

Philippa Page*

***Pentimenti*. Cartografías peripatéticas que invitan a “recordar lo nuevo”: Una aproximación a la obra poética de Luisa Futoransky**

<https://doi.org/10.1515/iber-2021-0021>

Resumen: Este artículo propone una aproximación a la obra de la renombrada poeta argentina Luisa Futoransky (Buenos Aires, 1939) a través de las cartografías afectivas dibujadas por sus versos. Su objetivo es esbozar algunos ejes y algunas capas de este gran mapa textual compuesto a lo largo de su obra, y a la vez proponer, dentro de esa noción de una cartografía afectiva, una estrategia de lectura que se inspira en dos ideas principales. Primero, en leer las derivas en la obra de Futoransky no solo como la representación de múltiples instantes de destierro sino también como un gesto de apertura hacia nuevos caminos. Más específicamente, como la afirmación de un *devenir-nómade* en el sentido que le otorga la filósofa Rosi Braidotti (2011). Segundo, el artículo propone una estrategia de lectura que se basa en un fenómeno propio de la pintura que se llama *il pentimento*. Juntas, estas dos ideas permiten descifrar la ciudad escrita sobre la marcha: la horizontalidad dibujada por los flujos de la deriva y su devenir se cruza con la verticalidad que implica leer la ciudad, no hacia arriba, sino como palimpsesto hacia sus profundidades escondidas e invisibles, desde la óptica del *pentimento*.

Palabras claves: Poesía, Futoransky, pentimenti, caminar, cartografía, feminismo, Argentina

*Corresponding author: Dr. Philippa Page, School of Modern Languages, Newcastle University, Newcastle-upon-Tyne, NE1 7RU Reino Unido, E-Mail: philippa.page@ncl.ac.uk

*Lo mapable es inverosímil si no posee una zona
sobre la que fijar el dedo
índice. Si no nos quedan dedos para decir
ahí estuve yo, lamer el mapa entonces
es la única vía
para delimitar la palabra terreno.*

Mercedes Cebrián, *Cartografía evidente*, (2015: sin página)

*... la lejanía, cuando nieva, no conduce a la distancia, sino al interior,
en el mío habitaban Babel y Bagdad, Acón y Alaska,
Tromsoe y Transvaal.*

Walter Benjamin, *Infancia en Berlín hacia 1900* (1982: 90).

Preámbulo

Mirando atrás a su infancia en Berlín desde una situación irremediable de exilio en 1939, Walter Benjamin esboza, desde su memoria, una cartografía cultural muy íntima.¹ A Berlín jamás volvería, salvo a través de su imaginación literaria suscitada por los recuerdos infantiles. Organizada como un atlas de sus lecturas de los tomos polvorientos y “deslustrados” (1982: 90) que poblaban las bibliotecas de su casa familiar, y expresada con una poesía aliterativa que desmantela la lógica material de cualquier geografía física, este fragmento de las figuraciones mnemónicas de Benjamin nos da (en parte, al menos) el hilo conductor para este artículo: el de una cartografía literaria-cultural, sentimental y apátrida; un mapa configurado desde un lugar de refugio, lejos de un país al que ya no es posible volver, y dibujado desde las figuraciones de la memoria. En otros pasajes de esa infancia (re-) imaginada, el pequeño Benjamin recorre los barrios de su ciudad natal como una suerte de *mini-flâneur*; un párvulo coleccionista y montajista de *objets trouvés* y fragmentos sensoriales, exponiendo la sinestesia floreciente del

1 Una versión anterior de este artículo fue presentada en la Universidad Adolfo Ibáñez, Santiago de Chile en agosto del 2019, en el marco del proyecto “Estéticas de la movilidad: la errancia en la literatura latinoamericana contemporánea sobre la migración” realizado por la Dra. María Paz Oliver. También parte de, y desarrolla, una idea presentada brevemente en el prólogo del libro *El poema, dos lugares* (2018), de Luisa Futoransky. Quiero agradecer tanto a María Paz Oliver como al Fondecyt por la generosa invitación y apoyo a este trabajo de investigación, y también a Liesbeth François como co-editora de esta edición especial. Quiero agradecer igualmente a Jorge Catalá Carrasco su tiempo y sus comentarios sobre la última versión de este artículo. Sobre todo, se agradece muchísimo la generosidad y la apertura con las cuales la poeta Luisa Futoransky ofrece y escucha reflexiones en torno a la poesía en general y a su obra en particular.

niño que se convertiría más tarde en la sensibilidad del artista que deambula por los pasajes parisinos. La “tarea de la infancia”, según Benjamin, es “traer el nuevo mundo al espacio simbólico. [...] el niño [la niña] puede hacer aquello de lo que el adulto [la adulta] es completamente incapaz: recordar lo nuevo, otra vez” (1999: 855, traducción mía). La imaginación y la afectividad infantiles desafían cualquier perspectiva lineal o racional del espacio y del tiempo. El resultado es un mapa imaginario y sentimental que se despliega en el punto de imbricación entre pasado y presente, el cuerpo y sus errancias, un espacio urbano vivido sobre la marcha e imaginado a través de los cinco sentidos, y la inscripción de todo aquel según el registro de los afectos.

