción e inflexiona desde adentro el acento de las letras” (Kamenszain, 2000: 115). Por su parte, Panesi atribuye la ausencia de la voz femenina en el tango al hecho de que en el tango las mujeres “encarn[an] el abono incesante de la afirmación. No es la mujer quien dice ‘no’, es a la mujer a quien le dicen ‘no’.” O dicho de otro modo, a través del

tango: “El tango, se sabe, es una cosa de mujeres que tampoco son sujetos, pues están a duras penas sujetadas.” (Panesi, 1998). Nuestras poetas dan vuelta esta ausencia y piden y toman prestadas las letras y voces de otros a fin de in-corporarlas e inflexionarlas desde adentro.

En este momento posexilio, entonces, son los poetas neobarrocos y los letristas de tango los que, tras su ausencia como consecuencia del exilio de la poeta en México, vuelven a entrar en los versos de Tamara Kamenszain. En cuanto a los primeros, la poeta aclara: “Volver siempre a esa familia de escritores a los que leo cada vez de distinta manera, ése es el núcleo al que *vuelvo en espiral*, igual que lo que te comentaba que me ocurre al escribir poesía.”²⁹⁴ De la poesía neobarroca toma prestada su “impureza” y la mezcla ahora con las letras de tango.²⁹⁵ Así como anteriormente el *mix* de la lengua materna con las lenguas heredadas, el iddisch y el hebreo, le permitió abrir el encierro de la casa patriarcal y de la lengua materna, ahora es esta alternancia con el tango la que asegura el punto de movilidad, ya que su “soporte idiomático”, “[e]l lunfardo”, le permite –dice ella misma– “salirse de la lengua materna y volver a ella.” (Kamenszain, 2000: 114).

Efectivamente, en *Tango bar* la poeta sale para bailar con poetas y letristas y mezclar sus voces y letras de modo juguetón o tanguero: “Confianzuda, juguetona, Tamara toca el hombro de los poetas” como si fueran, como resalta Panesi, “los compañeros de juego” quienes ni en los ensayos “jamás son estrictamente ‘un objeto de estudio’”: “Se los conoce desde una zona inesperada, casi interior, o para decirlo con un fraseo a lo Kamenszain, a los compañeros de juego se los tutea.”²⁹⁶ A medida que la sujeta poética entra y sale y recorre el tango bar y va recogiendo versos y frases en él, *Tango bar* conforma aquel “territorio propio”, siempre “abierto al otro” y compartido “en una

²⁹⁴ (En entrevista con Luis Chitarroni, 2005; cursivas nuestras).

²⁹⁵ Roberto Echavarren usó el epíteto “impura” para diferenciar la poesía neobarroca de la de “las vanguardias”; y lo hace exactamente refiriéndose a la poesía de José Lezama Lima: “Es impura: ora coloquial, ora opaca, ora metapoética. Trabaja tanto la síntesis como el sustrato fónico, las nociones como los localismos.” (Echavarren, 2010: 10).

²⁹⁶ (Panesi, 1998). Aunque este texto de Panesi, “Piedra libre: la crítica terminal de Tamara Kamenszain”, sea una reseña del libro de ensayos *La edad de la poesía.*, encontramos el mismo tono juguetón en la base de *Tango bar*. Señalemos de modo ilustrativo que en este libro Kamenszain colocará al propio Panesi entre el adentro y el afuera del propio texto literario, al dedicarle un poema. Además, se trata exactamente del poema en que proclama como su “arte poético” “[e]l juego desesperado/ que juegan los letristas/ un baile que se agranda de a dos”. Última jugada kamenszainiana: sitúa la dedicatoria, “A Jorge Panesi”, no al inicio sino al final del poema. (Kamenszain, 1998: 39-40).

contraseña". El libro se nos aparece como un tejido en que la poeta hace el *reparto de voces*, tal como es analizado por Jean-Luc Nancy (1982), puesto que la "participación", que, como explica Derrida, incluye la palabra "partage" en francés, implica a la vez una "escisión" y "cesura".²⁹⁷ La "cesura" o la "diferencia" es la marca que el cantante, o el "payador", como resalta la propia Kamenszain, le confiere a la letra: "Y el poeta, como quería Osvaldo Lamborghini, deviene payador: es el que se adueña en público de su propia letra poniendo la voz, cantándola." (Kamenszain, 2000: 110).

No obstante, al comienzo de *Tango bar* la sujeta se retrae nuevamente hacia adentro, a fin de volver a preparar otra salida. Además, en principio, busca la compañía de las mujeres. Así, en el epígrafe al libro coloca la letra, o la voz, de Delmira Agustini: "Ven, oye, yo te evoco,/ extraño amado de mi musa extraña."²⁹⁸ La poeta, devenida "payador", le "contesta" desde el primer verso del libro tomando prestado un verso de un tango de Gardel: "*Decíme quién sos vos.*" (Kamenszain, 1998: 13). Estas palabras implican a la mujer, y a su voz, aunque por ausencia. En su ensayo "Cansados del cansancio" Kamenszain refiere este mismo verso y lo elabora: "'Decíme quién sos vos', le susurraba una mascarita a otra en el carnaval gardeliano. Detrás del antifaz: las madres, las novias, las *minas* en general, la ciudad."²⁹⁹

Estas son exactamente las "mascaritas" tras las que el sujeto poético de *Tango bar* se esconderá; así como también lo hará dentro de la propia escritura, como se revela en el primer poema: "No me falle mascarita/ este espacio reservado/ dedico, lo dejo en blanco". El espacio "en blanco" reverbera en otro adentro, la celda, aunque ajeno: "*Decíme adónde vas./ De sus siete*

²⁹⁷ (Kamenszain, 2006: 165). En *Schibboleth*, Derrida se refiere al libro de Jean-Luc Nancy y explica que "le partage" del título "en francés nombra tanto la diferencia, la línea de demarcación o la división de las aguas, la escisión, la cesura, como, por otra parte, la participación, lo que se comparte porque ahí se entra en relación o se tiene en común, a título de pertenencia." (Derrida, 2002: 48).

²⁹⁸ Estos versos forman la "estrofa" del poema "Misterio: ven" que aparece por primera vez en la revista "La Alborada" (año 7, número 302) el 1 de enero de 1904. Es reeditado en los poemarios *El libro blanco (frágil)* (1907) y *Los cálices vacíos (poesías)* (1913).

²⁹⁹ (Kamenszain, 2000: 113). El tango de Gardel es "Siga el corso". Citemos el fragmento donde aparecen los versos que Tamara Kamenszain retoma en este primer poema: "*Decíme quién sos vos./ decíme dónde vas./ alegre mascarital que me gritas al pasar: -¿Qué hacés? ¿Me conocés?...*" Más adelante, el letrista o cantante vuelve a dirigirse a la amada: "¡Sacáte el antifaz! ¡Te quiero conocer!". Citemos, además, la figuración de la serpentina, ya que nos parece que se asemeja a la kamenszainiana: "Cruza del palco hasta el coche/ *la serpentina*/ nerviosa y fina;/ como un pintoresco broche/ sobre la noche/ del Carnaval." (las cursivas nuestras corresponden a las palabras o versos que usa Kamenszain).

moradas/ cuál es la que desocupa/ mi casa grande/ con su celda adentro/
vacía.” A partir de la referencia a *Las moradas* de Teresa de Ávila, Tamara Kamenszain arma un juego de espejos literario –a través de la lectura de “Pórtico”, texto en que Rubén Darío comparó a Delmira Agustino con Santa Teresa– e identitario: “Teresa, Tamara,/ *qué hacés, me conocés/* no me juegues en el espejo/ esta mala pasada/ que no patine su nombre/ que no rime, por favor”.³⁰⁰ El juego de reflejos sobre las superficies espejadas, constante en los versos de Tamara Kamenszain, contribuye al cuestionamiento de la apropiación identitaria y lingüística.³⁰¹

Al trasladar tanto *Las moradas* de Santa Teresa como su celda obra adentro, Tamara Kamenszain se inscribe en la genealogía femenina del encierro, del adentramiento y del silencio: “Celdas, casas, moradas/ mujeres hay”. En cuanto al quehacer femenino, la misma Kamenszain, en un ensayo dedicado a Góngora, lo resalta a partir de unos versos que cita de Santa Teresa de Jesús: “Santa Teresa da cuenta de un cruce, trueque o préstamo entre lo natural y lo artificial para que uno parezca –o aparezca– como lo otro.” (Kamenszain, 2000: 121). Kamenszain rescata, entonces, esta tradición y la traduce siguiendo la manera neobarroca de superposiciones espaciales, lingüísticas e identitarias: “me acuerdo de tus consejos/ querida amiga/ en tu mesa de luz el libro/ de Santa Teresa/ alumbra la verdad de tu vida”. Tras haber tomado prestado el “trueque” de Teresa de Ávila, se identifica con esa “querida amiga”: “como un vaso en la metáfora vacía/ de reconocerse nosotras dos// idénticas”. Por otra parte, la identificación ocupa un espacio externo del texto,

³⁰⁰ (Kamenszain, 1998: 11; cursivas en el original). En el texto “Pórtico”, incluido como prólogo a *Los cálices vacíos (Poesías)*, Rubén Darío elogió la poesía de Delmira Agustini comparándola con la de Santa Teresa: “Y es la primera vez que en lengua castellana aparece un alma femenina en el orgullo de la verdad de su inocencia y de su amor, á no ser Santa Teresa en su exaltación divina.” (Darío, Rubén. “Pórtico”. Agustini, Delmira. *Los cálices vacíos*. Buenos Aires: Simurg, 1999. p. 45.)

³⁰¹ Dada la recurrencia de los espejos en los versos de Tamara Kamenszain, veamos el aparte que Foucault dedica en “De los espacios otros” al caso, especial del espejo, pues es revelador para el juego de espejos recreado por Kamenszain en *Tango bar*. Para el filósofo el espejo figura a la vez una utopía y una heterotopía. Utopía porque “[d]ans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel [...] je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent.” Al mismo tiempo es heterotopía, lugar real, “dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis [...] je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis.” (Foucault, 1984: 47-48).

un borde, en este caso, la dedicatoria: “A Ana Amado”. (Kamenszain, 1998: 11-12).

Antes de proseguir nuestra lectura de *Tango bar*, veamos cuándo y cómo Luisa Futoransky recurre al tango. En general lo hace puntual pero repetidamente para traducir sobre todo la nostalgia, la falta, la del mismo hablante y la del tango. Cuando el hablante lírico de “Egeo” le avisa a Ulises, “No hay casa/ ni chimenea/ ni ancianos/ que te reconozcan por la voz”, entre paréntesis agrega: “(como en el tango)”. (Futoransky, “Egeo I”, 1996: 49 y 2010a: 25). En 23:53 *Noveleta* el narrador pone letra de tango a su melancolía inspirada por la falta de “vos”. A la pregunta: “¿qué hago fuera de vos?”, contesta: “De poner a estas tres líneas una cortina musical serían los acordes del tango que empieza por *afuera es noche y llueve tanto* y sigue con *ven a mi lado me dijiste*”. (Futoransky, 2013: 186; cursivas en el original). Además, recordemos que Luisa Futoransky situaba las casas de infancia en el barrio: “Santos lugares o “Chalecito en Villa Devoto”; un gesto que podría pensarse también a partir del cruce establecido por Kamenszain entre tango y lugares de la memoria: “la caída en el arrabal se repara con la nostalgia por la casa paterna, la nostalgia del exilio, a su vez, se repara con la memoria del arrabal.” (Kamenszain, 2000: 113).

En cambio, Futoransky recurrirá al tango sobre todo para cantar su amor y nostalgia por Buenos Aires. Nos parece emblemático que mientras Tamara Kamenszain intenta salir –del living al bar(rio)–, Luisa Futoransky propone un regreso. Vuelve a ese “espacio privilegiado” o a ese “circuitito” que, como mencionamos con Monteleone, en la poesía escrita por mujeres significa “una explícita exploración”; y que en la poética de Luisa Futoransky resulta ser Buenos Aires. Queremos ver, adentrándonos en la lectura de “Ninguna con tu piel ni con tu voz”, poema de apertura de *Inclinaciones* (2006), cómo la ciudad natal le sirve para efectuar y explicar su “[i]ndagación de un enunciado poético femenino” (Monteleone, 1994: 102). La poeta escribe el poema, como aclara el yo poético desde el inicio, a raíz de su visita de la ciudad de origen “por tercera vez en 30 años”. Para “traducir/[se]”, “resumir [su] estadía”, usa aquella primera imagen cortante y recurrente en su obra: “quedé, con las raíces al viento, en

pleno/ estremecimiento". A continuación retoma aquella "imagen persist[ente]" del cuadro de Bacon.³⁰²

No obstante, la ciudad fundante le permite ahora, en vez de recortar, "rep[ensar] el moverme dentro de mi centro...". A raíz de esta misma expansión Ana Diz señala que "en estos poemas el lugar verdadero no pertenece a mapas de afuera ni después, sino que está dentro, móvil, fugaz como el presente". (Diz, 2005: 14). Recorrer el mundo significa dejarse llevar por la corriente, a fin de llegar a constatar, deber confesar, que se proviene, no obstante, de un solo lugar; y que éste ofrece una, la única, certidumbre: "Es de Buenos Aires, mi ciudad, de donde me viene lo mejor de mí que son mis palabras y el modo de ovillarlas." (Futoransky, 2006c: 9). Buenos Aires insta, entonces, el lugar de enunciación, así como el modo de tejer y habitar las palabras y habitar casa lengua y cuerpo adentro.

Mientras que las palabras determinan el "modo de ovillar", la misma ciudad de Buenos Aires también devela cómo recibir o dejar entrar sin distinción: "de pronto desfilan [las imágenes] en una cinta que se renueva sin fin...". Además, a través de su movimiento como serpentina –"una cinta que se renueva sin fin"– la ciudad muestra cómo desplazar las palabras y el sujeto en la lengua: "Todo se trenza en una urdimbre, laberíntica, complicada, siempre rica. Siempre viva." Termina el sujeto poético por *apropiarse* de lo que le queda de *su* ciudad, en su caso, las letras de tango, para poder traducir su conmovida relación con ella: "Por pudor, lo digo con las palabras de un tango que me apropio: ninguna, pero ninguna igual, que lo sepas, Buenos Aires, ninguna con tu piel ni con tu voz." (Futoransky, 2006a: 10). Este mismo verso, de un tango, implica la corporalidad del lenguaje poético futoranskyano. Así como el paladar, la piel figura la tangencialidad entre adentro y afuera. Mientras que en su exteriorización, contiene la posibilidad de la inscripción del corte en el cuerpo, hacia adentro conlleva la promesa de una apertura receptiva.³⁰³

³⁰² (Futoransky, 2006a: 9; cursivas nuestras). Para la traducción de la poeta de aquella imagen de Bacon, véase nuestra página 174.

³⁰³ En cuanto a esta capacidad receptiva, citemos los primeros versos de otro poema, justamente titulado "Por la piel": "Por la piel puedo percibir/ cuánto ha vivido el tigre". (Futoransky, 2010a: 34). El tigre es, a través del signo del zodiaco chino, otra imagen a la que recurren los sujetos futoranskyanos para autoconfigurarse. A propósito de la posibilidad de inscribirse en la piel, veamos la sugestiva pregunta que el sujeto plantea en "El nombre a secas": "Quién podrá aventurar en el balance de estas lides cruentas de la piel y la palabra...?" (Futoransky, 1972: 17). Y en "Monólogo con café en Ramat Aviv", poema en que "analiza" su

También Kamenszain recurre al tango para relatar su relación con la ciudad de Buenos Aires: “Odio Buenos Aires./ Su luz mortecina magnifica/ la vaguedad/ de estos versos que ni siquiera son/ letras de tango.” A continuación evoca la ciudad y pide prestado un verso de sus nuevos amigos, los letristas de tango: “rezo para mí y por vos/ mi Buenos Aires/ Querido.” (Kamenszain, 1998: 21). Asimismo su escritura se estiliza en Buenos Aires, y sobre todo en y con su lengua. A continuación se esconde tras la máscara de la madre –“la madre de la lágrima”– para enlazar al hijo que, a su vez, se hace presente a través de su voz, preguntándole precisamente por una traducción del lunfardo: “¿*Qué quiere decir parla franchutada?*”/ No te Contesto”. Pero él vuelve a intentar: “*Ma, ¿qué pasó en mayo del 68?*”/ No sé preguntale al abuelo” (Kamenszain, 1998: 22; cursivas en el original). No obstante, la madre termina por contestar a través de una imagen de la casa e insertando esa “parla franchutada” en su lengua: “Cuando tiremos la casa por la ventana./ Hagámoslo en el patio. Festejemos/ como si se tratara/ de una belle époque./ ¿Me entendés?” (Kamenszain, 1998: 22).

Letras, voces y conversaciones, que la poesía de Tamara Kamenszain recoge tanto afuera como en el interior del bar; una operación con las lenguas que Panesi describe de la siguiente manera: “Los dibujos de Tamara Kamenszain [...] están tejidos con hilos deshilachados, remiendos, hilvanes que atan, conversaciones imposibles, jamás oídas, y que sin embargo no dejaron de hablarse en el ovillo de un tiempo que sólo en su poesía se desenreda para volverse a enredar.” (Panesi, 1993: 168). A continuación propone una simetría exacta entre “el tango y [...] la poesía de Tamara Kamenszain” al ubicar como “el doble de la casa [...] el bar, el tango-bar, ese otro del living. Y forma círculo”. La disposición circular de los lugares, la superposición como vuelta a un punto casi idéntico del espacio es también, para Panesi, una figuración de la lengua pasada por el tango:

O un giro, como se dice de la lengua. Dentro y fuera del círculo, las lenguas se traducen entre sí hasta lo imposible. Ese es el mandato o pacto de la poesía: hacer como si la lengua propia, en un giro o vuelco expansivo, debiera ser

complicada relación con la herencia judía, el yo poético observa: “hoy con ternura abro mi piel en esta vorágine de lo prohibido...” (Futoransky, 1972: 37-38). Resaltemos que en algunas lenguas germánicas, como el alemán o el holandés, “Haus”/“huis” (casa), “Hut”/“hut” (cabaña) y “Haut”/“huid” (piel) tienen el mismo origen etimológico.

traducida para múltiples otros. Un traductor extranjero caído por azar en el interior de un espacio poblado por otros extranjeros innumerables que creen hablar la misma lengua. (Panesi, 1993: 174).

Si la obra de Luisa Futoransky se manifiesta como *patchwork* resistente pero permeable, estos epítetos caracterizan el modo en que sus sujetos dejan habitar la casa. Nos parece altamente significativa la casa que Laura Kaplansky *ensambla* en el capítulo que le dedica en *De Pe a Pa* (Futoransky, 1986: 33-46). Deja entrar todo y a todos, sin orden ni diferenciación de valor o lugar. Empieza por citar la definición de la casa de un –no importa qué– diccionario cuya entrada incluye todo tipo de casas (Futoransky, 1986: 33). Después pega (*coll*) el dibujo de una casa en el que se indican sus diferentes piezas sin que se las analicen ni describan, y hasta sin definir las (Futoransky, 1986: 34). En cuanto a los amigos que deja entrar, o con quien se ve obligada a compartir la casa, entabla, entonces, una relación tensa, ya que se autofigura exactamente, como anfitriona pero presa a la vez, con los términos que usaría Derrida para conceptualizar la hospitalidad.³⁰⁴ Asimismo, “La coleccionista”, la que arma una serie de ciudades, recordemos, invita literal y directamente al lector adentro: “Pase, // Pase...” Además, para ilustrar su hospitalidad, utiliza el dibujo de una puerta entreabierta hacia adentro, que haría posible el imperativo inicial (Futoransky, 2006b: 63). Esta puerta vuelve a ilustrar la ventaja que vimos que ofrecen las ciudades: que en ellas se puede entablar una relación íntima pero distanciada que no permite la casa (Futoransky, 2010a: 24).

Porque cuando el sujeto poético mete al extranjero casa y cama adentro, en “La inevitable historia de amor”, su presencia despunta en una pregunta sobre la identidad: “¿quién es el extranjero que dormita a nuestro lado? en qué idioma desfila su trágica imaginación que nos arroja traducidos con torpeza”. “[Y] sin otra alternativa” in-corpora al otro a la extranjería propia: “anclamos las uñas en esa espalda forastera, espejo de común desesperación”. (Futoransky, 2010a: 54-55). A pesar de lo que puede sugerir este “espejo”, en los versos de

³⁰⁴ A continuación Laura cuenta su búsqueda de un departamento en París, experiencia que comparte con sus “eufemísticamente llama[los] ‘amigos’”, extranjeros todos y “con los que compart[e] la casa”. En la medida en que Laura no tiene derecho a una casa, no les puede negar a los amigos ese derecho, aunque se trate de la propia; e incluso a pesar de que “consumen las sobras de alimentos y bebidas compradas por los otros (las batallas por zonas del refrigerador suelen ser notables) y se quedan con libros en cualquier idioma que ellos ni siquiera leen, diarios, revistas y cachivaches desechados por inservibles.” (Futoransky, 1986: 37).

Futoransky el “juego/ en otra distinción”, como lo llamó Tamara Kamenszain, con el otro no es tanto visual, sino corporal, táctil (Kamenszain, 1991: 41). A medida que el extranjero se mete piel abajo, del sujeto y del lenguaje poético, éstos, a su vez, entran por las grietas en la casa, el cuerpo y la lengua, del otro. Así, en “Aparición del arrecife” el hablante lírico refiere otra “aparición del extranjero en tu vida”; y sobre todo hace foco en la tensión que esta aparición trae aparejada: “es una grieta que crece sin concierto ni remedio un forcejeo de energías y resistires oscurísimos.” La grieta crece cuerpo adentro y confronta la vanidad del intento lingüístico de quedar “de espaldas al idioma de maullidos complicados/ de tozudeces”.³⁰⁵ Las tozudeces, torpezas y tropiezos constituyen el detrás y delante del espejo lingüístico, y, de este modo, forman la base de múltiples autorretratos, tales como: “Yo, beduina de la lengua y sus tropiezos” (Futoransky, 1987: 27).

En *Extranjeros para sí mismos*, Kristeva resalta la imposibilidad de hablar del extranjero como la “faute d’avoir le droit de le dire [son désaccord]” y pregunta: “Mais de quel droit? Peut-être en prenant soi-même le droit, en défiant l’assurance des autochtones.”³⁰⁶ Los respectivos hablantes poéticos de Luisa Futoransky desafían constantemente el centro resaltando por momentos el fallo y deajo lingüísticos propios, por momentos, los del otro. De hecho, el poema “La inevitable historia de amor” hace pie en la interrupción, en el desconcierto de un diálogo entre dos viajeros que reconocen, y se reprochan, recíprocamente, el uso de la lengua y su deajo. Dice él, primero: “–el chasquido de su lengua, señora, si me perdona la infidencia...”. Y ella replica: “es hora, mister, de que guarde el chasquido de mi lengua en el avión...”³⁰⁷ En Luisa

³⁰⁵ En cuanto a la “grieta”, Bachelard menciona “las fisuras” que varios poetas deciden “habitar” como variante del rincón en que el artista desea acurrucarse: “Il trouve un coin où séjourner dans ce monde du plafond craquelé.” (Bachelard, 2001: 136).

³⁰⁶ (Kristeva, 1988b: 29). Ilustremos esto a partir de otro autorretrato de Laura Kaplansky como “paisana” en París y en el que resalta su intento por hablar francés:

Luego de ese diálogo en francés de pronunciación más o menos soportable pero siempre siempre lo suficientemente extranjero como para que un mínimo gesto del nativo le haga a uno saber que jamás, por más esfuerzos realizados en la empresa, dejará de pasársele la enagua, volvemos a nuestro castellano básico. (Futoransky, 1986: 69).

³⁰⁷ (Futoransky, 2010a: 54 y 56). Paralelamente Laura Kaplansky en *De Pe a Pa* se lamenta: “sé que soy y seré extranjera a perpetuidad, sin remedio no sólo por mi pronunciación deplorablemente *tipé* sino por lo blindado de los códigos a los que ni siquiera con cuatro generaciones de nacidos en las mismísimas arenas de Lutecia accedería por asomo.” (Futoransky, 1986: 106).

Futoransky esta actitud va más allá del deseo de desafiar, e incluso de cuestionar. Kristeva acierta al reformular la extranjería: “Ne pas être d'accord. Constamment, sur rien, avec personne. Prendre cela avec étonnement et curiosité, comme un explorateur, un ethnologue.” (Kristeva, 1988b: 29).

“París, quebrantos y desvelos” nos ofrece otro ejemplo iluminador con respecto al modo en que los sujetos futoranskyanos se sumergen en el lenguaje propio y otro. El hablante lírico entra pidiendo permiso. Pero a través de esta misma solicitud, en realidad ya se entrometió en el mismo texto:

Déjame déjeme entrar
un cachito,
¿querés, quiere?
Soy Colón, Vespucci, una grieta en el parquet
una fisura en la pared
un viento en la botella (Futoransky, 2000: 17 y 2006b: 66).

La beduina trafica y contrabandea. A su paso contagia el lenguaje del otro y a la vez permite el contagio del propio, aprovechando su permeabilidad y porosidad para incorporar elementos impuros como un diminutivo coloquial (“un cachito”), una palabra extranjera (“parquet”) o el uso verbal incoherente (“déjame déjeme” y “¿querés, quiere?”). La vanidad de esta misma solicitud de que el lenguaje le ofrezca asilo (definitivo) es sugerida por la última imagen, desterritorializadora: “un viento en la botella”. Volvamos a “La inevitable historia de amor”, y más concretamente a sus “errantes”. Estos errantes, los del amor, pero que por extensión son también los de la lengua, confrontan al sujeto hablante con la consecuencia de su extranjería lingüística: “nos arrogamos cierta impunidad de lengua y de caricia que lía con más fuerza nuestra casa a la conspiración de los fantasmas” (Futoransky, 2010a: 55).

De hecho, la “impunidad de lengua” se justifica en el mismo *patchwork* que conforma esta *Antología poética* y que, así como la casa de Laura Kaplansky, se construye con sobras y restos. Por consiguiente, los poemas reunidos en ella no siguen un orden cronológico ni alfabético y se presentan sin aparente criterio... a no ser que convengamos que son regidos por un criterio *poético*.³⁰⁸ En nuestro análisis de *Babel Babel* vimos cómo Futoransky extrajo

³⁰⁸ En casi ningún lugar de la antología se menciona de qué libros provienen los poemas. De hecho, nos resulta significativa la vaguedad con que se los menciona en la tapa interior: “Los

los significados de su contexto o lugar con el fin de cuestionar, a través de su falta de ubicación en otro lugar, esta nueva versión o representación. Utiliza la misma técnica en relación a hechos supuestamente reales. Una práctica recurrente en la *Antología* reside en poemas redactados, como revela el sujeto poético de “Por propia mano”, a partir de “recorte[s]” de crónicas.³⁰⁹ En otros poemas hace un recorte irónico del lenguaje publicitario, como parte de la urbanidad cotidiana. Así, en “Dentadura”, leemos: “Refulgente/ la sonrisa *kolinos/ o colgate*”, traduce para los lectores no argentinos, “brilla desde nunca/ por su permanente/ ausencia.” (Futoransky, 1996: 44; cursivas en el original).

Luisa Futoransky incorpora, entonces, voces, textos, palabras y lenguas ajenas y extranjeras de todo tipo. No vuelve, como Tamara Kamenszain, sobre el mismo círculo de poetas, sino que lee, interpreta y reescribe de manera hambrienta, ecléctica y casi desafiante, una anti-crítica.³¹⁰ Por otro lado, se acerca al uso kamenszainiano de las lecturas y reescrituras en la medida en que también en su obra se superponen produciendo un efecto expansivo. Pero en la obra y lengua de Tamara Kamenszain el movimiento es circular, centrípeto, volviendo siempre a los mismos textos y sobre las mismas letras o frases. Este espejismo se produce por imbricación y, por lo tanto, hay que desovillararlo releendo circularmente los versos obra adentro. Por el contrario, en la obra de Luisa Futoransky es centrífugo. Yuxtapone diferentes versiones, fuentes o recortes, sin delimitar sus fronteras ni volver sobre ellos. No los interpreta, acción que Kamenszain resaltó con relación a las letras tango, sino

poemas incluidos en esta antología abarcan un arcoiris que va de 1963 a 2001.” En cuanto a estas fechas, “corrijamos” que de *Trago fuerte*, el primer poemario publicado en 1963 no se retoma ningún poema. El “primero” que se incluye, al menos en términos de publicación, es de *Babel Babel*, (1968). Por otro lado, la antología fue publicada en 1996, cinco años antes de 2001. Por último, “los libros de poemas [...] favoritos” que se mencionan a continuación, no son exactamente los más reeditados en esta antología; más bien todo lo contrario. (Futoransky, 1996).

³⁰⁹ (Futoransky, 1996: 59). Citemos a título ilustrativo el poema “Corrida”: “Las mujeres tiran al ruedo bragas ensangrentadas con claveles a Jesulín de Ubrique, torero...”, empieza. Sigue retratando al torero en su vida cotidiana y pregunta irónicamente: “¿Cuántas bragas, cuántos claveles, cuánta sangre?” (Futoransky, 1996: 61).

³¹⁰ Sobre todo *Son cuentos chinos* manifiesta este eclecticismo de lecturas. Los escritos de Laura Kaplansky –o de su autora– se intercalan con citas tomadas de las fuentes más variadas, como por ejemplo, por mencionar algunas, el “tanaj” (“Eclesiastés, IV, 9, 10, 11 y 12”), “comentarios de Mummon” –la ortografía correcta del budista sería “Mumon”, aun en castellano–, “BRADBURY, RAY, Fahrenheit 451”, “Gabriel GARCÍA MÁRQUEZ, *La hojarasca*” o “Diario *La Prensa* de Buenos Aires, cualquier día de la sección: *Actividades para el hogar.*” (*Son cuentos chinos*, 1993: 41, 53, 63, 67 y 73). Es de destacar, además, que su forma de citar no sólo exhibe faltas y fallas, sino que no mantiene ningún criterio unívoco.

que los recoloca, o pega, aparentemente de forma azarosa. Para entender los espejismos, el lector está obligado a buscar el significado, si lo hubiera, obra afuera.

Aunque Tamara Kamenszain también trafica y teje con restos –es decir con los que restan y se cuelan casa y textura adentro– su asilo no se caracteriza por la incoherencia. A la diferencia de Luisa Futoransky, establece límites. Deja entrar al otro, sin que esto conlleve dejar entrar a una peña de extranjeros. Para bailar tango bastan dos; al menos en el caso de *Vida de living*. La primera vez que el sujeto poético se dirigió de modo directo al supuesto futuro marido fue para invitarlo casa adentro: “ya sé, te dejo entrar”. De inmediato pasó a sugerir el juego expansivo: “entrado de nosotros o se sale...” En su casa-lengua es ella la única que invita a diseminar, es decir a jugar a ensanchar los límites, y por muy consciente que sea del riesgo expansivo que esto implica, advierte: “el caprichoso/ peligro que desune si te muer(d)o.” (Kamenszain, 1991: 21).

En *Tango Bar* la sujeta se prolifera relacionándose, o apenas jugando, con el otro a través de su baile, “un baile que se agranda de a dos” (Kamenszain, 1998: 39). Leamos, pues, cómo la sujeta se autoconstituye en el tango bar en relación con este “dos”, es decir con el hombre... o los hombres, y sus letras y voces. Mientras que en el primer poema los hombres se presienten por su ausencia y mudez, en realidad ya se hicieron presentes en un verso entre paréntesis: “(aquí no hay hombres)”. Este verso opera, así como el dibujo de aquella puerta entreabierto de “La coleccionista” de Luisa Futoransky, como una especie de bisagra, sugiriendo a la vez el cierre y la apertura de la puerta de la casa-lengua, así como del bar-libro hacia afuera y hacia el otro (Kamenszain, 1998: 11). En el segundo poema confirma que la salida de la casa al barrio implica la apertura del discurso femenino (Delmira Agustini, Teresa de Ávila, Ana Amado) hacia la voz masculina, pero que se articula siempre desde el lugar femenino: “Desde el DAMAS espío caballeros” dice la sujeta, situada en el lugar exclusivamente femenino del bar. A continuación, explicita su constante vaivén entre casa y bar(rio): “me devuelvo a casa a cada rato/ pero sigo aquí/ en el bar de al lado/ estoy tan cerca/ que el barrio saluda mi demora” (Kamenszain, 1998: 13).

Como demuestran estos versos, la sujeta procede desde una cercanía e intimidad espaciales que permite, como en los versos de Futoransky, adentrarse más en el otro, el hombre, y asimismo incorporarlo a su letra: “anoté en mi agenda/ esa cita perpetua con vos.” El voseo agudiza la tensión, que ya reinaba en *Vida de living*, entre intimidad y ausencia que resuena en la misma oquedad sonora de “vos” y que incluso hace eco en su posición final.³¹¹ De hecho, previamente a “esta cita” la sujeta había convocado a vos, pero a través de una voz ajena: “*no me dejes clavada en un bar*” (Kamenszain, 1998: 13; cursivas en el original). En su tercera “cita” este mismo verso resuena en la espera de una respuesta y en seguida se cae y se calla en el desenlace: “ya te espero [...] / esa larga espera colgada de la línea/ el hola muda que contesta [...] / un adiós para este desencuentro.” (Kamenszain, 1998: 14). Igual que los sujetos futoranskyanos, la sujeta kameszainiana peca de transgresión lingüística. Pero mientras que los primeros justifican su impunidad en la extranjería, ésta admite y asume su ser intrusa. Además, ya le había avisado, a vos: “Te lo dije/ tu futuro me tiene aferrada”. En realidad, en un verso en la página anterior *dijo*: “(tu futuro me tiene aterrada)”. (Kamenszain, 1998: 14 y 13). Queda por saber, pues en realidad estas palabras permanecen, así como los hombres en el primer poema, mudas entre paréntesis, si *realmente* “[s]e lo dij[er]o”. (Kamenszain, 1998: 14).