A esta noción de una cartografía sentimental y afectiva, le hace falta otro matiz que sería aquí muy importante: la expresión de un mapa cuyos contornos dibujan el deseo; más específicamente un deseo femenino que irrumpe, sacude y atraviesa su territorio como si fuese una línea de fuga —mejor dicho, un estallido centrífugo de múltiples líneas de fuga— dejando las huellas de un devenir: un devenir *mujer*; un devenir *nómada*; y un devenir *desobediente*. En el marco de este artículo, entendemos el devenir —tal como lo trabaja Gilles Deleuze, más tarde en sus colaboraciones intelectuales con Félix Guattari, y luego Rosi Braidotti, a quien seguimos aquí— como un fenómeno necesariamente escurridizo e “indigerible” (Massumi 2015: sin página); como la experiencia de una “intensidad” (Massumi 1995: 88) cuya fuerza afectiva, excesiva e impredecible, abre la posibilidad de “ver y vivir de manera fresca” (May 2003: 142, traducción mía). Es más, al nivel intersubjetivo, el devenir atraviesa el espacio entre el ser y la/el otra/o. Este despliegue permite “coreografiar” (3) aquellas nociones de diferencia que se han basado tradicionalmente en una confrontación dialéctica, abriendo en su lugar una zona fluida de nuevas multiplicidades y “correspondencias afectivas” transversales (Eng 2010: 188) que invitan a pensar la colectividad desde otro lugar y según otro tipo de lazo social.

Para visualizar mejor la imbricación entre cuerpo y entorno en este mapa de derivas y devenires, remitimos a la imagen del *Mapa del país imaginario llamado Ternura*² incorporado en la novela *Clelia* publicada en 1645 por la escritora francesa Madeleine de Scudéry. En el mapa de la ternura, los recovecos íntimos, las intensidades y los cosquilleos que recorren el cuerpo se convierten en puntos de relieve en el terreno, cuya geografía refleja la forma de la anatomía femenina. Así lo descifra Giuliana Bruno en su obra, *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film* [*Atlas de la emoción. Viajes en el arte, la arquitectura, y el cine*] que abre refiriéndose a las “trayectorias experienciales” (2018: 2, traducción mía) di-

2 El título original es *La carte du pays de Tendre*.

bujadas por el mapa de de Scudéry. “En su diseño”, sugiere Bruno, “surgido de un viaje amoroso, el mundo exterior transmite un paisaje interior. La emoción se materializa como una topografía en movimiento. Atravesar esa tierra significa visitar el flujo y reflujo de una psicogeografía a la vez personal y social” (2018: 2, traducción mía).³ Más allá de esa idea fundamental de los rastros sociales y políticos de una psicogeografía personal, una de las claves de esta maravillosa exploración que hace Bruno de las emociones a través de distintos géneros de expresión artística es destacar la capacidad del arte de “conmover” (2018: 143). Juega con la sinergia etimológica, conceptual, y expresiva entre el movimiento, el espacio y los sentimientos enmarcados en el término “emoción” (2018: 6; 144): es decir, la *e-moción* como una poética del movimiento y el mapa que se dibuje como una especie de educación sentimental y peripatética.

Cerramos este planteamiento inicial —una suerte de *Denkbild* [Imagen-Pensamiento] siguiendo las pautas metodológicas del propio Benjamin⁴— con un breve retrato de la inquietante serie de figuras viajeras titulada *Les voyageurs* [Lxs viajeros] instalada por el escultor franco-marroquí, Bruno Catalano, a lo largo del Puerto Viejo en Marsella en 2008.⁵ *Les voyageurs* fue —y sigue siendo en sus nuevas iteraciones por el mundo— una evocación muy cruda y visceral del registro corporal de los efectos —y afectos— de la movilidad y del destierro, por el motivo que sea (viaje, turismo, expatriación, exilio). Materialmente carcomidos por sus travesías, los bordes mellados de estos cuerpos metálicos enmarcan el paisaje que los rodea. La ilusión óptica creada por el encuadre de estos cuerpos incom-

3 “In its design, grown out of an amorous journey, the exterior world conveys an interior landscape. Emotion materializes as a moving topography. To traverse that land is to visit the ebb and flow of a personal and yet social psychogeography” (Bruno 2018: 2).

4 *Denkbild*, o Imagen-pensamiento, se refiere a un modo de escritura practicada por la Escuela de Frankfurt. Consiste en lo que Gerhard Richter denomina una “imagen instantánea compuesta de palabras” que “hablan solamente de lo que no se puede hablar” (2007: 13). El método de la imagen-pensamiento pone en acto el cruce dialéctico entre la estética y el pensamiento conceptual. Según Theodor Adorno, en sus reflexiones en torno a la obra de Benjamin, el término *Denkbild* sería lo siguiente: “evocaciones parabólicas de algo que no se puede comunicar en palabras. No quieren detener el pensamiento conceptual sino sacudir a través de su forma enigmática y así hacer que el pensamiento se mueva, porque el pensamiento en su forma tradicional parece rígido, convencional, fuera de moda” (Adorno 1992, 323, traducción mía) (“parabolic evocations of something that cannot be said in words. They do not want to stop conceptual thought so much as to shock through their enigmatic form and thereby get thought moving, because thought in its traditional form seems rigid, conventional and outmoded”). Benjamin desarrolla este método inicialmente en su trabajo sobre el origen del drama barroco alemán (1925).

5 La instalación en Marsella fue una de varias instalaciones bajo el título *Les voyageurs*. Para más información e imágenes, consulte la página oficial de Catalano: <https://brunocatalano.com/sculpture-bronze/sculpture-en-bronze-bruno-catalano.php?galerie=1> (accedido el 23/09/2019).

pletos hace que el paisaje se derrame dentro del cuerpo, ocupando el espacio cedido por la ausencia de los órganos vitales. Se trata en esta ocasión de otro tipo de fusión entre cuerpo y paisaje, esta vez transmitiendo una sensación mucho más desgarradora del viaje como exilio, al sugerir que la experiencia del destierro solo se entienda al verse plasmado en el cuerpo. Con estas presencias espectrales en la vía pública, Catalano pone en evidencia la presencia invisible (o ausencia visible dependiendo de cómo la abordemos) de estas figuras ambulantes. Si bien caminar, como “práctica espacial”, se podría considerar “ante todo una manera de inscribirse en el espacio” (François 2018: 39), estos caminantes marcados en todo sentido por su precariedad —estructural, visual y socio-simbólica— no logran inscribirse completamente. Convertidos literalmente en “cuerpos sin órganos”,⁶ solo el equipaje que lleva cada uno puede garantizar la integridad estructural de su cuerpo en marcha, uniendo los pies con la cabeza (ambos intactos igualmente). El escultor invita al transeúnte a detener su propio paso por el puerto —portal de llegadas y partidas por excelencia, y umbral simbólicamente cargado de discriminaciones e hipocresías muy europeas— y así darse cuenta de la presencia precaria de estas subjetividades en tránsito. El contexto en el que aparecen estas esculturas representa una zona fronteriza muy politizada: la espalda de un continente cuyo proyecto en común pretende abatir todo lo que puede sus fronteras internas al mismo tiempo que refuerza a cualquier precio (humano) sus límites hacia el exterior y sobre todo las orillas al sur. ¿Es posible refundir el pasaje de estas figuras endeblés por el puerto según la lógica de un devenir-nómada? ¿Es posible, a partir de su encuentro afectivo con la mirada y la imaginación del transeúnte, “deshacer el dualismo oposicional mayoritario/minoritario y despertar una pasión afirmativa para los flujos transformativos que desestabilizan todas las identidades?” (Braidotti 2011: 41, traducción mía) Si bien no habría una respuesta clara al respecto, la idea de una puesta en escena pública de otro tipo de encuentro entre caminantes “de distintos peregrinos” resulta muy atractiva y esperanzadora.⁷

Escritura y errancia —compañeras entrañables—; el cuerpo, el texto, un lugar —mapas confundibles—; la infancia (ese terreno sensorial sin fronteras ni distancias, aunque para el ser adulto de una lejanía inmanente) y su relación con las derivas del ser artista; el deseo femenino desencadenado y encarnado “como una fuerza ontológica del devenir” (Braidotti 2011: 2, traducción mía): claves para de-

6 Nos referimos aquí a la noción del “cuerpo sin órganos” trabajada por Gilles Deleuze en su aproximación a la obra del pintor Francis Bacon, en *Francis Bacon. Lógica de la sensación* (2009).

7 “Crucial to becoming-nomad is the undoing of the oppositional dualism majority/minority and arousing an affirmative passion for the transformative flows that destabilize all identities” (2011: 41).

sentrañar una cartografía literaria que traduce a la página las texturas y resonancias afectivas de una vida sobre la marcha y un entorno urbano imaginado con los pies.

Paseando con el lápiz

Ritos de escritura y concentración

Levantarse tarde o temprano, té, café, caminar, en un lugar suntuoso
en un cuadernito con lápiz que destiñe.

(De: ‘Cielito lindo’, *Ortigas/Nettles*, 2016: 52)

Al tener en cuenta estas claves para pensar la errancia desde un punto de vista a la vez textual, visual y material, este artículo intenta dar sentido a un proceso de lectura e investigación que acompaña el ejercicio de compilar y traducir los poemas que formarán parte de la antología bilingüe *Cartografías afectivas/Affective Cartographies* de la renombrada poeta argentina, Luisa Futoransky (Buenos Aires, 1939). Autora de unos veinte poemarios, cuatro novelas y dos obras de no-ficción, la literatura de Futoransky dibuja una travesía de seis décadas a través de cinco continentes. Dueña de una palabra errante y callejera, la escritora argentina suele decir que compone con “las plantas y las llagas de los pies” (Futoransky cit. Aguirre 2019: 18). Sin lugar a duda, para la autora caminar es escribir (sin rumbo), y escribir es dejarle al lápiz callejear sin trama por el cuaderno. “Mi lote fue escribir sin trama / indispensable punto de partida y de llegada, el texto”, afirma en el poema “Escenografías” (2017: 59), cuyo título también destaca lo performativo en esta relación vital —su “razón de anatomía”⁸— entre caminar y componer.⁹ Si bien, como argumenta Patrick Hogan en *Affective Narratology [Narratología afectiva]* (2011), los viajes sin “origen” ni “punto de llegada” carecen de un lugar que se llamaría “hogar”, “Escenografías” nombra claramente el texto como “este punto de orientación cognitiva” y, agregaríamos, afectiva (Kindle Locations 407–408, traducción mía).