Estos constantes “despuntos” entre *tú* y *yo*, o *yo* y *vos*, ya presentes en *Vida de living*, son extremados por las intercalaciones de las letras de tango. Veamos el poema que empieza por otro tango: “*Tango que me hiciste mal/ y sin embargo te quiero/ porque sos el compañero/ de mis penas el arrabal.*” (Kamenszain, 1998: 17; cursivas en el original). Pertenecen a “Apología del tango” de Enrique Maroni, aunque algún intérprete cambió la letra, puesto que “su” letra original decía: “Tango que me hiciste mal/ y sin embargo te quiero/ porque sos el *mensajero/ del alma del* arrabal”.³¹² Tras la cita anterior el yo poético vuelve a dirigirse a su compañero fielmente ausente: “A vos te hablo/

³¹¹ Recuérdese lo que dijimos sobre el contradictorio posicionamiento inicial de padres y marido en el primer verso de *Vida de living*: “Fuera de padres, desmarida”. Con respecto a esta posición final de “vos”, Panesi, en una reseña de la obra ensayística de Tamara Kamenszain, “Piedra libre: la crítica terminal de Tamara Kamenszain”, subraya la “atención” que muestra la obra de Tamara Kamenszain “a un límite inestable (digamos: un final, los finales, aquel final de verso).” Más adelante el crítico vuelve a destacar la importancia del “silencio (final del verso)” ya que se trata de una “poesía que al final del verso coincide con el silencio”. En su poesía se trata, en fin, de “expandir ese silencio”. (Panesi, 1998).

contestame”. Más adelante vuelve a insistir: “Contestame”. Pero los hombres quedan entre paréntesis: “(Ya no quedan caballeros)”. Por consiguiente, también el yo lírico queda encerrado en la misma letra, la del tango o la propia: “Sin embargo yo/ en el fervor de esta rima que me embarga”. Y recurre a su modalidad más habitual de salida, por inversión: “doy vuelta la respuesta en pregunta/ y te digo:/ YO, sin embargo// ¿te quiero?” (Kamenszain, 1998: 14). La oquedad sonora de vos resuena ahora, tal y como lo hizo hacia el final de *Vida de living*, en un “YO” en mayúsculas.

Sin embargo, “En el bar El Taller” encontrará a los hombres: “Bajo un farol/ el grupo de arquitectos recrea/ ese sentimiento de esquina” (Kamenszain, 1998: 18). Este sentimiento inspira una escritura a la manera de la poesía barrial de, por ejemplo, Evaristo Carriego: “el reflejo infantil de perder/ en el juego/ de la casita robada”. A su vez, este juego la lleva de vuelta a los arquitectos: “El grupo me mira”. Los deja mirar y los deja entrar en sus versos: “entre mi trazo el de ellos/ intercambia saludos”. Ahora son ellos quienes juegan a la casa robada con “miniaturas de viviendas” y “planta[ndo] un rápido identikit”. Esta representación en miniatura de la casa amenaza su realidad e identidad: “Es mi casa, pienso,/ la que está en juego”; así como las del barrio, o arrabal: “¿Es esta, me pregunto,/ la caricatura del arrabal porteño?” (Kamenszain, 1998: 19). Frente a esta caricatura o artificialidad termina por volver a la nostalgia de la poesía barrial –“quédense sentados/ en la edad de sus veredas/ que nosotros chicos de la calle”– a fin de conjugarla con el tango en el que inscribe estos mismos versos: “lejos/ de esa pobrecita inspiración/ de dos por cuatro.” (Kamenszain, 1998: 20).

A medida que se aleja de vos, o que vos se aleja –“En mi cabeza fría/ dibujado/ te vas con otro”–, las voces tangueras y masculinas vuelven a ser sustituidas por voces femeninas.³¹³ En realidad, vuelven a asomarse desde el

³¹² (<http://www.todotango.com/musica/tema/1793/Apologia-del-tango/>, 23/12/2014; cursivas nuestras).

³¹³ (Kamenszain, 1998: 36). Previamente, en el mismo poema, la sujeta intentó atrapar y a la vez distanciar al otro a través de un dibujo: “trazo tus ojos abstractos/ como pintora/ los pego en la línea de mi hombro/ me sigue Picasso por la pista” (Kamenszain, 1998: 36). Nos resulta interesante observar que Woolf también dio vuelta su relación con los hombres, en su caso, con los que habían escrito y opinado sobre la mujer, a partir de un dibujo que “había hecho [...] precisamente allí donde [...] tendría que haber escrito una conclusión.” Reflexiona sobre el porqué de este dibujo entre sus notas y da vuelta el sentido del mismo, es decir su enojo: “Pronto pude explicar y apaciguar mi enojo, pero la curiosidad seguía incólume. ¿Cómo

final de la primera parte, a través de las de las maestras del colegio.³¹⁴ En la segunda parte suena nuevamente la voz de Delmira Agustini mediante los mismos versos del epígrafe. Recién ahora, al incorporarlos al texto propio, la sujeta puede *apropiarse* de la voz masculina del tango: “*Ven, oye, yo te evoco,/ extraño amado de mi musa extraña/ te llamo en masculino me apropio/ de la vida de los dichos nuestros/ me puedo escribir...*” Se trata del poema en que reformula su “arte poético” –“el juego desesperado/ que juegan los letristas/ un baile que se agranda de a dos”– y que dijimos que dedicó “A Jorge Panesi” (Kamenzsain, 1998: 39; cursivas en el original). Tamara Kamenzsain acude a los intertextos de las voces familiares, por un lado, y de los poetas nacionalmente conocidos, en el sentido de consagrados en la academia o en la escena, por otro. Antes de ver cómo Kamenzsain opera la vuelta de las voces femeninas, veamos cómo Luisa Futoransky se apropia de algunas obras artísticas y las coloca en su *Antología*.

Luisa Futoransky sigue la tendencia sesentista de abrir las fronteras nacionales y genéricas del espacio artístico. Por consiguiente, su poesía acude a ciertos artistas más bien transgresores, en su mayoría vanguardistas, algunos de ellos plásticos, músicos o del arte cinematográfico. La mayor parte de las veces des-ensambla, o re-ensambla, a los artistas desde su primera referencia, el nombre, y su primera entrada, el título: “Más Chagal que Chagal”, “el rino Durero” o “Buñuelos a la hora del té”. Veamos este último modo de ejemplo. La presencia de Luis Buñuel se manifiesta progresivamente y a su modo, es decir a través de la interpretación y descripción de imágenes sueltas. Empieza significativamente por desarrollar la imagen del corte que se sugiere de forma progresiva. Aparte, el sujeto poético se incluye en un “nos” al que se pueden adherir todas las víctimas, tanto las de los “ejércitos disciplinados [que] afilan a navajas a fin de abrimos los ojos”, como las que “sentimos el dolor como un cuchillazo”. (Futoransky, 1996: 16). De hecho, la referencia a Buñuel, implícita en el título y sugerida a lo largo del poema, se revela sólo en el último

explicar el enojo de los profesores?” (Woolf, 2013: 42-43).

³¹⁴ En este poema entre paréntesis es evocada la voz puntual de una maestra: “(Cuidado en la esquina./ Con ese Viejo./ Crucen chicas de a dos/ por la vereda de enfrente.)” (Kamenzsain, 1998: 29). En otra “cita” de la voz de la maestra se pega el acento porteño a una referencia bíblica: “(No jueguen más, alumnas,/ a pasar el tiempo./ Ninguna se queda mirando/ a la niña de sus ojos.). (Kamenzsain, 1998: 30; cursivas en el original). La cita bíblica es de *Salmos* 17:8: “Cuídamme como a la niña de tus ojos; escóndeme, bajo la sombra de tus alas”. Aparte, “la niña de tus/mis ojos” es una expresión muy común en Argentina y en el tango.

verso, y aún de manera indirecta: “porque desde siempre se sabe que uno acabará jugando/ una partida de tute con su prima Viridiana”.³¹⁵

Para terminar, leamos uno de los últimos poemas de la *Antología*, “Jerusa de mi amor”. A propósito de Jerusa, primero, se supone que es Jerusalén, ya que el primer verso dice: “En Jerusa los días son largos...”³¹⁶ Muy a la manera de *Babel Babel* y del ensamblaje, a lo largo del poema se entrometen extranjeros como “los cowboys”, los “zelotes, esenios”, “Allen”, la “prima, la que llamaban reina Esther” y hasta modismos extranjeros: “a lo Marat, entre las/los Charlotte, Corday,...”; así como palabras y expresiones extranjeras: “jeroso limit ana”, “el cometa Hale-Bopp” o “las calles de Rehovot”. (Futoransky, 1996: 68-69). Durante su “paseo” con un “amigo, el poeta Rami”, el sujeto poético nos da una clave sobre la presencia de todos estos extranjerismos en su obra: “nos embriaga el secreto de los escribas de Quitmit y de Qumram cuyas palabras pueden ser leídas por los niños de primaria de hoy día pero la realidad, la respiración, el revés y el derecho, el arriba y el abajo, no.” (Futoransky, 1996: 70). Por un lado, estos versos reiteran la desconfianza resaltada en la representación de la realidad. Por otro, los mismos “escribas” evidencian la no pertenencia lingüística, y a la vez insinúan la impertinencia, de los “que divagan doloridos de incoherencia en el asilo tan soleado.”³¹⁷

En la tercera y última parte de *Tango bar* la sujeta vuelve a buscar la compañía exclusiva de las mujeres. Coloca a las amigas ya no casa adentro sino en el centro del tango y en la intimidad de la charla femenina. El

³¹⁵ Señalemos que es el único poema de la *Antología poética* cuya publicación original se revela mediante la mención del libro del que proviene. Lo hace al final del poema y de modo “completo”, pues hasta menciona la editorial, aunque no la página; tampoco se distinguen las cursivas: “de *Babel Babel*, ediciones La Loca Poesía, Buenos Aires, 1968” (Futoransky, 1968: 49 y 1996: 16; cursivas en el original).

³¹⁶ (Futoransky: 1996: 68). Este verso indica que en el poema de Futoransky Jerusa sería un lugar y no, como lo indica el diccionario bíblico, una persona: “(heb. Yerûshâ y Yerûshâh, “poseída [posesión]). Esposa del rey Uzías de Judá y madre de Jotam, el hijo y sucesor de Uzías (2 R. 15:33; 2 Cr. 27:1).” (<http://www.wikicristiano.org/diccionario-biblico/2668/jerusa/>, 23/10/2014).

³¹⁷ (Futoransky: 1996: 71). Encontramos que Qumram, más exactamente “las ruinas de Qumrán”, “se hallan a 13km al sur de Jericó y a 2 km de la costa occidental del mar Muerto.” Fue habitado por los esenios, que fueron anteriormente citados en el poema. El descubrimiento, cerca de las ruinas de Qumrán, es calificado como “[u]no de los descubrimientos de importancia más trascendental para el estudio de la Biblia, su transmisión, y también para el estudio de ciertos aspectos de la vida y estado del judaísmo en la época de Cristo”. (<http://www.sedin.org/prospes/Qumran.htm>, 23/12/2015). En cuanto a “Quitmit” no encontramos ninguna referencia.

movimiento centrípeto en relación a las amigas y a sus voces implica, no obstante, que la sujeta se aleja físicamente y se distancia de sus fraseos. Preanuncia su acercamiento de modo revelador: “en el bar de las amigas/ me tomo el copo del olvido.” A la escucha de sus voces, hace circular sus palabras: “El tango es macho’/ cantan mis amigas/ pero según el tango/ ellas son musas tristes” (Kamenszain, 1998: 27). Al “idioma sensiblero” tanguero y masculino opone el tango femenino, reanudando con ese “estilo de lo dicho” agudo que ya asumió en *La casa grande*, pero que ahora es el de las mujeres coetáneas: “¿Qué te decía?”.³¹⁸ El *qué* se calla, pues es absorbido por la servilleta: “El logo de la servilleta/ enjuga novedades”³¹⁹. De hecho, este “estilo de lo dicho” ilustra por excelencia que el pliegue lingüístico de Tamara Kamenszain “está”, como señala Deleuze, “entre dos pliegues, y ese entre-dos-pliegues parece pasar por todas partes” (Deleuze, 2005: 23). Así, a continuación sigue des/plegando lo que describió como “la charla de mujeres/ en cucharita”: con un “*No hablemos de ellos*” se inscribe en la enunciación femenina, “devolviendo frases”: “(me dijo/le dije)”. (Kamenszain, 1998: 44).

La superposición espacial del “círculo” de amigas en el espacio circular dentro del tango bar se desdobra en la circularidad ligüística por un lado —“Me llamo ellas/ chicas no dejen de llamarme [...] que les hablo/ toda una vocación/ que nos distingue.”—, e identitaria, por otro: “Me fui del círculo/ ustedes me deprimen/ son el espejo de mano” (Kamenszain, 1998: 43 y 45). Además, este juego de identificación vuelve, como en el primer poema de *Tango bar*, a reflejarse en el espejo. Por otra parte, el espejo “[la] transporta” otra vez a aquella “tierra [...] de nadie”, que encontramos ya en su primer poemario como metáfora de la lengua, aunque caracterizada ahora, irónicamente, como “ojerosa”: “donde mis amigas se arrugan/ piel en la arena/ [...] contra mi propia cara” (Kamenszain, 1998: 45). El espejo de mano, primero, la refleja hacia adentro puesto que está “tirad[o] en la cartera”, y de manera parcial, ya que reflejó sólo la cara arrugada”). Pero el espejo del bar, luego, la refleja

³¹⁸ (Kamenszain, 1998: 43). En *La casa grande* caracterizó como “ovalado [...] el marco recurrente de un estilo:/ manera de decirlo, dicho está.” (Kamenszain, 1986a: 48).

³¹⁹ (Kamenszain, 1998: 44). En “La gramática tanguera” Tamara Kamenszain se explaya sobre el lunfardo y lo caracteriza como “idioma sensiblero”, por lo cual lo conecta con el lenguaje poético: “El reino de la segunda persona, el de ese vos que para hablarte tengo que inventarme un idioma sensiblero que te conmueve y me deje bien parado. El idioma de la pareja. Quintaesencia de lo que trabajosamente busca el poeta.” (Kamenszain, 2000: 114).

reflejárndolas a ellas. Este” reflejo inspira cierto pudor y discreción, pues describe cómo se reflejan adentro del bar y entre paréntesis, pero hacia afuera por la puerta –“(…por la puerta espejada del bar/ pasaron señoras en redondo/ desocupando/ su tiempo completo)– y enteras: “(las vi también de cuerpo entero…)”. (Kamenszain, 1998: 45).

Para salir (del bar) retomará esta “desocupación” del tiempo de sus amigas. La agenda de la “perpetua cita con vos” ahora es “esta agenda muerta” que la trae de vuelta al mismo libro: “resumo lo que no hice/ releo lo que no escribí/ las líneas de enero desiertas…”. Antes de terminar el libro, inscribe su fecha: “1993 en una filigrana dorada”; luego descubriremos que se trata de la fecha de inicio de escritura, ya que *Tango bar* fue publicado en 1998. (Kamenszain, 1998: 45). La sujeta se despide de las amigas: “No me esperen”. Y se des/ocupa sola, en las líneas de la agenda, y a su estilo: “hago y deshago en el lleno de mi agenda/ una simulación, un empeño” (Kamenszain, 1998: 45). El envío explicita el objetivo, irónico, del libro al mismo tiempo que pone en tela de juicio su denominación como “libro”: “para que nadie diga mujeres/ que vienen y van/ juntando en el cero/ la explosión de su charla.” (Kamenszain, 1998: 46). La datación de poemario confirma el cero su tiempo y espacio entre: “1993-1996”.