⁸ El poema “Razón de anatomía”, que hace deslizar la noción más fija de la razón de ser se encuentra en la colección, *El diván de la Puerta Dorada*: “Me he besado con poetas, pintores, cineastas, empleadas, jew princesses, rateros, hippies, espías, ingenieros, tenores, guerrilleros / en mi boca todos los caminos de la vida / es tiempo / de ocuparme de mis pies” (1984: 12). Los niños descubren el mundo por las sensaciones táctiles antes de poder articularlo con el lenguaje.

⁹ La dimensión performativa de la escritura, como proceso iterativo, se ve en varios poemas que se publican en distintas colecciones en distintas épocas con agregados y/o modificaciones, por ejemplo “Vitreaux de exilio” (2010: 23) e “Insomnio en la rue de Charenton”. Continuidad de la escritura, el poema no acaba nunca y queda siempre abierto a relecturas y reescrituras.

La poesía de Futoransky cultiva una relación cuasi sinónima entre el arte de caminar *a la deriva* y el acto de escribir; un modo peripatético de abordar la escritura que replantea, de manera visceral e íntima, la relación entre el mapa y el territorio: “un lazo espacial [marcado] por un camino táctil”, para retomar las palabras de Bruno (2018: 6–8). También sería una manera de replantear la relación entre la palabra y el saber, o la mente y el cuerpo (en movimiento). Se suele pensar en la háptica —el encuentro e intercambio vía el tacto— como propia a las manos. En este caso, la poeta y su palabra recorren palpando con la planta del pie, una zona de contacto casi erógena que hormiguea con una extraña mezcla de deseo y una curiosidad ingenua mientras se deja llevar por las texturas y los contornos volubles del piso. Un verdadero “*travail de matières*”, dirían tal vez Deleuze y Guattari (1980: 9). Asimismo, la literatura de Futoransky va hilvanando una compleja y sinuosa cartografía sentimental que guarda en su tejido afectivo los múltiples estratos —culturales, lingüísticos, afectivos, espaciotemporales— que se solapan en la existencia cotidiana de la vida urbana y del exilio. “Soy de otra parte, otro cuerpo, otro golfo” evoca el poema autobiográfico “Reseña”, “Para que me entiendan / para que no me entiendan / demasiado / por atajos y digresiones escribo. / A mano limpia. A campo travieso” (2007: 10–11). Las errancias de la pluma de Futoransky marcan no solamente la fluidez de una subjetividad en tránsito sino también el despliegue de un estilo de escritura que evita tomar caminos trillados, para así eludir el arraigo y la contención que implicaría el hecho de ajustarse a métricas y géneros convencionales.

Nacida en Buenos Aires en 1939, bajo la sombra (aunque en ese entonces todavía lejana) del autoritarismo (la misma que a Benjamin le impediría volver a recorrer las calles de su infancia), la dictadura militar no tardaría en ocupar las calles de su propio imaginario juvenil e impedirle a su vez volver a casa, tal como afirma el poema autobiográfico “Nóminas” que abre de la siguiente manera. “*cosas que no tenían que haber estado cuando nació pero estaban, algunas vinieron poco después / El cuarteto / 1 hitler / 2 stalin / 3 benito / 4 franco*” (Futoransky, énfasis original). Bajo la sombra de estas cuatro figuras autoritarias, dueños de una violencia europea del siglo XX, se mezclan traumas mucho más cercanos e íntimos: “la/s imprudente/s amante/s de papá” (un recuerdo que resuena en otros textos); “el agua helada de la bomba” (la bomba de agua infantil que le salpicaba en el patio de su casa). Hasta que la persecución y la dictadura se instalan en la cotidianeidad: “el grafiti antisemita pintado en el “paredón de la estación Avenida Lynch”; “Los tanques en la calle, las botas, los cuarteles, los coroneles, los comunicados, los cadetes del colegio militar, el estado de conmoción interna, el general de labio leporino y bigotito para esconderlo, la suspensión de libertades, el estado de sitio, todo eso / Sin solución de continuidad / La ley del más fuerte” (2014: 49). En muchos sentidos, la violencia, la crisis y la catástrofe

marcan no solamente una vida en tránsito sino también la evolución de un estilo de poesía que se expresa cada vez más a través del verso libre.

El acontecer de catástrofes impulsa la búsqueda de un nuevo lenguaje, y con ello la necesidad de construir una nueva esfera simbólica a partir de lo inefable, lo afectivo y lo corporal, para así alcanzar a captar lo que excede las posibilidades de la representación. Asimismo, la autora juega de manera irreverente con las normas y jerarquías de la gramática y la puntuación, además de desafiar a los géneros y estilos de escritura. Los frecuentes encabalgamientos provocados por los saltos de línea inesperados detienen el ritmo normal del idioma convirtiendo la continuidad de su melodía sintáctica en una fuga, un montaje sonoro que resuena en el montaje literario, o “patchwork” (para tomar la palabra de la propia poeta), compuesto por su obra.¹⁰ Futoransky es una autora que dialoga con fuerte indignación y una aguda mirada crítica con la actualidad en la que escribe, abrazando las sacudidas de la realidad que irrumpen en la ficción. Así queda expuesta, vibrando, la intensidad efímera del instante de escribir, y también las heridas abiertas y sin mucha posibilidad de sanar, de las sociedades que lee, en las que vive, o por las que transita la poeta.¹¹ Sarli E. Mercado relaciona la hibridez de los textos de Futoransky directamente con “una escritura condicionada por una variedad de nomadismos” (2008: 139). Mercado focaliza su análisis en el formato poema en prosa, recurrente en la obra de Futoransky, como “género frontera” cuya “existencia depende de la relación con otros géneros y tradiciones a las que

10 Citada de la ponencia “De donde son las palabras” que Futoransky dio en el XX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas que tuvo lugar en la Universidad Hebrea de Jerusalén del 7 al 12 de julio del 2019: “La del expatriado tiene algo de la lengua del límite”, afirma, “la de los niños, la de los locos, también la de los poetas”; “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”.

11 Un ejemplo notable es el poema “La ventanilla, el techo y yo”, dedicado a Bruselas. Futoransky se entera de los atentados en Bruselas en 2015 mientras escribe el poema. Deja que la realidad irrumpa y se imponga en la última estrofa: “La no vida, la aniquilación bestial, irrumpe en el texto esta mañana a la hora en que la gente va al trabajo, al colegio, a limpiar baños, a mojar la medialuna en el café con leche con las bombas, los detritus de sangre, cielorraso y humo del aeropuerto, del metro de Bruselas”. También la catástrofe se trata en los poemas siguientes: “Cobarde y deliberada es la maldad” recuerda los campos de concentración nazi; “Con frecuencia” retrata el puente y la zanja de Mostar en Bosnia Herzegovina; “El arte de nombrar” repudia el (ab)uso de la poética para vestir de seda a las campañas bélicas; “PARÍS; Dies irae” registra la reacción visceral de la masacre de Charlie Hebdo en 2015; “Derrota en Tiananmen” reacciona a la masacre de manifestantes, llevada a cabo por las fuerzas militares, en la Plaza Tiananmen el 4 de junio del 1989. El poema que trata el derrumbe que dejó enterrado a la escuelita de Aberfan (Gales) en 1966 marca un umbral en la poética de Futoransky.

pertenece o subvierte” (2008: 141). Es cierto que una autora que abiertamente “prescinde lo más posible de toda / barrera” (Futoransky “Inmediatez de los afectos” 2014: 12) no podría contenerse dentro de las falsas fronteras del género, en todos sus sentidos.¹²

La noción de la “palabra itinerante” (Gimbernat 2005: 7), y su función dentro de un lenguaje errante es una idea recurrente en los (relativamente pocos y breves) estudios críticos llevados a cabo hasta la fecha sobre la obra de la poeta argentina. Mercado (2008) propone una lectura de las “cartografías del destierro”: algunos destierros vividos, otros heredados, tal como Futoransky relata, en la novela *El formosa* (2010), la llegada a Buenos Aires de sus antepasados en el barco homónimo. Pero en vez de separar estas cartografías en mapas distintos como propone Mercado en su análisis de los retratos de Arles, París e Ítaca, preferimos pensarlas en una (co-)existencia solapada, retomando el palimpsesto sugerido por Ester Gimbernat González quien reúne una serie de ensayos breves sobre la obra de Futoransky que juntos evocan “el latido implícito de las múltiples capas de una gramática cultural” (2005: 7). La lectura que hace Francine Masiello de la obra de Futoransky reitera la constancia de “la deriva de la nómada como base de su poética”. “El arte de Futoransky emerge en el punto de convergencia entre estos deseos contrarios de conocer el mundo, coleccionar sus detalles, juntar sus componentes más pequeños, observar de manera aleatoria”, sugiere Masiello, en una de las lecturas más intrincadas de su obra (2005: 43, traducción mía). Futoransky se desplaza “dentro del paisaje del lenguaje y su fuerza aleatoria, [...] más allá de la representación para fijarse en la voz y el sonido” (42–3, traducción mía). Deteniendo su oído en la sonoridad de la poesía, Masiello plantea abordar su poesía a partir de las capas de sonido y sus resonancias. Sería una manera de leer más allá de las palabras —o los “pobres signos escritos” según los términos de la propia poeta— ya que “el lenguaje y la razón fallan en este proceso de búsqueda” (Masiello 2005: 48, traducción mía), en esta tentativa de inscribir “la intensidad de la emoción” en la página (Futoransky cit. Masiello 2005: 48, traducción mía).¹³

El objetivo aquí es esbozar algunos ejes y algunas capas de la gran cartografía textual compuesta a lo largo de su obra, y a la vez proponer, dentro de esa noción de una cartografía afectiva, una estrategia de lectura que se inspira en dos ideas

¹² La cita viene del poema “Inmediatez de los afectos” en la colección *Inclinaciones* (2014: 12). Ver por ejemplo el poema “Dolesme” en *Ortigas* (2011; 2016): “hembra digo / porque no sé distinguir / el sexo de las corneas / tampoco / el de la gente” (2016: 24).