4. Conclusiones

En esta tesis hemos analizado las figuraciones de la lengua poética de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain en relación, en principio, con el exilio. Hemos recorrido la idea de exilio a partir de la denominación por parte de Steiner de la literatura contemporánea como “literatura del exilio” que se caracteriza por “una estrategia de un exilio permanente” (Steiner, 2002: 9 y 34; traducción nuestra). En relación con la literatura latinoamericana establecemos que el exilio, a medida que ha devenido “norma de la vida interna” latinoamericana, como destacó Rama, se ha interiorizado en su sistema, socio-político y literario (Rama, 1978: 96). Antes que estratégico es, entonces, históricamente constitutivo. Particularmente en el caso de la literatura argentina, el exilio se sitúa en el origen de la doble no pertenencia nacional, es decir física, a un lugar y un cuerpo, y psicológico-social, a una identidad. A medida que el exilio constituye un lugar fundacional en y para su literatura, ésta conformaría una literatura exiliada por excelencia.³²⁰

³²⁰ En su ensayo “Literatura argentina entre exilios y migraciones” Saítta demuestra hasta qué punto el exilio es constitutivo de la literatura argentina. La citamos en la página 49. Además, en un apunte sobre “Exil et littérature” el escritor argentino y emigrado en Francia Juan José Saer,

De hecho, como sugiere el mismo título de la compilación organizada por Molloy, central en el inicio de esta tesis, el exilio, antes que formar una “base”, origina el movimiento constitutivo de la literatura argentina, a saber entre *adentro* y *afuera*, o entre exterior (ex-ilio) e in-terior. El hecho de que Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain, hayan aceptado la invitación de Silvia Molloy para participar en el coloquio en Nueva York en 2005, no sólo expresa la necesidad de ambas de situarse en relación con, es decir *adentro* y *afuera*, de *la literatura argentina*, sino también, como pudimos leer en sus ponencias escritas para la misma ocasión, da cuenta del carácter fundacional del exilio para su obra poética; y más particularmente para el modo en que conciben, es decir, *piensan, habitan y construyen* (como sugirió Heidegger), la casa como imagen de la lengua. En sus versos el exilio no sólo hace que vacile la pertenencia a una casa o un lugar predeterminado, sino, además, que se ponga en duda su apropiación. Por ende, el exilio, al figurar el afuera y al obligar a la desterritorialidad, determina el no lugar de la lengua. Esta situación, la de un lenguaje en estado de exilio, hacia afuera impone su desnormalización al mismo tiempo que hacia adentro implosiona su capacidad de volverse extraño. El lenguaje se asevera, entonces, como “ideal” para topar con la condición poética de la lengua.

Es que tanto en el exilio como en la poesía la lengua entra en un “estado de emergencia”. Al ser sacada de su contexto *normal*, la lengua heredada y “propia” se torna precaria y extraña a la vez. Y si bien opera ahora como el medio idóneo para expresar esta intemperie, al mismo tiempo al encontrarse ella misma en un lugar inseguro, esta capacidad es puesta en tela de juicio. Se trata de traducir esta experiencia de destierro, es decir la desterritorialidad del sujeto, pero que conlleva aún la de su mismo lenguaje. La dificultad reside en que el hablante poético, o mejor dicho, el sujeto poético, sólo puede intentar ocupar, u “okupar”, como sugiere Tamara Kamenszain, un lugar donde instalarse y desde donde enunciarse momentáneamente; tanto más cuanto se

afirma:

Les plus grands écrivains argentins sont des exilés même s'ils ne sont jamais sortis de leur ville natale. En admettant qu'il soit une forme supplémentaire, mais non la seule, et, bien que spectaculaire, pas plus terrible que d'autres formes comme l'isolement, l'obscurité, la prison et la misère [...], l'exil politique s'inscrit dans le grand anonymat de l'histoire d'où proviennent dans cette ère d'abstraction les seules voix humaines.” (Saer, 1981: 226).

ha convertido en intruso de su propia casa y en extraño y extranjero frente a “su” lengua.³²¹

Por consiguiente, en su obra poética Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain intentan no tanto representar la casa sino figurarla, específicamente como pivote entre un adentro y un afuera. Por un lado, el exilio hace que exploren los límites de la lengua materna. Si bien en su obra cierta extranjería espacial y lingüísticamente identitaria puede leerse tempranamente como búsqueda constante de una lengua, por otra parte, la desterritorialización de la lengua propia va a la par con el deseo de apropiarse de lenguas otras. Este movimiento de ida y vuelta entre lengua(s) propia(s) y otra(s) se lleva a cabo recorriendo espacios interiores y exteriores y la consecuencia es una espacialización del lenguaje, en el sentido en que va configurando zonas que combinan de maneras diversas el adentro y el afuera. El exilio y la lengua se activan como casa hospitalitaria donde refugiarse, por un lado, y como trampolín o plataforma del salto, por otro. La estrategia de nuestras poetisas reside en que sus sujetos poéticos mueven permanentemente su lenguaje, o los lenguajes, conforme al espacio movido y móvil del exilio. Es este movimiento el que determinará los espacios de la casa y lengua. Para ello, constantemente van, como remarcó Saítta a propósito de la literatura argentina, “tomando posiciones”; o como propuso Kaplan en cuanto a la literatura femenina, se trata de “posicionarse”.³²²

Como anunciamos en nuestro primer capítulo y como intentamos demostrar a lo largo de nuestro trabajo, donde tal vez más se vinculen las escrituras de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain es en los posicionamientos estratégicos que ocupan –o hacen ocupar a sus sujetas– a lo largo de sus recorridos, opuestos, por cierto, pero también complementarios. Así, coinciden en que su estrategia de exilio implica una estrategia de

³²¹ La sujeta poética de *Solos y solas*, poemario publicado en 2005, se instala, como gesto inicial y significativo, en su casa: “Soy la okupa de mi propia casa/ desde que la propiedad se fue de mí/ ya no tengo escritura...” (Kamenszain, 2005: 11). Como resaltó Molloy en su prólogo a *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina* el exilio, así como el lugar precario en que se ha convertido la casa, inspira el deseo de, y permite, tanto “reforzar un extrañamiento estético que otorga la distancia” como “hacerse de una lengua propia”. (Molloy, 2006: 9 y 12).

³²² Para la definición de las “poéticas” argentinas como “tomas de posición” por parte de Saítta, véase nuestra página 49. Para la aserción de Kaplan –“The issue is positionality” (Kaplan, 1990: 359)–, véase la página 141, particularmente la nota 219.

extranjería. Demostramos que los primeros poemarios de ambas poetas, si bien escritos antes del exilio propiamente dicho, ya manifestaban la necesidad de alejarse de las casas y lenguas heredadas. Antes del exilio buscan cómo extrañar a la vez que tornar extranjera la lengua propia. De la primera casa, la judía familiar, heredan deliberadamente la extranjería y la errancia que, a su vez, implican la desterritorialidad de una lengua propia. Las casas poéticas contemporáneas, a su vez, vimos que son determinantes para la manera en que ambas poetas se apropian de lenguajes extranjeros, en su sentido amplio de voces y gestos. Pero será en el exilio propiamente dicho que nace el deseo de construirse una casa-lengua propia al mismo tiempo que la extranjería abandona su anterioridad y deviene interior.

La poesía de Luisa Futoransky se tensa en el no lugar de la “lengua ausente”, transformada en “residencia interna” a partir de un desplazamiento centrífugo o rizomático permanente: la no pertenencia de una casa-lengua asegura tanto el deseo de una pertenencia y residencia como la necesidad del salto, que se hace de país a país, o mejor dicho, de ciudad a ciudad (Futoransky, 2006c: 117). Sin embargo, el movimiento centrífugo en relación con la casa-lengua se torna centrípeto en la misma práctica de la escritura. La reescritura, en principio del exilio o salto, al reiterar la ausencia de una lengua materna y una casa patria, implica el constante retorno a esta residencia interna que, según expresó la propia autora, va conformando su obra *patchwork*.³²³ En efecto, en la base del intento por parte de Luisa Futoransky de otorgarse una casa está la aguda conciencia de que, a pesar de sus tentativas, o más bien gracias a ellas, nunca saldrá del exilio.

La poesía de Tamara Kamenszain, en cambio, esboza un movimiento centrípeto alrededor de la casa. Gracias a este movimiento circular en relación con la casa-lengua, ésta se expande hacia afuera, hacia el barrio y el bar, el ghetto y el desierto, en un proceso que supone su constante deconstrucción. Ésta, a su vez, es figurada por el salto. Se trata de volver constantemente a la casa-lengua a fin de preparar otra salida y, de esta manera, poder “sacar la

³²³ La reescritura sería, según Sztajnszrajber, “casi una re-significación como quien sabe [...] que hay signos de los que no se sale, aunque se los pueda reinterpretar de otro modo.” (Sztajnszrajber, 2001: 104). En efecto, el uso “estratégico” del exilio por parte de Luisa Futoransky reside en que, al reescribirlo una y otra vez, no puede salir de él. Y viceversa, al salir de él puede, como señala Sztajnszrajber, seguir reescribiéndolo y reinterpretándolo.

lengua de su sistema". Esta salida se opera en relación con los otros y sus lenguajes, ya que para salir "hay que", advirtió la propia Kamenszain, "salir de sí", es decir en primera instancia de la casa-lengua.³²⁴ En su obra poética el movimiento centrípeta alrededor de la casa-lengua se torna centrífugo en el sentido de que nunca se regresa a lo mismo: "hay aquí un ritmo", como lo describe la misma Kamenszain en su último libro de ensayos, "que vuelve pero después de recolectar en cada vuelta la diferencia".³²⁵

De hecho, Tamara Kamenszain hace esta descripción cuando se refiere al "ritornello" tal como lo definen Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. Se trata de una figura cuyo funcionamiento, de hecho, describimos en nuestro primer capítulo a fin de preanunciar las diferentes etapas, o capas, que dan cuenta de la constitución espacial y lingüística de la casa-lengua en los textos de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain.³²⁶ Estas etapas se corresponden con los tres momentos "críticos" destacados por Chiara Zamboni en relación con la lengua materna y, además, pueden pensarse en una articulación con el modo estratégico en que las poetas analizadas se autofiguran en términos poéticos y lingüísticos.³²⁷

Recordemos que la primera consiste en "l'esquisse d'un centre stable et calme [...] au sein du chaos [...] mais [...] qui est elle-même un saut: elle saute du chaos à un début d'ordre." (Deleuze y Guattari, 1980: 381). Por su parte, Zamboni remarca como primer momento crítico la crisis de la lengua alemana para gran parte de los judíos en vísperas de la Segunda Guerra Mundial.³²⁸

³²⁴ (Kamenszain, 2006: 165). Esta "salida de sí" aparece, en *Totalidad e infinito* de Levinas, como "un movimiento que parte de un mundo que nos es familiar de un 'en lo de sí' que habitamos, hacia un afuera de sí, extranjero, hacia un allá lejos." (Levinas, 2006: 57).

³²⁵ En el primer capítulo de *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* Tamara Kamenszain analiza la obra, poética y novelesca, de algunos escritores argentinos y uruguayos contemporáneos; y más particularmente "el formato del diario" en ellos. Resalta que éste, así como "la fecha" en estos mismos libros "parece operar como la marca expresiva, el *ritornello*. Además, destaca "que les permite [a los mismos escritores argentinos y uruguayos]", así como demostramos que les permitió a la misma Kamenszain y a Futoransky, "construir a la intemperie su precario hábitat". (Kamenszain, 2016: 34).

³²⁶ Para la descripción de la "distribución espacial" del ritornello por parte de Deleuze y Guattari, véanse nuestras páginas 36-37.

³²⁷ Para los momentos críticos en la evolución de la lengua materna resaltados por Zamboni, véanse las páginas 37-38.

³²⁸ La crisis es consecuencia de que la lengua materna que se hablaba casa adentro, el idish, se iba convirtiendo en la lengua perseguida por la otra lengua (el alemán) considerada como materna; o más bien paterna, ya que posibilitó la consagración intelectual o artística casa afuera. El hecho de que esta relación pacífica e interna entre en guerra provoca una crisis, la de esta misma doble herencia, en los judíos alemanes y conlleva su cuestionamiento.

Coincide con la autofiguración como judía por parte de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain, ya que recurren de modo estratégico al hebreo e ídich a fin de cuestionar la apropiación natural –muy al modo en que lo hizo Derrida en, y a través de, *El monolingüismo del otro*– de esta misma herencia. A fin de ver esta primera etapa, la del “salto” “del caos a un principio de orden”, nos concentramos en cómo y dónde se posicionan frente a la herencia lingüística en sus dos primeros poemarios, es decir *El corazón de los lugares* y *Babel babel*, y *De este lado del Mediterráneo* y *Los no*.

En sus primeros poemarios Luisa Futoransky junta a la herencia judía de la ausencia de una lengua materna la experiencia sesentista del desasosiego. Empieza por instalarse en el caos, es decir en el mismo salto a los “lugares” más variados y dispersos que confluyen en la “enorme tierra de nadie” que vimos que se encuentra más allá de la frontera de la patria y de la lengua materna. El hablante poético de *El corazón de los lugares* intenta acercarse a las lenguas, o más bien voces, extranjeras pero auténticamente latinoamericanas, en contra de su opresión o censura.³²⁹ Sin embargo, por encima de este imperativo socio-político, el sujeto futoranskyano expresa el deseo de interiorizar los lugares en el “corazón”, es decir de ponerlos cuerpo y lengua adentro. El corazón figura, entonces, aquella “residencia interna” que se construye sobre “la lengua ausente”, figurada por la tierra de nadie, desde ya situada, o ex-iliada, afuera y lejos, y que será corporizada lingüísticamente a través del paladar. El paladar, imagen recurrente en sus poemarios posteriores, es, entonces, corroído desde afuera y así sitiado presiona hacia adentro hasta callar la propia voz y chocar con la indecibilidad.³³⁰

En contra de este cercenamiento, en *Babel babel* Luisa Futoransky mezcla lenguajes y voces extraídos tanto de la coloquialidad sesentista y de sus lecturas de obras vanguardistas como de las lecturas bíblicas y voces proféticas. En este libro la poeta aprovecha al máximo la “posición muy paradójica y peculiar” de la voz que reside, como explicó Dolar, en que sabe

³²⁹ Recordemos, además, que la tercera parte de “El corazón de los lugares” se titula “El psalmo de Amércia”. Desde este título, el canto de las lenguas autóctonas, a que recurre Futoransky, está mal traducido. Además, en este canto, así como en esta tierra, las “voces” son condenadas a ser “cercen[adas]”. (Futoransky, 1964: 31).

³³⁰ “Fue preciso habitar en las treguas de la miseria/ cercenando voces que requieren sitio.” Y aunque el sujeto poético sigue insistiendo, en seguida debe constatar “luego me falta la voz...” (Futoransky, 1964: 29).

“ret[ener] lo excluido en su interior.”³³¹ De manera exacta y paradójica la poeta recurre a figuras –Jonás, Orfeo, Caín, etc.–, y objetos –recordemos el caso del “Barco ebrio”–, bíblicos, míticos o mitificados que en su conjunto se caracterizan por el hecho de que “no se detienen”, con el objetivo de retener a estos “excluidos” o desterrados, como son los profetas, niños y animales, en el interior de su “texto”. Este texto a su vez se exterioriza en su misma textura o superficie a través del ensamblaje que exhibe no lo que dicen los excluidos sino sus mismas voces; hablas y decires fallidos y faltantes.³³² Son estas fallas las que constituyen el “principio del orden” o, como desea el sujeto hablante, “la paz”, es decir la pausa o el silencio, figurado por el mismo espacio en blanco, donde por fin podrá detenerse.³³³

El silencio, desde en *El corazón de los lugares* figurado por el paladar encerrado, progresivamente cobrará una triple función en la obra de Luisa Futoransky. Frente a los lugares comunes, que incluyen tanto las voces bíblicas heredadas como los proverbios o eslóganes del lenguaje coloquial, primero, el silencio cuestiona la fijeza de los mismos. Como señalamos, el silencio se materializa, luego, en los blancos que, al ofrecer una pausa, constituyen una morada. Aún así, se presionan los límites de este silencio impuesto hacia dentro para que forme una verdadera “residencia interna”. En tercer lugar, adentrarse en las palabras, al mismo tiempo que se las incorpora en la lengua propia, aunque siempre extranjera, permite despojarlas de su “valor” social, normal o contextual. Esta importación lingüística no es gratuita: implica la ética de cuidar las palabras como materias primas convertidas en hallazgos originarios y poéticos.

Por su parte, Tamara Kamenszain, en *Desde este lado del Mediterráneo*, se instala en el “centro estable y calmo” que le ofrecieron, según admitió, la casa paterna y la lengua materna. Pero en la base de la instalación “de este lado” está el deseo por el otro lado, caracterizado como “inestable o

³³¹ (Dolar, 2007: 131; cursiva en el original). Lo citamos en la página 46.

³³² Mientras que Roudinesco resalta que el núcleo de la herencia derrideana reside en que hay que “pesarla [la herencia] en falta”, Gina Saraceni afirma que la articulación de la herencia se hace “a partir de fallas, ‘puntos de ausencia’, errores, hundimientos, desviaciones, accidentes...” (Derrida y Roudinesco, 2001c: 10 y Saraceni, 2008: 17; véase la página 60).

³³³ Desde en el inicio de *El corazón de los lugares* el hablante lírico pidió, exactamente en su confrontación con la “tierra de nadie” que la “palabra” consituya “la paz”: “Voy sin mi palabra, como tantos locos que he visto,/ hasta que ella habite mi centro cordial y sea.// Y sea la paz.” (Futoransky, 1963: 19).

desestabilizante” por Deleuze y Guattari. El vaivén entre este lado y el otro es figurado por las ventanas, puertas, dinteles o umbrales que abundan en sus versos. Así, la misma “tierra de nadie” que también pudimos encontrar en la ópera prima de Kamenszain, se torna visible y auditiva a través de de “las bocas que pasan por la puerta de [su] casa” (Kamenszain, 1973: 36). La “tierra de nadie” kamenszainiana está en un límite inminente de la casa paterna-lengua materna. Mientras que espacialmente fluye por zonas u objetos entre adentro y afuera, a nivel lingüístico figura el lenguaje propio pero inapropiable y sale en búsqueda de lenguajes extranjeros tangibles.