¹³ Masiello comienza su intervención crítica con el epígrafe siguiente citado de *La sanguina*: “¿Cómo recuperar detrás de los pobres signos escritos la intensidad de una emoción?” (Futoransky 1987: 15).

principales. Primero, en leer las derivas en la obra de Futoransky no sólo como la representación de múltiples instantes de destierro (Mercado 2008: 93) —recalcados por la expresión de sus propios tropiezos con las trampas de la traducción¹⁴—, sino también como un gesto de apertura hacia nuevos caminos. Es decir, como la afirmación de un *devenir-nómade* en el sentido que le otorga la filósofa Rosi Braidotti: “La identidad del nómade”, propone Braidotti,

es un mapa de los lugares en los cuales ella/él ya ha estado; siempre puede reconstruirlos a posteriori, como una serie de pasos de un itinerario. Pero no hay un triunfante *cogito* supervisando la contingencia del yo; el nómade representa la diversidad movable; la identidad del nómade es un inventario de huellas. (2011: 45, traducción mía)

Es importante destacar también la dimensión socio-política que Braidotti le otorga al devenir: “el proceso del devenir es una bomba de tiempo en el corazón del sistema social y simbólico”, dice la filósofa, “que ha soldado el ser, la subjetividad, la masculinidad, la heterosexualidad obligatoria, y el etnocentrismo (occidental)” (2011: 31, traducción mía). La experiencia itinerante recavilada en términos de un devenir nos da una poderosa herramienta filosófica para imaginar las posibilidades creativas (y políticas) de la movilidad errante.

Segundo, quisiéramos proponer una estrategia de lectura que se basa en un fenómeno que se llama *il pentimento*.¹⁵ Como fenómeno propio a la pintura —y la pintura ocupa un lugar privilegiado en la obra de Futoransky— *il pentimento* evoca las distintas capas de expresión que pudieran existir sobre un mismo lienzo. Dos imágenes, o varias iteraciones de una sola imagen, que comparten la misma piel. Así, por ejemplo, el viejo guitarrista de Pablo Picasso se ve turbado por el espectro que merodea detrás suyo o las transparencias del vestido de Doña Isabel de Porcel de Francisco de Goya delatando el traje rayado del señor, algo misterioso, que ocupaba su lugar con anterioridad. A veces la vida anterior de un cuadro se queda tapada hasta tomarle una radiografía, lo cual sería el caso de *La pose enchantée* (1927), del pintor belga René Magritte, cuyo lienzo fue cortado y reciclado en cuatro nuevas obras separadas. O, por ejemplo, las célebres colaboraciones entre Rubens y Brueghel, en las cuales una radiografía revela varias iteraciones y/o negociaciones dentro de un mismo proceso de composición. En todo caso,

14 Ver, por ejemplo, el brevísimo poema “Ahasverus”: “por qué nunca hablé las lenguas / del país en que viví?” (2010: 35). A propósito, Masiello argumenta lo siguiente: “Condicionada por los lenguajes del exilio, por las indignidades y las frustraciones del desplazamiento, Futoransky se posiciona no como una *agente* de traducción, sino como un *sujeto que se encuentra constantemente traducida*” (2005: 48, énfasis original, traducción mía).

15 Quisiera agradecer al pintor, filósofo y compañero de caminatas bonaerenses, Horacio Cacciabue, sus excursiones peripatéticas por la ciudad y la historia del arte.

il pentimento nos ayuda a pensar el proceso creativo como una serie de actos performativos y no como una representación. También como una huella visual y material de la memoria, como vestigio de los distintos tiempos y relatos personales que convergen en la producción de un mismo espacio colectivo. “Al llegar a cada nueva ciudad el viajero encuentra un pasado suyo que ya no sabía que tenía”, sugiere Italo Calvino en su catálogo de ciudades invisibles: “la extrañeza de lo que eres o no posees más, te espera el paso en los lugares extraños y no poseídos” (Calvino 1974: 29). *Il pentimento* nos permite, entonces, visualizar y valorizar otra temporalidad, es decir una temporalidad no lineal sino espacializada. El tiempo configurado según las derivas por los rizomas de la urbe, da lugar a una temporalidad multidireccional y simultánea: lo que Cecilia Macón llama una temporalidad no racional y lineal, sino “afectiva” (2018: 400); lo que Braidotti señala como la temporalidad del devenir (2011: 35). Las múltiples capas que se acumulan en esta cartografía literario-afectiva montada a lo largo de la obra de Futoransky se podrían leer como una suerte de *pentimento*. Cada recorrido que su lápiz traza por la ciudad pincela nuevas estrofas en el lienzo. Pero a medida que Futoransky camina sin trama por la ciudad, sus pasos irán escribiendo y borrando a la vez, desvelando palimpsestos que palpitan bajo la superficie de la gran textualidad de la ciudad y de la vida. Mientras las nociones de *pentimento* y palimpsesto se solapan, se prefiere aquí la visualidad que el fenómeno del *pentimento* le da al concepto de los palimpsestos urbanos. Se trata de una estética a la que el paso del tiempo le da forma, tal como un palimpsesto, pero vale destacar también que se trata de una superficie porosa (el lienzo) que absorbe las capas de pintura, con lo cual se pueden fundir. Sería un tipo de palimpsesto que se define por su materialidad específica: tanto su liquidez como su solidez. Las obras de arte que desvelan sus capas anteriores, debido al paso del tiempo y el desgaste de la pintura, suelen ser del mismo artista. Son obras que paulatinamente recuerdan lo nuevo. Los palimpsestos suelen indicar la producción social y colectiva del espacio público. En un proceso de (re-)escritura que no acaba nunca, estas capas vitales se escurren y se infiltran, mezclándose en un magma —de viajes, encuentros, lecturas, deseos, desamores, desasosiego e indignaciones— que se revuelve bajo la superficie rezumando entre las grietas que se forman constantemente en el barniz.