En efecto, desde este primer libro de Tamara Kamenszain el desplazamiento del lenguaje conlleva su acercamiento a otros idiomas. Y si bien permite su apertura, incluso hacia su propia indecibilidad, implica también el riesgo de su pérdida. Pensemos en la *pérdida* de ese “idioma musical” desdibujado en “unas letras de líneas finas [...] transportadas en un ejemplar de *Anna Karenina*”; o en el autorretrato que hace la sujeta lírica como “escuchando una voz” tan cercana como es la del albañil “que repite *she is leaving home*”. (Kamenszain, 1973: 30 y 50; cursivas en el original). Mientras que el sueño de la casa propia que el yo lírico manifiesta reiteradamente sugiere un “principio de orden”, se trata, no obstante, de “una casa laberíntica y desconocida donde se pudo habitar en movimiento mientras se pasaba de una estación a otra estación (de un aire a otro aire)...”; o de un idioma a otro idioma, agreguemos. (Kamenszain, 1973: 48). En tanto el paladar figuraba, en los versos de Futransky, la dificultad de la transición y traducción lingüísticas, inicialmente, en *De este lado* las voces, aires o idiomas buscan los lugares de transición que admiten la apertura, tales como la boca o el tímpano.

Con *Los no* Tamara Kamesnzain salta a tierra lejana para adentrarse en el espacio limitado del teatro no/h que es, no obstante, el del círculo semicerrado o abierto. El teatro noh le enseña, así como la poesía neobarroca, o neobarrosa, cómo detener las palabras en gestos y dibujos y, desde allí, volver a hacerlos fluir. A medida que los actores y sus gestos se suspenden en el teatro noh, la autora de *Los no* trata de figurar los gestos y las palabras en la textura del libro que, a su vez, los contiene y configura. Antes que a una representación teatral, asistimos a su construcción –y su constante

desconstrucción– que es aún la del propio texto o libro. Además, en la última parte del poemario, donde se nos ofrece una variación rioplatense y asistimos a su representación carnavalesca, el mismo teatro no/h, se traslada y traduce al lenguaje “propio”. Esta apertura permite suprimir la negación que implican tanto el teatro noh como el mismo libro *Los no*, exactamente a través de su extranjerización y apropiación lingüísticas. Si bien el proceso del lenguaje tomado como objeto de construcción implica la de-subjetivación, se hace explícito en el último poema donde el yo, suprimido a lo largo del libro, hace su aparición; aunque lo hace de modo soslayado –“HOYO”– y teatral, ya que se incluye en la voz performática marcada por las cursivas. A través de esta misma aparición el sujeto poético kamenszainiano revela el modo en que se pone y saca la máscara autorreferencial atravesando el lenguaje.³³⁴

En una segunda etapa se trata de “organizar un espacio limitado”, es decir la casa propia. Ésta apunta al feminismo que Zamboni resaltó como segundo momento crítico para la lengua materna, y supone un pasaje temprano por *Un cuarto propio* de Virginia Woolf, de cuyo espacio Deleuze y Guattari decían “[i] y a là”, “toute une activité de sélection, d'élimination, d'extraction” (Deleuze y Guattari, 1980: 381-382). Si antes esta triple actividad se hizo, en la obra de nuestras poetas, en relación con las casas recibidas, ahora se opera sobre la casa-lengua propia. En efecto, en su tercero y cuarto poemarios –Luisa Futoransky, en *Lo regado por lo seco* y *Partir, digo*, y Tamara Kamenszain, en *La casa grande* y *Vida de living*– insisten en la casa-lengua, tanto más cuanto la desterritorialización con que las confronta el exilio provoca la necesidad de construir un espacio donde albergar lo propio, primero, y lo otro, luego. En este instante, el repliegue implica el adentramiento de lo interior (de la casa) y el cuidado femenino de este lugar y lenguaje precarios y propios.

En *Lo regado por lo seco* Luisa Futoransky reescribe la figura del paladar, sobre todo en la traducción de aquel salmo 136 de la biblia, al que pone como epígrafe de la parte que da cuenta de un viaje a Israel. La vehemencia con que este salmo impreca la diáspora judía a través de las voces ajenas que lo reiteran en el exilio, hace que el yo poético se retraiga hacia adentro. Copia el “paladar” de la biblia y lo “pega”, como sugiere además

³³⁴ Citamos y analizamos este último poema en las páginas 111-112.

el mismo salmo –“se pegue”–, obra y lengua adentro.³³⁵ Paradójicamente a través de este gesto *collage*, la poeta resiste frente a esta herencia que tiende a pegar o fijar la lengua corporalmente adentro, es decir en el mismo paladar. El intento lingüístico mayor y la estrategia permanente de Luisa Futoransky tal vez residan en que quiere rescatar no sólo la lengua primaria y propia sino sobre todo su condición acuática o cambiante.

La paradoja consiste en que, si por un lado, *Lo regado por lo seco* se caracteriza aparentemente y en principio, por la abundancia que se explicita en *lo regado* y en la transición de lugares, sobre todo ciudades y ríos o mares; por otro lado, la misma abundancia se abandona y se restringe a medida que en los nombres de estos lugares, se repite la misma experiencia; y se *seca*, a medida que se reescribe la desterritorialidad y, de esta manera, se ancla en el texto. Este anclaje en una casa-lengua exiliada reside intrínsecamente –en el sentido de que ofrece una “residencia interior”– en que su traducción se debe hacer en una lengua propia que se aleja irremediabilmente. El exilio significa la resistencia en lo que resta, en lo que, muy a pesar de los desplazamientos, se va pegando y secando en el ensamblaje. Por ello, la reinserción del paladar pegado es emblemática para la casa y lengua futoranskyanas, ya que sólo se las puede habitar a condición de que sean transitadas y traducidas permanentemente y a contracorriente.

Los poemarios ochentistas y noventistas de nuestras poetas dan, entonces, cuenta de la necesidad de una casa-lengua propia pero inapropiable. Giran y se tensan alrededor de las “dos fuerzas antagónicas” que Paz situó en la base del acto poético: “el desarraigo” y “el regreso” (Paz. *El arco y la lira*, 1999: 68-69). Por su parte, Virginia Woolf demostró que asumir *un cuarto propio* femenino implica la exclusión ya que una, al “dej[ar] de ser la heredera natural [...] comienza a sentirse excluida, extraña y detractora.”³³⁶ Si bien la misma exclusión inspira el deseo de una reapropiación, por otra parte, está en la base de la movilidad femenina. “Gracias a” su precariedad discursiva, la voz y

³³⁵ Destaquemos, además, la colocación del texto del salmo como epígrafe, es decir, como texto que se sitúa en el límite entre el adentro y el afuera del poema; un lugar liminar que es el mismo que ocupa la voz en relación al cuerpo, tal como la entiende Dolar. El salmo decía: “Si llegare a olvidarte, Jerusalem, que mi diestra me olvide. Que mi lengua se pegue a mi paladar... *Salmos*, 136, 5-6”. (Futoransky, 1972: 27).

³³⁶ (Woolf, 2013: 121). La citamos en la página 140.

lengua femeninas giran alrededor del mismo *entre*, excavando las zonas predilectas tanto del habla femenina como de la voz del extranjero, es decir la mudez, la indecibilidad, la falla y el susurro o, como Monteleone caracterizaba a la poesía argentina escrita por mujeres, el “gineceo”.

En *Partir, digo* Luisa Futoransky pone de manifiesto su credo estético y ético en relación con la casa y la lengua, desde el título mismo. A pesar de que la autora se instala en París en 1981 –o exactamente por ello– se impone seguir *partiendo* de la casa, y rompiendo la propia lengua *diciéndola*. Como sugiere incluso esta orden de partir, la resistencia, que se realiza a través de la reescritura y desconstrucción de la casa y lengua propias, se tensa en el contacto con lenguajes otros. Recordemos el poema “Ahasverus”, ya que en él el sujeto poético se autorretrata de manera significativa en función de su falta lingüística: “por qué nunca aprendí las lenguas/ del país en que viví” (Futoransky, 2010: 35). Nos parece altamente revelador que este decir o reescritura de la resistencia en la lengua propia se haga a través de una pregunta retórica –sin punto de interrogación, resaltemos–, ya que agudiza la falta de una posible respuesta.³³⁷ La misma pregunta circunda la lengua ausente. Como un fantasma, la lengua propia se hace espectralmente presente, tanto más cuanto su espacio es ocupado, y su realidad cuestionada, por los idiomas extranjeros de cada uno de los países en que vivió.

Además, el poema demuestra hasta qué punto la no pertenencia de una casa-lengua, el “sentimiento de im/pertenencia”, como lo describió Luisa Futoransky, funda duraderamente “la inseguridad de no tener derecho (real) a estar en el lugar donde se está” (Futoransky, 2010b: 18). Asimismo, la lengua propia no es un derecho, sino un resto. Esta falta está directamente vinculada con la no permanencia. El estar constantemente de paso hace que no sólo se desterritorialice la propia lengua sino también que se transite por lenguas ajenas. A su vez, éstas acentúan la extranjería y la im/pertinencia de la propia lengua. Convertida en “Ahasverus” traicionero, la poeta está condenada a encerrarse en ese *pobre* lenguaje y simultáneamente a siempre tener que

³³⁷ En el último poema de *Lo regado por lo seco* el sujeto poético ya anticipó la respuesta a esta misma pregunta explicando que la resistencia frente a los otros idiomas se funda exactamente en la resistencia en el mismo idioma, el que le resta: “porque ya no tengo paciencia ni quiero aprender otro idioma que no sea éste, que de tan poco me sirve, compuesto por tímidas claves.” (Futoransky, “Daguerrotipos de la autora”, 1972: 130-131).

traducirse. Pero para ello, debe, a medida que se desplaza y como ilustra la misma palabra “ahusverus”, recurrir a otros lenguajes. La no pertenencia y la no permanencia conforman el circuito, o más bien el ensamblaje o *patchwork*, en que están atrapados los sujetos y lenguajes futorankyanos, ya que les está vedado el camino de regreso.

Mientras, Tamara Kamenszain regresa a *La casa grande*. Si bien en el alejamiento de *Los no* aprendió cómo construir la casa u obra, en el exilio tratará de volver a (des)construirla, pero con el fin de que ofrezca una morada. El objetivo mayor de la vuelta a *La casa grande* es, como sugiere el mismo título, consecuencia del deseo de regresar al origen de la casa-lengua infantil y reanudar con las voces y lenguajes que pasaron por ella. La autora hace entrar en esta casa y obra a personajes, hábitos y lenguajes familiares, o no tanto, a fin de que ellos mismos, transitando las zonas límites de la casa, la diseminen y la procreen. En este sentido nos resulta significativo que los mismos lenguajes heredados terminen por encontrarse en el espacio *entre* del patio; y aún más precisamente en los “giros” circulares que ejecutaron allí los niños y sus lenguajes. Además, es en este mismo lugar y momento en que el sujeto poético, que hasta ahora apenas había aparecido en el texto como una *sujeta* muda, asume su lenguaje diciendo “yo”. Asume, además, la lengua propia, el castellano, como resultado de la mezcla entre ésta y otras lenguas tangibles como son el hebreo y el ídish. Esta mezcla, resultado del desplazamiento constante entre lenguas, permite que el lenguaje se desborde abriéndose más allá de la casa y del patio.

En *Vida de living* Tamara Kamenszain expresa, desde este título, tanto la necesidad de (des)construirse y (des)habitar una casa propia, como la de introducir otros lenguajes en ella. El *living*, al ser un término importado de otro idioma, desde ya pone en tela de juicio la apropiación de la casa. Al mismo tiempo, al figurar el centro de ésta, funciona como el núcleo alrededor del cual giran los desplazamientos centrífugos y centrípetos, que asociamos a los gestos remarcados por Paz acerca como propios del acto poético, el desarraigo y regreso. Desde el living la casa se abre, se despliega y repliega y “configura”, como destacó Foffani, “una red [...] de lugares que se multiplican y se replican” (Foffani, 2004: 321-322). Además, en este cuarto ambulatorio la poeta se

autoconfigura de manera significativa como matriz, primero, y como serpentina, luego. Estas imágenes ilustran cómo su posicionamiento estratégico femenino en relación con los objetos hogareños, permite que se convierta en “punto móvil, contacto entre el adentro y el afuera” (Muschiatti, 1994: 366). Por consiguiente, antes de terminar y cerrar el libro la Sujeta convierte el living en salita e invita al otro/lector adentro: “ADELANTE/ pase quien camina...” (Kamenszain, 1991: 43). En esta apertura e invitación puede leerse la preparación de la tercera etapa del ritornello.

En ella, como explican Deleuze y Guattari, “on entrouvre le cercle, on l'ouvre, on laisse entrer quelqu'un, on appelle quelqu'un, ou bien l'on va soi-même au-dehors, on s'élançe...” (Deleuze y Guattari, 1980: 382). Este doble movimiento está en la base del tercer momento crítico que resalta Zamboni y que se debe a la ola de todo tipo de migraciones, espaciales pero también lingüísticas, que empiezan a caracterizar el mundo posmoderno desde las décadas de los ochenta y noventa. Este tipo de ritornello se corresponde con la estrategia propia de la literatura menor, así como con la noción levinasiana de la hospitalidad. En efecto, estos desplazamientos desterritorializadores obligan a salir de la casa a la vez que a abrir la casa y dejar entrar al otro. Es este el movimiento que caracteriza fundamentalmente a los sujetos poéticos de *Antología poética* y *Tango bar* y ello desde la concepción misma del lenguaje. Unos y otros se sitúan en un tenue y tenso límite entre emigrado e inmigrante y, en relación con la casa, entre anfitrión, o intruso, y rehén. En esta condición suya permanentemente ofrecen y a la vez piden asilo.

En la *Antología poética* los sujetos futoranskyanos siguen saltando lugares a fin de expresar la falta. Así, mientras que a “La enana” la falta corporal le permite adentrarse en el lugar más anodino de la casa y, desde ahí, revertir el orden “[viendo] el mundo de abajo”, “La sin tiempo” “desh[ace] casas”, (Futoranky, 1996: 34 y 47). En vez de instalarse en un lugar determinado, las sujetas que pasan por esta *Antología* se deslizan e infiltran en el interior de espacios, personajes y lenguajes otros. Además, como sugieren los poemas recién citados, sus apariciones en o a través de ellos suelen hacerse de modo subrepticio y parcial y dan como resultado una serie de retratos, o ensamblajes. El lector, a medida que los recorre, descubre tantos

cuantos autorretratos éxtimos en que el yo poético, o la sujeta, se confiesa recurriendo a la alteridad, es decir sitúandose en lugares extranjeros o perfilándose bajo otra *persona*.

Finalmente, “La coleccionista” también convida, como la sujeta kamenszainiana antes de terminar *Vida de living*, al otro/lector casa y puerta adentro: “Pase// Pase... (seguido por el dibujo de una puerta entreabierta)” (Futoranky, 1996: 26 y 2006b: 63). Pero los extranjeros que la poeta deja entrar en la casa son todos intrusos o amantes fugitivos que nunca se convierten en compañeros duraderos. Así como el mismo yo poético, que se pone afuera, en frente, y a través de los retratos consecutivos que hace de “Ella”, los sujetos que transitan por estos versos piden y obtienen una hospitalidad instantánea. De hecho, como la misma casa y lengua de Luisa Futoransky se fundamentan en que nunca llegan a pertenecer. Por consiguiente, unas y otros no pueden ofrecer sino un asilo precario e indeterminado. Tanto más cuanto cada de uno de “sus” sujetos poéticos se niegan a ser clasificados en términos espaciales y lingüísticos.

Simultáneamente Tamara Kamenszain, cada vez de nuevo y cada vez más, abre el living al espacio y al lenguaje del *Tango bar*. El tango primero permite que el movimiento espiralado de la serpentina se prolongue y se exteriorice a través de los *ochos* y del dos por cuatro. Si la construcción de la casa propia en el exilio hizo que la sujeta se convirtiera en la intrusa de la misma, esta autoconstitución le enseñó tal vez cómo no apropiarse, pero al menos entrometerse y deslizarse en los espacios y lenguajes otros, principalmente los masculinos. En efecto, mientras que en el tango la mujer se caracteriza por su ausencia, y aunque en ella siempre se hace presente, se trata de una presencia marcada por la voz y letra masculinas. El objetivo mayor por el cual invita estas voces y letras obra adentro reside en que permite, ya que ellas mismas lo piden, reinterpretarlas inflexionándolas desde adentro. Para ello, la sujeta de *Tango bar* se mueve estratégicamente entre adentro y afuera, ya que sus vaivenes entre el living y el bar permiten ir conjugando sus espacios, personajes y, sobre todo, sus lenguajes. En cuanto a los últimos la poeta hace otra muestra de su estrategia de la mezcla. La apertura de la casa-

lengua materna se hace otra vez en su mezcla con una lengua otra, esta vez, el lunfardo del tango.

La singularidad y diferencia de la poesía de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain, fue abordada en forma conjunta a partir de la experiencia del exilio como experiencia de la lengua (más allá, incluso, del exilio concreto). El análisis de una y otra se materializó a partir de ciertas figuras espaciales que articulan el adentro y el afuera, o aún, los movimientos del asentamiento y el salto. La fuga y dispersión, al mismo tiempo que la convergencia hacia un centro, a su vez, articulan configuraciones de escritora y escritura. En este último sentido, se destacaron algunas figuras que espacializan el movimiento y también la escritura, como el ritornello, el círculo del teatro, del ghetto, “la tierra de nadie”. Hay, además, figuraciones corporales que permiten leer esta lengua poética, como la voz o el paladar.

De hecho, la misma “tierra de nadie”, en relación con la que tanto Luisa Futoransky como Tamara Kamenszain se situaron, muy significativamente, desde sus primeros poemarios, combina, aún en ambas poéticas, la figuración geográfico-espacial con la físico-lingüística. Así, Luisa Futoransky sale hacia la “tierra de nadie”, ubicada afuera, a fin de encontrarse con otros lenguajes y voces; y, sobre todo, con sus restos intraducibles. Transgrede fronteras, pero no sólo para chocar con lenguas extranjeras, sino para topar con la ausencia de la propia lengua; o más bien, con lo que resta de ella a la vez que con su extrañamiento y extranjería.³³⁸ Es la misma lengua ausente la que provoca el deseo del regreso, es decir de la casa.

La paradoja reside en que invitar a los otros, objetos y sujetos, con sus lenguas otras, obra y lengua adentro, le permite a la autora aceptar la invitación al hogar, es decir a la residencia interna, al silencio. A medida que sus hablantes poéticos y, sobre todo, sus lenguajes se alejan, simultáneamente, se incorporan más adentro. De hecho, como hemos visto, es la búsqueda de un origen que insta al movimiento permanente entre adentro y afuera, entre exilio

³³⁸ En su libro *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)* Masiello dedica un capítulo a la obra de Luisa Futoransky titulado “Fugacidad y sombra”. Destaca el “vínculo” que “Futoransky forja [...] entre la acústica y el desplazamiento”, que remarcamos como en la base de su “tierra de nadie”, y afirma: “La pérdida del propio lenguaje en una tierra extranjera junto con la extrañeza del sonido y la voz son centrales para sus reflexiones.” (Masiello, 2013: 185).

y casa. De este modo, es decir paulatinamente, le posibilitará a la poeta asumir el centro ausente pero constitutivo de su obra, es decir Buenos Aires; y con este lugar también el lenguaje que ahí se habla y habita, como propio, sin que por ello, pretenda apropiarse de él. Es en la novela *El Formosa* que Luisa Futoransky va, finalmente, en busca de los lenguajes de su infancia. El narrador no sólo asume este lenguaje como suyo, sino que explicita que consituye su casa:

Resumiendo: Lo digo, lo repito. Quién sabe este libro es solo un libro sobre el lenguaje, el acopio de lenguajes del Buenos Aires de mi juventud. Quién sabe escribo porque es en el único mundo de los que vivo en que no tengo capateces con rebencazos en el lomo, alambrados de púas por delante [...] y el único mandamás es el idioma que me viene del interior y cuando de tanto en tantísimo acierto, doy en el blanco con un par de líneas me pone bálsamo... (Futoransky, 2010b; 117).

La función de la reescritura reside, entonces, en que permite el regreso a esta casa-lengua originaria pero cambiante.

Por su parte, Tamara Kamenszain encontró la “tierra de nadie” casa adentro, o mejor dicho, en un límite tangible de la casa. Permanente y deliberadamente sale de la casa-lengua hacia afuera, pero con el objetivo de explorarla hacia adentro. Así, la “tierra de nadie”, como imagen de una boca que pasa por la puerta, la lleva a analizar el ritmo y movimiento de la voz, es decir su transgresión entre la boca y el tímpano. Ilustra cómo Kamenszain construye y habita la casa, aún como imagen de la lengua. Al contrario de Futoransky, no transgrede tanto fronteras, sino que explora los espacios límites de la casa, como son las puertas, ventanas, dinteles o esquinas que abundan en los versos de los poemarios que analizamos. Figuran todos espacios donde los restos son susceptibles de quedar pegados. La casa que se construye y habita en el exilio, les obliga y enseña, a la sujeta poética como a la poeta, a borrar los restos, en su sentido literal pero sobre todo, en su sentido lingüístico-literario.

Pero, así como en el caso de Luisa Futoransky, el movimiento que opera en relación con la casa-lengua va hacia adentro al mismo tiempo que hacia afuera. Los sujetos kamenszainianos no sólo exploran los límites de la casa,

sino que la misma casa se expande hacia espacios *límite* o *entre* por excelencia, como son el teatro, el bar, el barrio o el ghetto. En cuanto a este último, aunque aparece sobre todo en un poemario posterior, *El ghetto*, desde este título sugiere que, tal como lo hizo Luisa Futoransky, “forja”, como resaltó Masiello, “un vínculo entre la acústica y el desplazamiento”.³³⁹ Efectivamente, si *El ghetto* (2003) aparece como una compilación de desplazamientos, en otro poemario posterior prevalece la acústica: *El eco de mi madre* (2010). Mientras que Luisa Futoransky, en *El Formosa*, terminó volviendo a las lenguas de la infancia y asumió su lenguaje, en *El eco de mi madre* –publicado en el mismo año, 2010– Tamara Kamenszain pone en escena la pérdida de su lengua materna. Esta pérdida hace que, también ella, termine transformando la lengua materna, esa lengua en extranjera, en propia:

estas rehenes del Alzheimer
ponen a congelar la lengua materna
mientras nos despiden de su mundo sin palabras.
Sin embargo si te canto tu canción infantil
la neurona del idisch se posa dulce sobre tus labios
y todo lo que nunca entendí en ese idioma
lo repito con vos viejita, y me queda claro.
(Kamenszain, 2010: 27).

³³⁹ Véase nuestra nota anterior.

5. Bibliografía

5.1. Textos de Luisa Futoransky y Tamara Kamenszain

5.1.1. Corpus

Futoransky, Luisa. *El corazón de los lugares*. Buenos Aires: Perrot, 1964.

_____. *Babel Babel*. Buenos Aires: La Loca Poesía, 1968.

_____. *Lo regado por lo seco*. Buenos Aires: Noé, 1972.

_____. *Partir, digo* [1982]. Madrid: Libros del Aire, 2010a.

_____. *La parca, enfrente*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1995.

_____. *Antología Poética*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1996.

Kamenszain, Tamara. *De este lado del Mediterráneo*. Buenos Aires: Noé, 1973.

_____. *Los No*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

_____. *La casa grande*. Buenos Aires: Sudamericana, 1986a.

_____. *Vida de living*. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.

_____. *Tango Bar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1998.

5.1.2. Otros textos de las autoras involucradas

- Futoransky, Luisa. *Trago fuerte*. Potosí: Casa de Moneda, 1963.
- _____. *En nombre de los vientos*. Zaragoza: Aljafería, 1976.
- _____. *El diván de la puerta dorada*. Madrid: Torremozas, 1984.
- _____. *De Pe a Pa (o de Pekín a París)*. Barcelona: Anagrama, 1986.
- _____. *La sanguina*. Barcelona: Taifa, 1987.
- _____. *Pelos*. Madrid: Temas de hoy, 1990.
- _____. [1983]. *Son cuentos chinos*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- _____. *Urracas*. Buenos Aires: Planeta Biblioteca del Sur, 1992.
- _____. *Lunas de miel*. Barcelona: Juventud, 1996.
- _____. *Cortezas y fulgores*. Albacete: Barcarola, 1997.
- _____. *París, desvelos y quebrantos*. Nueva York: Pen Press, 2000a.
- _____. "La melancolía de las panteras negra". Suárez Briones, Beatriz, et al. *Escribir en femenino. Poéticas y políticas*. Barcelona: Icaria, 2000b. 207-212.
- _____. *Estuarios*. Buenos Aires: Ediciones del mate, 2001.
- _____. "Mi madre, mi espejo. Madres e hijas cara a cara en Argentina". *El Correo Unesco* (febrero de 2001). 4-9.
30/09/2012 <<http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001219/121920s.pdf>>
- _____. "Poesía y dependencias". Balderston et al., *Literatura y otras artes en América Latina*. Iowa City: University of Iowa, 2004.
- _____. "¿De dónde son las palabras?". *Telar*. II. 2-3 (2005).
- _____. *Inclinaciones*. Buenos Aires: Leviatán, 2006a.
- _____. *Prender de gajo*. Madrid: Calambur, 2006b.
- _____. "Prender de gajo". Molloy, Silvia y Mariano Siskind (eds.). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma, 2006c. 115-128.

_____. *Seqüana Barrosa*. Jerez: EH, 2007.

_____. *El Formosa*. Buenos Aires: Leviatán, 2010b.

_____. *Ortigas*. Buenos Aires: Leviatán, 2011.

_____. *23:53: noveleta*. Buenos Aires: Leviatán, 2013.

Kamenzain, Tamara. "Los que conocieron a Gombrowicz". *Texto crítico*. II.4 (mayo a agosto 1976). 89-105.

_____. *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana*. México: UNAM. 1983.

_____. "Toda escritura es femenina y judía". Barylko, Jaime et al. *Pluralidad e identidad: lo judío en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Milá, 1986b. 129-132.

_____. *La edad de la poesía*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1996.

_____. *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

_____. *El ghetto*. Buenos Aires: Sudamericana, 2003.

_____. *Solos y solas*. Buenos Aires: Lumen, 2005.

_____. "El ghetto de mi lengua". Molloy, Silvia y Mariano Siskind (eds.). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma, 2006a. 157-169.

_____. *La boca del testimonio. Lo que dice la poesía*. Buenos Aires: Norma, 2006b.

_____. "Testimoniar sin metáfora, narrar sin prosa, escribir sin libro. La joven poesía argentina de los noventa". Fondebrider, Jorge (comp.). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires: Libros de Rojas, 2006c. 217-233.

_____. *El eco de mi madre*. Buenos Aires: Bajo la luna, 2010.

_____. "Epílogo". Roberto Echavarren, José Kozar y Jacobo Sefamí (comp.). *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*. Buenos Aires: Mansalva, 2010. 353-354.

_____. *La novela de la poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012.

_____. *El libro de los divanes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

_____. *Una intimidad inofensiva: los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.

5.1.3. Entrevistas

Luisa Futoransky.

- "El corazón de los lugares". Fondebrider, Jorge (comp.). *Conversaciones con la Poesía Argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1995. 357-370.

- "‘Mis bienes raíces son mi lengua’. Luisa Futoransky". Entrevista con Erna Pfeiffer. *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Frankfurt am Main: Vervuert, 1995. 54-66.

- "Luisa Futoransky". Entrevista con Axel Gasquet. *La literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos de París*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 2004. 37-47.

9/11/2011

<http://books.google.com.ar/books?id=Mm7hGO4SazAC&pg=PA37&dq=luisa+futoransky&hl=es&ei=580YTrvnD-nc0QHP37CXBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CDAQ6AEwAg#v=onepage&q=luisa%20futoransky&f=false>

- "Vine a París porque a lo mejor quería hacerme las cosas más difíciles de lo que eran, Luisa Futoransky (Argentina)". Entrevista con Milagros Palma y Claudia Couffon. *El mito de París: entrevistas con escritores latinoamericanos en París*. 2004. 83-91.

- "Hablar en lenguas". Entrevista con María Moreno. *Página/12* (27/8/2006)

17/6/2012

<<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3202-2006-08-27.html>>

- "Luisa Futoransky, calígrafa del alma". Entrevista con Hernán Rivera Mejía (29/10/2009) 5/6/2012 <http://www.rfi.fr/actues/articles/118/article_13387.asp>

- "No hay idilio en el emigrar". por Sara Cohen. *Clarín. Revista de cultura* N.º (1/4/2011).

7/06/2012

<http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Luisa_Futoransky-El_Formosa_0_455354489.html>

Tamara Kamenszain:

- "Tamara Kamenszain, el ciclo biológico de la poesía". Entrevista con Luis Bravo. *Nómades y prófugos*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2002. 41-50.

9/11/2011

<http://books.google.com.ar/books?id=OayMn0Ci8MAC&pg=PA41&dq=tamara+kamenszain&hl=es&ei=vosYTreXEOtk0QGk6tiWBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=5&ved=0CD0Q6AEwBA#v=onepage&q=tamara%20kamenszain&f=false>

- "El motivo es el poema". Entrevista con Luis Chitarroni. *Radarlibros* (30/10/2005)
8/07/2011 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-1803-2005-10-30.html>>
- "Entrevista con a poeta argentina Tamara Kamenszain". Por Solange Rebuzzi. *Cronópios*. 6 (12/7/2008)
11/07/2011 <<http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=3388>>
- "Los vínculos poéticos". Entrevista con Valerie Meiller. Clarín Ñ (27/8/2012).
23/9/2012 <http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/resenas/Tamara-Kamenszain-novela-poesia_0_761923825.html>
- "Tamara Kamenszain. El fantasma de Pizarnik se pasea por "La novela de la poesía". Por Pablo E. Chacón. *Telam* (31/8/2012)
23/9/2012 <http://slt.telam.com.ar/noticia/pizarnik-se-pasea-por--la-novela-de-la-poesia-_n1109>
- "Una voz en lo profundo". Augusto Munaro. *Los Andes Cultura* (6/9/2012)
23/9/2012 <<http://www.losandes.com.ar/notas/2012/9/8/profundo-665452.asp>>

5.2. Bibliografía específica

- Cresta de Leguizamón, María Luisa. "Narrar desde el humor (tres escritoras argentinas: Ana María Shua, Cristina Wargon y Luisa Futoransky)". *Izatapalapa*. 15. 37 (julio-diciembre 1995). 167-174.
- Diz, M. Ana. "Sobre La Parca enfrente, de Luisa Futoransky". Gimbernat González, Ester (comp.). *Luisa Futoransky y su palabra itinerante*. Montevideo: Hermes Criollo, 2005. 13-27.
- Fernández, Nancy. "Apuntes sobre los primeros textos de Tamara Kamenszain". *Amerika* [En línea] (abril 2011).
URL : <http://amerika.revues.org/2148>; DOI: 10.4000/amerika.2148.
22/5/2012 <<http://amerika.revues.org/2148>>
- Foffani, Enrique. "Más allá del ghetto, el campo sin límites de la mirada" (cap. 13). Amado, Ana y Nora Domínguez (comp.). *Lazos de familia: herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004. 319-342.
- _____. "Tamara Kamenszain: la poesía como novela luminosa". Kamenszain, Tamara. *La novela de la poesía. Poesía reunida*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2012. 5- 47.
- Genovese, Alicia. "Un barroco con brillos de la casa: Tamara Kamenszain". *La doble voz*. Buenos Aires: Biblos, 1998. 83-96.

9/11/2011

<http://books.google.com.ar/books?id=Qa6B7SIPLk0C&pg=PA83&dq=tamara+kamenzain&hl=es&ei=vosYTreXEOTk0QGk6tiWBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CDgQ6AEwAw#v=onepage&q=tamara%20kamenzain&f=false>

Gimbernat González, Ester. "La palabra itinerante de Luisa Futoransky". Introducción a Gimbernat González, Ester (comp.). *Luisa Futoransky y su palabra itinerante*. Montevideo: Hermes Criollo, 2005. 7-11.

Graff Zivin, Erin. "Cuerpos errantes, sujetos patológicos en la obra de Luisa Futoransky y Margo Glantz". Huberman, Ariana y Alejandro Meter (eds.). *Memoria y representación. Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. 249-261.

Horno-Delgado, Asunción. "Luisa Futoransky: llamada urgente". Gimbernat González, Ester (comp.). *Luisa Futoransky y su palabra itinerante*. Montevideo: Hermes Criollo, 2005. 29-39.

Kanzepolsky, Adriana. "Aquí llegamos, aquí no veníamos", acerca de *El ghetto* de Tamara Kamenzain". *Hispanamérica*. 115 (2010). 103-112.

_____. "La que oyó su nacimiento: *El eco de mi madre* de Tamara Kamenzain". *Hispanamérica*. XLI. 122 (2012). 37-44.

_____. "As línguas do luto". Prólogo a *O Gueto/O Eco da minha mãe*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2012.

León, Denise. *La historia de Bruria. Memoria de autofiguras y tradición judía en Tamara Kamenzain y Ana María Shua*. Buenos Aires: Simurg, 2007a.

_____. "Tamara Kamenzain o las paradojas de los talmudistas". *Telar*. 5 (2007b). 101-114.

Mallol, Anahí. "Tamara Kamenzain. Caracol adentro de la espera". *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg, 2003. 89-102.