“Inmediatez de los afectos”:¹⁶ el poema como transcripción de los afectos

Descifrar la intimidad
indescifrable.

El amor, asimétrico por naturaleza
entra en la categoría
de gran desaire

El poema
Un cuerpo
El país

así es la escritura

(De: ‘Cielito lindo’, *Ortigas*, 2011)

“Vivir en los márgenes / es un lugar como cualquier otro / Lugar de las palabras entre las grietas” (2016: 60, énfasis original); nos avisa el poema ‘Cielito lindo’ (2013),¹⁷ desplazando el lenguaje de su lugar céntrico y ubicándolo en la entremedianía: dentro de la fisura, un lugar de imperfecciones y decadencias *par excellence*, pero también de rupturas y micro resistencias. El sentido —lo sentido— se despliega en el espacio intersticial de lo entredicho, de los entretelones, entre palabra y sentimiento. Las palabras en la obra de Futoransky fluyen por los mismos intersticios que los afectos: “aquellas fuerzas por debajo, junto o en general ajenas al saber consciente que puedan servir para conducirnos hacia el movimiento, pensamiento y formas de relación en flujo constante” (Gregg y Seigworth 2010: 1). Recorrer a fondo el complejo y discutido campo en expansión del así llamado “giro afectivo” queda más allá del alcance de este artículo. Aun así, el registro de los afectos —lo que la piel inscribe en su memoria, lo que el cuerpo pone en acto en sus escritos peripatéticos, lo que pertenece al orden de lo inefable y reside más allá de los límites del lenguaje— resulta clave para leer la obra de Futoransky. Su poesía busca el *vibrato* de las palabras; busca lo que Roland Barthes llamaba el “resplandor” del lenguaje (Barthes 1977), ambos siendo efectos del

¹⁶ Título de un poema que se encuentra en la colección *Inclinaciones* (2014: 12).

¹⁷ “Cielito lindo” es el título de una canción mexicana muy popular: “De tu casa a la mía, / Cielito lindo, no hay / más que un paso, / Antes que venga tu madre, / Cielito lindo, dame un abrazo. / Una flecha en el aire, / Cielito lindo, lanzó Cupido, / Una flecha en el aire, / Cielito lindo, que a mí me ha herido”. ¿El ser querido al que se dedica el poema? ¿La ciudad de Buenos Aires misma, que recorre cada línea del poema?

lenguaje que le dan cuerpo y textura, más allá de su función estrictamente simbólica. El poema “La losa de mármol clara”, por ejemplo, remite explícitamente a aquellas sensaciones viscerales que no tienen traducción al lenguaje: “Hay ciudades / de agravios solapados / falsos durmientes / y dolencias crónicas / ciudades / en las que me cunde el pánico / ese que irrumpe sin alfabeto / ni traductor conocido / y se disipa cuando quiere / para irse con la neblina —que es su música / a otra parte / siempre / dentro de mí” (2014: 32). “[L]a emoción es siempre una parte de la percepción, y no separada”, nos recuerda la escritora norteamericana Siri Hustvedt:

La emoción y el arte han tenido una relación larga e inquieta desde que Platón prohibió a los poetas en su república. Los filósofos y los científicos siguen discutiendo qué son las emociones o los afectos y cómo funcionan, pero un sentido muy tenaz de que la emoción sea peligrosa, como algo que se tiene que controlar, menospreciar, y subyugar con respecto a la razón sigue siendo parte de la cultura occidental. (2017: 6, traducción mía)¹⁸

Es importante reconocer brevemente el debate que existe dentro del campo teórico de los afectos en torno a las diferencias entre las emociones y los afectos. En el marco de esta investigación, resultaría imposible separarlos por completo. Si bien existe una diferencia entre los afectos pre-lingüísticos y no-rationales y las emociones codificadas en el lenguaje (Massumi 1995), abordamos el poema como huella textual de los afectos y, por lo tanto, una especie de puente entre los sentimientos y los afectos.