Masiello, Francine. "In the search of the Nomad's Shadow". Gimbernat González, Ester (comp.). *Luisa Futoransky y su palabra itinerante*. Montevideo: Hermes Criollo, 2005. 41-55.

Masiello, Francine. "7. Fugacidad y sombra (Luisa Futoransky)". *El cuerpo de la voz (poesía, ética y cultura)*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013. 173-195.

Mercado, Sarli E. "Entre Arles, París e Ítaca: una geografía personal". Gimbernat González, Ester (comp.). *Luisa Futoransky y su palabra itinerante*. Montevideo: Hermes Criollo, 2005. 57-73.

_____. *Cartografías del destierro: en torno a la poesía de Juan Gelman y Luisa Futoransky*. Buenos Aires: Corregidor, 2008.

_____. "El corazón de los lugares. Introducción a la poesía de L. Futoransky" y a la reedición de *Partir, digo*. Madrid: Libros del Aire, 2010. 7-19.

Negrón, María. "Reseñas. Tamara Kamenszain. *El texto silencioso. Tradición y vanguardia en la poesía sudamericana. La casa grande*". *Hispanamérica*. XVI. 48 (diciembre 1987). 143-146.

Nofal, Rossana. "Un caso: *Son cuentos chinos* de Luisa Futoransky". Domínguez, Nora y Carmen Perilli, (comp.). *Fábulas del género. Sexo y escritura en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1998. 163-172.

_____. "La mano fértil: la poesía de Luisa Futoransky". Gimbernat González, Ester (comp.). *Luisa Futoransky y su palabra itinerante*. Montevideo: Hermes Criollo, 2005. 75-84.

Panesi, Jorge. "Banquetes en el living: Tamara Kamenszain". *Hispanamérica*. XXII. 64/65 (abril-agosto 1993). 167-175.

_____. "Piedra libre: la crítica terminal de Tamara Kamenszain". *Mora*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 4 (Octubre de 1998).

1/2/2013

<http://www.beatrizviterbo.com.ar/zunino/zz_part.php?id=214&sec=Prensa>

_____. "Protocolos de la crítica: los juegos narrativos de Tamara Kamenszain". Centro de Estudios de Literatura Argentina. Boletín 9.

6/12/2012 <http://celarg.org/int/arch_publici/panesi.pdf>

Roffé, Reina. "Versos de ultramar". Prólogo a Luisa Futoransky. *Seqüana Barrosa*. Jerez: EH, 2007. 7-10.

Sarabia, Rosa. "Residencia en la lengua: la narrativa de Luisa Futoransky". Gimbernat González, Ester (comp.). *Luisa Futoransky y su palabra itinerante*. Montevideo: Hermes Criollo, 2005. 153-169.

Schwartz, Marcy E. "Paris under her skin: Luisa Futoransky's Urban Inscriptions of Exile". Gimbernat González, Ester (comp.). *Luisa Futoransky y su palabra itinerante*. Montevideo: Hermes Criollo, 2005. 171-201.

Senkman, Leonardo. "Las travesías del exilio en la narrativa poética de Luisa Futoransky". Gimbernat González, Ester (comp.). *Luisa Futoransky y su palabra itinerante*. Montevideo: Hermes Criollo, 2005. 203-224.

Sierra, J. Marta. "Cuéntame un 'cuento chino': la estética sin territorio de Luisa Futoransky". Gimbernat González, Ester (comp.). *Luisa Futoransky y su palabra itinerante*. Montevideo: Hermes Criollo, 2005. 225-246.

Sigal, Nora. "Tamara Kamenszain, un paso más hacia el vacío". *Entre la letra y la palabra. Ensayos de psicoanálisis y literatura*. Quito: Corporación Cultural Orogenia, 2006. 27-36.

Siganevich, Paula. "Tamara Kamenszain, poeta y testigo". Huberman, Ariana y Alejandro Meter (eds.). *Memoria y representación. Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. 163-174.

Weiss, Johan. "Tsuris of the Margins (Luisa Futoransky)". *The lights of home: a century of Latin American writers in Paris*. New York: Routledge, 2003. 163-182. (12/07/2011) <http://books.google.com.ar/books?id=t-Z668zMbEIC&pg=PA163&dq=luisa+futoransky&hl=es&ei=5kEaTpWEBajL0QGR5oyXBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CDMQ6AEwAzgU#v=onepage&q=luisa%20futoransky&f=false>

_____. "Tsuris of Margins". Gimbernat González, Ester (comp.). *Luisa Futoransky y su palabra itinerante*. Montevideo: Hermes Criollo, 2005. 85-100.

5.3. Bibliografía teórico-crítica

Agamben, Giorgio. "Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia". *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2001. 5-91.

_____. *Estado de excepción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2005. Traducción de Flavia Costa e Ivana Costa.

Aguilar, Gonzalo Moisés. "Prólogo a un ensayo sobre el exilio". Elsa Noya (coord.). *Travesías de la escritura en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: UBA. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1995. 179-188.

Ambroggio, Luis Alberto. "El exilio como condición poético". Prólogo al poemario *Poemas desterrados*. Buenos Aires: Academia Iberoamericana de Poesía - Alicia Gallegos, 1995. 9-17.

Andrés, Alfredo (ed.). *El 60*. Buenos Aires: Editores Dos, 1969.

Arendt, Hannah. "¿Qué queda? Queda la lengua." Entrevista con Günter Grass. 1964.

8/5/2012 <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/video12.html>>

_____. *Una revisión de la historia judía*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

Bachelard, Gaston. *L'air et les songes: Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie José Corti: 1950.

_____. [1957]. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF, 2001. 51-78.

Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.

Benjamin, Walter. [1933]. "Experiencia y pobreza". *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, 1989. Prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre. 165-174.

_____. [1936]. "El narrador". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Buenos Aires: Taurus, 1991. Traducción de Roberto Blatt, selección e introducción de Eduardo Subirats. 111-134.

Benoit, Éric. "Dans les fragments d'un miroir en éclats (l'autobiographie, entre prose et poésie)". *L'irressemblance. Poésie et autobiographie*. Braud, Michel y Valéry Hugotte (ed.) Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1996. 21-36.

Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale*, I. Paris: Galimard, 1966a.

_____. [1956]. "La Nature des pronoms". *Problèmes de linguistique générale*, II. Paris: Gallimard, 1966b. 251-257.

21/8/2012 <http://www.dufaye.com/documents/L3S5_Opt_La-Nature-des-pronoms.pdf>

Bergson. Henri. "La perception du changement (Conférences faites à l'université d'Oxford las 26 et 27 mai 1911)". *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1969. 80-97.

10/10/2012 <[http://steponestep.free.fr/Vert/Bergson%20Henri/Essais%20et%20le%20mouvant.pdf](http://steponestep.free.fr/Vert/Bergson%20Henri/Essais%20et%20conf%20E9rences%20-%20La%20pens%20e%20et%20le%20mouvant.pdf)>

Bernd, Zilá. "Enraizamento e errância: duas faces da questão identitária". *Poéticas da Diversidade*. Fantini Scarpelli, Marli y Eduardo de Assis Duarte (org.). Belo Horizonte: UMFG/FALE, 2002. 36-46.

Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 2007 [1955].

Boccanera, Jorge. "El árbol del exilio (cuaderno de notas)". *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*. Jorge Boccanera (comp.). Rosario: Ameghino, 1999. 11-22.

Bocchino, Adriana. "Escrituras de exilio y traducción". Bradford, Lisa (comp.). *Traducción como cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997a. 63-76.

_____. "Hacia una categoría crítica: escrituras del exilio". *Nuevos territorios de la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: UBA Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1997b. 425-429.

_____. "Escritura como lugar de arraigo en el exilio. Tununa Mercado y María Negroni". *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*. 4 (2011): 92-109.

6/11/2012

<http://www.452f.com/pdf/numero04/bocchino/04_452f_misc_bocchino_indiv.pdf>

Bradford, Lisa. "Introducción". Bradford, Lisa (comp.). *Traducción como cultura*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1997. 13-24.

Braidotti, Rosi. *Sujetos nómades: corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Traducción de Alcira Brixio.

Butelman, Ida. *Algo más sobre identidad judía*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

Campanella, Hebe Noemí. *La voz de la mujer en la joven poesía argentina: cuatro registros*. Tirada aparte de *Cuadernos Hispanoamericanos*. 300 (junio 1975): 1-22.

Casanova, Pascale. *La República mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama, 2001. Traducida por Jaime Zulaika.

Castilla, Leopoldo. "Prólogo" a *Nueva poesía argentina*. Madrid: Libros Hiperión, 1987. 7-10.

Casullo, Nicolás. "Tu cuerpo ahí, el alma allá". Boccanera, Jorge (comp.). *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*. Rosario: Ameghino, 1999. 95-119.

Chauvié, Omar. "El neobarroco en cuestión". Giordano, Alberto y María Celia Vázquez (comp.). *Las operaciones de la crítica*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998. 109-121.

Cella, Susana. "Textos utópicos. Notas sobre el problema de la ruptura en la literatura latinoamericana". *Literatura latinoamericana. Otras miradas, otras lecturas*. Buenos Aires: UBA Instituto de Literatura hispanoamericana, 1994. 7-10.

Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana, 2000. Traducción de Alejandro Pescador.

Chejfec, Sergio. "Lengua simple, nombre". *Nueve perros*. 2.2/3 (Diciembre-enero 2002-2003). 34-41.

28/02/2013 <http://www.cetycli.org/sitio/perro_2.pdf>

_____. *El punto vacilante: literatura, ideas y mundo privado*. Buenos Aires: Norma, 2005.

_____. "La pesadilla". Silvia Molloy y Mario Siskind (eds). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma, 2006. 103-114.

Cortázar, Julio. *Argentina: años de alambradas culturales*. Barcelona: Muchnik, 1984.

2/12/12. <<http://losdependientes.com.ar/uploads/7x8x8t7ep.pdf>>

Combe, Dominique. "La référence dédoublée: le sujet lyrique entre fiction et autobiographie". Rabaté, Dominique (dir.). *Figures du sujet lyrique*. Paris: PUF, 1996. 39-63.

Cymerman, Claudia. "La literatura hispanoamericana y el exilio". *Revista iberoamericana*. 164-165 (julio-diciembre 1993). 523-550.

Dalmaroni, Miguel. *La palabra justa: Literatura, crítica y memoria en la Argentina, 1960-2002*. Mar del Plata: Melusina; Santiago de Chile: RIL, 2004.

8/1/2013 <<http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1/pm.1.pdf>>

Deleuze, Joseph y Félix Guattari. *Kafka: pour une littérature mineure*. Paris: Minuit, 1975.

_____. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Minuit. 1980.

23/09/2012 <<http://ebookbrowse.com/mille-plateaux-collection-critique-gilles-deleuze-pdf-d200362291>>

_____. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Buenos Aires: Paidós, 2005. Traducción de José Vázquez Pérez y Umbelena Larraceleta.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Seuil, 1967.

_____. "Signature événement contexte". *Marges – de la philosophie*. Paris: Minuit, 1972. 365-393.

13/1/2013 <<http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/marges.pdf>>

_____. "Des tours de Babel. *Mélanges offerts à Maurice de Candillac*. Paris, PUF: 1985.

29/7/2014 <http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/tours_babel.htm>

_____. *Points de suspension*. Entretiens choisis et présentés par Elisabeth Weber. Paris: Galilée, 1992.

12/1/2013

<http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/points_de_suspension.pdf>

_____. "Teología de la traducción". *El lenguaje y las instituciones filosóficas*. Barcelona: Paidós, 1995. Traducción de Grupo Decontra.

16/7/2014 <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/teologia_traducccion.htm>

_____. *Le monolinguisme de l'autre, ou la prothèse de l'origine*. Paris: Galilée, 1996.

22/6/2012 <<http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/monolinguisme.pdf>>

_____. "Littératures déplacées". *AUTODAFE*. 1 (automne 2000).

13/1/2013
<http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/litteratures-deplacees.htm>>

<<http://www.jacquesderrida.com.ar/frances/litteratures-deplacees.htm>>

_____. “La lengua no pertenece”. Entrevista con Évelyne Grossman. *Diario de Poesía* 58 (primavera 2001a). Traducción de Ricardo Ibarlucía. 16/7/2014 <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/celan.htm>>

_____. “Sobre la hospitalidad” (Entrevista en *Staccato*, 19 de diciembre de 1997). *¡Palabra!*. Madrid: Trotta, 2001b. 49-56. Traducción de Cristina de Peretti y Francisco Vidarte.

Derrida, Jacques y Elisabeth Roudinesco. *Y mañana qué...* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2001c. Traducción de Víctor Goldstein.

Derrida, Jacques. [1986]. *Schibboleth. Para Paul Celan*. Madrid: Biblioteca de filosofía. Ed. Nacional. 2002. Traducción de Jorge Pérez de Tudela.

Derrida, Jacques y Maurizio Ferraris. *El gusto del secreto*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009. Traducción de Luciano Padilla López.

Dobry, Edgard. “Dicción en la poesía argentina”. *Orfeo en el quiosco. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007. 295-313.

Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manatíal, 2007. Traducción de Daniela Gutierrez y Beatriz Vignoli.

Droguett, Carlos. “Literatura del exilio”. *Texto crítico*. VII. 22-23 (julio-diciembre de 1981). 59-67.

Echavarren, Roberto. “Prólogo” a *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*. Echavarren, Roberto, José Kozer y Jacobo Sefamí (comp.). Buenos Aires: Mansalva, 2010. 9-13.

Fages, Jean Baptiste. *Para comprender a Lacan*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001.

Fernández Moreno, César [1963], *Argentino hasta la muerte*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

Fondebrider, Jorge. “Treinta años de poesía argentina”. Fondebrider, Jorge (comp.). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires: Libros de Rojas, 2006. 7-44.

Forster, Ricardo. *El exilio de la palabra. En torno a lo judío*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

Foucault, Michel. “Des espaces autres” (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*. 5 (octobre 1984): 46-49.

Franco, Jean. "Marcar diferencias. Cruzar fronteras". Ludmer, Josefina (comp.). *Las culturas de fin de siglo*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1994. 34-43.

Freud, Sigmund. "L'inquiétante étrangeté". *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris: Gallimard, 1985. 209-263. Traducción de Bertrand Féron.

Friedrich, Hugo. *Structure de la poésie moderne*. Paris: Le livre de poche, 1999.

Gelman, Juan y Oswaldo Bayer. *Exilio*. Buenos Aires: Legasa, 1984.

_____. "Clandestino en el país". Boccanera, Jorge (comp.). *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*. Rosario: Ameghino, 1999. 39-49.

_____. "La escritura poética en los años ochenta y en los noventa: de la sobrecarga a la liquidez". Fondebrider, Jorge (comp.). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires: Libros de Rojas, 2006. 91-99.

Goloboff, Gerardo Mario. "Las lenguas del exilio". *América. Cahiers du CRICCAL. L'exil et le roman hispano-américain actuel*. 7 (1987). 11-16.

11/12/2012 <http://books.google.com.ar/books?id=ilpLq3XZt50C&pg=PA102&lpg=PA102&dq=saer+exil+et+litt%C3%A9rature&source=bl&ots=7a1qV9vDtT&sig=7yvchUMp_RQSNdLPr42FSRU-YVs&hl=nl&sa=X&ei=huLHUL_-OoSG0QGInIAY&ved=0CCQQ6AEwAA#v=onepage&q=saer%20exil%20et%20litt%C3%A9rature&f=false>

Hamburger, Käte, "III. Le genre lyrique". *Logique des genres littéraires*. Paris: Seuil, 1986. 205-256. Traducción de Pierre Cadiot.

Heidegger, Martin. [1951]. "Construir habitar pensar". *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994a. 127-142. Traducción de Eustaquio Barjau.

15/5/2015 <http://www.laeditorialvirtual.com.ar/pages/heidegger/heidegger_construirhabitar_pensar.htm>

_____. [1951] "...Poéticamente habita el hombre...". *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994b. 163-178. Traducción de Eustaquio Barjau.

12/06/2015 <http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2001/serrano_j/pdf/serrano_j.pdf>

Helder, Daniel García, "El neobarroco en la Argentina". *Diario de poesía*. I.4 (marzo de 1987).

23/09/2012 <<http://ustedleepoesia2.blogspot.com.ar/2009/08/el-neobarroco-en-la-argentina.html>>

Jitrik, Noé. "La poesía entendida como indagación". Fondebrider, Jorge (comp.). *Conversaciones con la Poesía Argentina*. Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1995. 207-216.

Kaplan, Caren. "Deterritorializations: The Rewriting of Home and Exile in Western Feminist Discourse". *The Nature and Culture of Minority Discourse*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1990. 357-368.

Koller, Sylvie. "Un exil peut en cacher un autre". *América. Cahiers du CRICCAL. L'exil et le roman hispano-américain actuel*. 7 (1987). 27-40.

12/12/2012

<http://books.google.com.ar/books?id=ilpLq3XZt50C&pg=PA102&lpg=PA102&dq=saer+exil+et+litt%C3%A9rature&source=bl&ots=7a1qV9vDtT&sig=7yvchUMp_RQSNdLPr42FSRU-YVs&hl=nl&sa=X&ei=huLHUL_-OoSG0QGInIAY&ved=0CCQQ6AEwAA#v=onepage&q=saer%20exil%20et%20litt%C3%A9rature&f=false>

http://books.google.com.ar/books?id=ilpLq3XZt50C&pg=PA102&lpg=PA102&dq=saer+exil+et+litt%C3%A9rature&source=bl&ots=7a1qV9vDtT&sig=7yvchUMp_RQSNdLPr42FSRU-YVs&hl=nl&sa=X&ei=huLHUL_-OoSG0QGInIAY&ved=0CCQQ6AEwAA#v=onepage&q=saer%20exil%20et%20litt%C3%A9rature&f=false

Kovadloff, Santiago, "La palabra nómada". *Lugar común*. Buenos aires: El Escarabajo de Oro, 1981. 9-19.

Kozer, José. "El último de los mohicanos: un cubano judío". *Revista iberoamericana*. LXVI. 1991 (abril-junio 2000). 419-424.

Kristeva, Julia. *La révolution du langage poétique: L'Avant Garde a la fin du XIXe siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Seuil, 1974.

_____. *El lenguaje, ese desconocido. Introducción a la lingüística*. Madrid: Fundamentos, 1988a. Traducción de María Antoranz.

_____. *Etrangers à nous-mêmes*. Paris: Gallimard, 1988b.

_____. *El genio femenino: 1. Hannah Arendt*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Traducción de Jorge Piatigorsky.

_____. *El genio femenino: 2. Melanie Klein*. Buenos Aires: Paidós, 2001. Traducción de Jorge Piatigorsky.

Lacan, Jacques. *Ecrits*. Paris: Seuil, 1966.

_____. "La troisième" (Intervention au Congrès de Rome, 1974). *Lettres de l'Ecole freudienne*. 16 (1975). 177-203.

7/03/2014

<http://espace.freud.pagesperso_orange.fr/topos/psych/psysem/troisiem.htm>

Lagmanovich, David. "El judío errante en la literatura hispanoamericana". *Fronteras literarias en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: UBA. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1995. 249-265.

_____. "La poesía de la mujer argentina en el final del siglo XX". Omil, Alba (dir.). *Poesía argentina: cinco ensayos*. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán, 1997. 19-48.

Laplantine, Francois, Nouss, Alexis. "Collage", "Mezcla" y "Montaje". *Mestizajes: de Arcimboldo a zombi*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico, 2007. 201-209, 516-521 y 356-539. Traducción de Victor Goldstein.

León, Denise. "El hilo de platino: Neobarroco y más allá". *Orbis Tertius*. Universidad Nacional de La Plata: FaHCE, 2011 (XVI. 17). 1-8.

(28/11/2013).

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4930/pr.4930.pdf>

Lévinas, Emmanuel. "La morada". *Totalidad e infinito*. Salamanca: Sígueme, 2006. 169-185. Traducción de Daniel E. Guillot.

Libertella, Héctor. "Algo sobre la novísima literatura argentina". *Hispanamérica* II. 6 (abril 1974). 13-19.

_____. *El árbol de Saussure. Una utopía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.

Ludmer, Josefina. "El resto del texto". *Literal* 1 (1973). 47-52.

31/12/2012. <http://www.josefinaludmer.com/Josefina_Ludmer/Resto_files/El%20resto%20del%20texto.pdf>

Lyotard, Jean-François. *Lecturas de infancia. Joyce - Kafka - Arendt - Sartre - Valéry - Freud*. Buenos Aires: Eudeba, 1997. Traducción de Irene Agoff.

Mallol, Anahí Diana. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg, 2003.

_____. "Hacia una subjetividad pop: poesía, ficción y sujeto en algunas poetas argentinas". *Cuadernos del Sur. Letras*. 34 (2004).

23/09/2012

<http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262004000100009>

Memmi, Albert. "El idioma del judío". *La liberación del judío*. Buenos Aires: Milá / Colección raíces, 1988. 162-173.

Mercado, Tununa. "Se soñaba la muerte". Boccanera, Jorge (comp.). *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*. Rosario: Ameghino, 1999. 205-213.

_____. "Escritura a ciegas". Fantini Scarpelli, Marli y Eduardo de Assis Duarte (org.). *Poéticas da Diversidade*. Belo Horizonte: UMFG/FALE, 2002. 94-98.

Mignolo, Walter. "La figura del poeta en la lírica de vanguardia". *Revista iberoamericana*. 118-119 (enero-junio 1982). 131-148.

Molloy, Silvia. "Prólogo" y "A modo de introducción". Silvia Molloy y Mario Siskind (eds). *Poéticas de la distancia. Adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Norma, 2006. 9-13 y 15-21.

Monteleone, Jorge. "Rumor de gineceo". *Literatura latinoamericana. Otras miradas, otras lecturas*. Buenos Aires: UBA. Facultad de Filosofía y Letras. Instituto de Literatura Hispanoamericana, 1994. 101-104.

_____. "Voz en sombras: poesía y oralidad". *Boletín*. 7 (Octubre de 1999). 147-153 .

25/5/2016 <<http://www.lectorcomun.com/jorge-monteleone/revistas/118/voz-en-sombras-poesia-y-oralidad/>>

_____. "**Poesía, sujeto lírico y objetividad: una trama**". Vázquez, María Celia y Sergio Pastormerlo (comp.). *Literatura Argentina. Perspectivas de Fin de Siglo*. Buenos Aires: Eudeba, 2001.

24/8/2011 <<http://lectorcomun.com/descarga/162/poesia-sujeto-lirico-y-objetividad-una-trama.pdf>>

_____. "Prólogo" a *200 años de poesía argentina*. Buenos Aires: Alfaguara, 2010. 9-25.

1/10/2012 <http://www.alfaguara.com/uploads/ficheros/libro/dossier-prensa/201102/dossier-prensa-200-nos-poesi-argentina_1.pdf>

Muschiatti, Delfina. "Las poéticas de los 60". *Cuadernos de literatura 4*. Facultad de Humanidades, Universidad Nacional del Nordeste, Resistencia Chaco: 1989. 129-141.

_____. "O/A: identidad devenir en la poesía argentina contemporánea". Antelo, Raúl (org.). *Identidade e representação*. Florianópolis: UFSC, 1994. 363-372.

_____. "Más de una lengua (poesía, género y subjetividad)". Pedrosa, Celia (org.). *Mais poesia hoje*. Rio de Janeiro: 7letras, 2000. 87-96.

6/12/2015 <https://books.google.com.ar/books?id=zvTGM5LSLm8C&pg=PA87&lpg=PA87&dq=Muschiatti,+M%C3%A1s+de+una+lengua:+poes%C3%ADa,+subjetividad+y+g%C3%A9nero&source=bl&ots=nohe72h_Pj&sig=ZwyBz-wzWxGoW4xp4m3Q-0ZXZ3o&hl=nl&sa=X&ved=0ahUKEwiWo53jyc_JAhWKFZAKHRjkCTsQ6AEILTAC#v=onepage&q=Muschiatti%2C%20M%C3%A1s%20de%20una%20lengua%20poes%C3%ADa%20subjetividad%20y%20g%C3%A9nero&f=false>

_____. "La vanguardia del Modernismo: la lengua de los poetas neobarrocos de los '80". Payeras Gran, María y Luis Miguel Fernández Ripoll (comp.). *Fin(es) de siglo y modernismo*. Vol. II. Palma: Universitat de les Illes Balears, 2001. 661-669.

_____. "La última poesía argentina: traducir la tradición, la traición, con T de técnica". *Cahiers de LI.RI.CO*, 3 (2007). 115-129.

_____. "Poesía: la lengua materna como casa portátil". Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA. s/f. 132-138.

30/8/2012. <http://www.google.com.ar/#hl=nl&scient=psy-ab&q=delfina+muschietti+mas+de+una+lengua&oq=delfina+muschietti+mas+d+e+una+lengua&gs_l=serp.3..33i21.6318.10153.0.10302.18.18.0.0.0.0.445.4565.2-15j1j1.17.0...0.0...1c.sS_jNVXiEUA&pbx=1&bav=on.2.or.r_gc.r_pw.r_qf.&fp=42bfba167ab4bff1&biw=1366&bih=641>

Nancy, Jean-Luc. *A l'écoute*. Paris: Galilée, 2002.

Panesi, Jorge. "La traducción en la Argentina". *Voces*. 3 (agosto de 1994). 2-7.

Paz, Octavio. [1956]. *El arco y la lira*. En *Obras Completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores. 1999.

Pérez Firmat, Gustavo. *Cincuenta lecciones de exilio y desexilio*. Miami: Universal, 2000.

Perlongher, Néstor. "Barroco barroso". *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihué, 2005. 91-140.

_____. "Prólogo" a *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*. Echavarren, Roberto, José Kozler y Jacobo Sefamí (comp.). Buenos Aires: Mansalva, 2010. 15-22.

Piña, Cristina. *Poesía y experiencia del límite. Leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires: Botella al mar, 1999.

Plaza, Ramón. "Prólogo" a *El '60 poesía blindada*. Buenos Aires: Los libros de Gentesur, 1990. 7-17.

Porrúa, Ana. *Variaciones vanguardistas. La Poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

_____. "Cosas que se están hablando": versiones sobre el neobarroco". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. 13-14 (Diciembre 2007-Abril 2008). 1-12

9/1/2013. <http://www.celarg.org/int/arch_publici/porrua13_14.pdf>

Prieto, Adolfo. "Los años sesenta". *Revista Iberoamericana*. XLIX. 125. (octubre-diciembre 1983). 889-901.

Prieto, Martín. "Neobarrocos, objetivistas, epifánicos y realistas: nuevos apuntes para la historia de la nueva poesía argentina", *Cuadernos LIRICO* 3 (2007) Movimiento y nominación poéticos. 23-44.

Privitera, Rodolfo. "Argentina del 60: poesía y realidad en tres autores; Juan Gelman, Gianni Siccardi y César F. Moreno". *INTI. Revista de literatura hispánica*. 49-50 (primavera 1999-otoño 1999). 209-215.

12/11/2015 <<http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2194&context=inti>>

Quignard, Pascal. *El odio a la música. Diez pequeños tratados*. Barcelona: Editorial Andrés Bello, 1998. Traducción y notas de Pierre Jacomet.

Raffo, Julio C. *Meditación del exilio*. Buenos Aires: Nueva América, 1985.

Rama, Ángel. "La riesgosa navegación del escritor exiliado". *Nueva Sociedad*. 35 (Marzo-Abril, 1978). 95-105.

02/12/12 <<http://es.scribd.com/doc/69877051/angel-rama-la-riesgosa-navegacion-del-escritor-exiliado>>

Ramos, Julio. "Migratorias". Ludmer, Josefina (comp.). *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1994. 52-31.

Rella, Franco. *Desde el exilio. La creación artístico como testimonio*. Buenos Aires: La Cebra, 2010. Traducción de Paula Fleisner.

Roa Bastos, Augusto. "La escritura una metáfora del exilio". *El País* (1/7/1985). 30/10/2012

<http://elpais.com/diario/1985/07/01/opinion/489016808_850215.html>

Rosa, Nicolás. *Artefacto*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1992.

_____. *El arte del olvido: y tres ensayos sobre mujeres*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004

Rotker, Susana. "Entre transgresión, la identidad y la alienación". *Ensayos sobre judaísmo latinoamericano*. Buenos Aires: Milá. 1990. 301-315.

Copias 25 de mayo (3°) D7-28

Saer, Juan José. "Exil et littérature". *Argentina entre populisme et militarisme. Les temps modernes*. 420-421 (juillet-août 1981). 226-227.

Saítta, Sylvia. "Cruzando la frontera: la literatura argentina entre exilios y migraciones". *Hispanamérica*. XXXVI. 106 (2007). 23-35.

Salas, Horacio. Prólogo a *La generación poética del 60*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1975.

Saraceni, Gina. *Escribir hacia atrás: herencia, lengua, memoria*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2008.

Sarduy, Severo. "El barroco y el neobarroco". César Fernández Moreno (coord.). *América latina en su cultura*. México, Siglo XXI, 1972. 167-184.

Schettini, Ariel. *El tesoro de la lengua. Una historia latinoamericana del yo, Antología razonada de los poemas más escuchados en América latina*. Buenos Aires: Entropía, 2009.

Scholem, Gershom. "Une lettre inédite de Gershom Scholem à Franz Rosenzweig. À propos de notre langue. Une confession". [1926]. *Archives de sciences sociales des religions*. 60.1 (juillet-septembre 1985). 83-84. Traducida por Stéphane Moses.

18/12/2012.

<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/assr_0335-5985_1985_num_60_1_2366>

Sefamí, Jocabo. "Llenar la máscara con las ropas del lenguaje: José Kozer". *Revista Iberoamericana*. LXVI. 191 (abril-junio 2000). 347-366.

Senkman, Leonard. "La nación imaginaria de los escritores judíos latinoamericanos". *Revista Iberoamericana*. LXVI. 1991 (abril-junio 2000). 279-298.

Simó Mulet, Antoni. "Los lenguajes visuales de la modernidad: collage, assemblage y montaje". Universidad Politécnica de Valencia, 2004.

24/7/2014

<<http://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/17331/1/Los%20lenguajes%20visuales%20de%20la%20modernidad%20collage,%20assemblage%20y%20montaje.pdf>>

Siscar, Cristina. "Yo conocí los dos exilios". Boccanera, Jorge (comp.). *Tierra que anda. Los escritores en el exilio*. Rosario: Ameghino, 1999. 51-61

Sloterdijk, Peter. *Venir al mundo, venir al lenguaje*. Madrid: Editora Nacional, 2003. Traducción de Germán Cano.

Sneh, Perla. "Situaciones judeo-argentinas: entre el guión y la fremdshpraj". Huberman, Ariana, y Alejandro Meter (eds.). *Memoria y representación. Configuraciones culturales y literarias en el imaginario judío latinoamericano*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006. 143-161.

_____. "Judíos argentinos: opciones del nombre, huellas de la lengua". Dujovne, Alejandro, Daniel Goldman y Darío Sztajnszrajber (comp.). *Pensar lo judío en la Argentina del siglo XXI*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2011. 121-127.

Sosnowski, Saúl. "Introducción" Fernández Bravo, Álvaro, Florencia Garramuño y Saúl Sosnowski, (comp.). *Sujetos en tránsito: (in)migración, exilio y diáspora en la cultura latinoamericana*. Buenos Aires: Alianza, 2003. 11-25.

Steiner, George. *Después de Babel: aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económico, 1980. Traducción de Adolfo Castañón.

_____. *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Guanajuato: Gedisa, 1990.

_____. [1971]. *Extraterritorialité. Essai sur le littérature et la révolution du langage*. Paris: Hachette, 2003. Traducción de Pierre-Emmanuel Dauzat.

Stierle, Kerlheinz. "Identité du discours et transgression lyrique". *Poétique*. 33 (1977). 43. 7.

Sylvester, Santiago. "Algunas líneas de la poesía argentina actual". Tovar, Paco (comp.). *Narrativa y poesía hispanoamericana: 1964-1994*. Lleida: Universitat de Lleida / Asociación española de estudios literarios hispanoamericanos, 1996. 163-167.

_____. "Poesía de pensamiento". Fondebrider, Jorge (comp.). *Tres décadas de poesía argentina 1976-2006*. Buenos Aires: Libros de Rojas, 2006. 65-73.

Sztajnszrajber, Darío. "Posjudaísmo, debolismo y mixtura". Dujovne, Alejandro, Daniel Goldman y Darío Sztajnszrajber (comp.). *Pensar lo judío en la Argentina del siglo XXI*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2011. 99-119.

Vargas Llosa, Mario. "Literatura y exilio". *La literatura de ideas en América latina*. Buenos Aires: Colihue, 2004. 105-110.

12/11/1012.

http://books.google.com.ar/books?id=ksc3A_W2kD0C&pg=PA105&lpg=PA105&dq=vargas+llosa+literatura+y+exilio&source=bl&ots=68IYDkOxND&sig=l4KXaZEhkkmxTHE0F8G0xb2G3aU&hl=nI&sa=X&ei=ZyWhUKTUEoXW8gSP6YG4DA&ved=0CBcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

Wasem, Marcos. "Neobarrosos en contexto: genealogías y debates de una movida poética". Viñas, David (dir.). *De Alfonsín al menemato, 1983-2001. Literatura argentina Siglo XX*. Buenos Aires: Fundación Crónica General; Paradiso, 2010. 216-230.

Woolf, Virginia. [1929] *Un cuarto propio*. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2013. Traducción y notas de Teresa Arijón.

Zamboni, Chiara. *Las reflexiones de Arendt, Irigaray, Kristeva y Cixous sobre la Lengua Materna*. Buenos Aires: Centro de Documentación Sobre la Mujer, 2000.