Aunque muchos poemas señalen un cuerpo atravesado por los afectos negativos —es decir, las resonancias corporales del miedo—, de interés aquí también es lo que Steven D. Brown e Ian Tucker llaman, a partir de lo afectivo, un “nuevo espacio de libertad en lo inefable” (2010: 248), o lo que Michael Hardt denomina “una nueva ontología del ser humano que se abre y se renueva constantemente” (2007: xii). Ambas ideas se alinean con el nomadismo de Braidotti, y su articulación del devenir “como un flujo afectivo, como el hecho de escribir; una composición, una localización que se necesita construir en el encuentro con otros” (2011: 35, traducción mía).¹⁹ “Escribir no tiene nada que ver con significar”, sugirieron Gilles Deleuze y Félix Guattari, “sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros

18 “[E]motion is always part of perception, not distinct from it. Emotion and art have had a long and uneasy relation ever since Plato banned poets from his republic. Philosophers and scientists are still arguing over what emotion or affects are and how they work, but a stubborn sense of emotion as dangerous, as something that must be controlled, put down, and subjugated to reason has remained a part of Western culture” (Siri Hustvedt 2017: 6).

19 “Becoming woman/animal/insect is an affect that flows, like writing; it is a composition, a location that needs to be constructed in the encounter with others” (Braidotti 2011: 35).

parajes” (Deleuze y Guattari 1988: 11). La escritura y el acto de caminar como un flujo afectivo del devenir, el poema como mapa de aquello: esta frase de Deleuze y Guattari nos da un buen punto de partida para explorar con más detalle el poema como mapa afectivo —“este mapa que a veces cubre / pero no abriga” (“Hoy, chamizo”, Futoransky 2016: sin página)— por el que pasa la poeta.

Sería imposible compilar aquí un catálogo de todos los lugares vividos, visitados o transitados en la obra extensa de Futoransky. Una crónica de sus desplazamientos tampoco captaría la manera en la que estos lugares se acumulan y se infiltran en el imaginario. Estadías largas en Pekín, Tokio, Roma y París se mezclan con la mirada efímera de una noche de pasión en Londres (“Londres a primera vista”), una Berlín reducida a su “ficha técnica” (“Berlín, ficha técnica” 2014: 15) o un recorrido turístico por las islas de Venecia (“Ervinio de Venecia” 1995). La mirada del exilio se cruza con la mirada turística en “Luminarias” (2014: 33), su poema sobre los inmigrantes rusos de Coney Island. El poema contiene el eco de una trayectoria familiar que podría haber sido, en otras circunstancias, otras bisagras del destino. Volviendo al tacto, siempre está presente la materialidad de la urbe: “Las ciudades como la gente son líquidas, sólidas o gaseosas”, nos informa el poema “Estados de la materia” (2017: 53), antes de hacer el contraste entre la solidez omnipresente de Viena, un rasgo que vincula con su pasado autoritario, y la contención de sus emociones (“viene por donde la mires es recontrasólida / los dolores para dentro / la nostalgia por los penachos / los saludos con el brazo en alto”) y su Buenos Aires “gaseosa, desmemoriada tirando a líquida / pura humedad viscosa goteando por muros de desasosiego” (53). La materialidad de los lugares se hace valer por la materialidad del lenguaje. El lenguaje como superficie, como zona de contacto, como “trabajo de las materias” (Deleuze y Guattari 1988: 9).

En esta cartografía textual, son múltiples los poemas que recorren, a lo largo de su obra, sus dos ciudades “hogares”: Buenos Aires, donde nace en 1939 y vive hasta el año 72; y París, donde reside desde hace cerca de cuarenta años.²⁰ Estos dos paisajes urbanos —tan familiares y a la vez imbuidos de una sensación latente e inquietante de lo *Unheimlich*— proveen en conjunto la puesta en escena de una serie de reflexiones sobre las posibilidades de un lenguaje orgánico y el devenir de los ritos de la poesía. Para Futoransky, Buenos Aires está en la médula, habita su columna vertebral. El cuerpo recuerda cada una de las baldosas que solía pisar tiempo atrás. París, poco a poco, va inculcándose de la misma manera, pero su relación con la ciudad de la luz será siempre distinta. París la seduce

20 *El poema, dos lugares* (Ars Poética, 2018) es el primer poemario que recopila específicamente los poemas que recorren, a lo largo de su obra, sus dos ciudades principales.

porque mantiene siempre la indiferencia frente a sus inquilinos. Haga lo que haga, a París no le importa y eso le da gran libertad para escoger el camino que quiere. En cambio, para Buenos Aires nada es indiferente. La poeta siente una cólera impotente frente a la distancia, una indignación que viaja a través de lo que ella describe como una ciudad amnésica, de pareceres y paradojas (“Selfie costanera sur” 2017: 51). “La diferencia con Buenos Aires”, cuenta la narradora de su novela, *De Pe a Pa (o de Pekín a París)*, “es que su país es una herida crónica; como fumar desde los quince. A los cuarenta y pico, difícil concebir el mundo sin la cortina de humo propia, sin la sonoridad de la propia tos. Algún día intentará dejar de fumar. Algún día” (2008: 9–10). El espectro de Buenos Aires que pervive en su poesía es de una ciudad congelada en un recuerdo, pero que ya no existe. “El país no existe” comienza el poema “Santos lugares”, cuyo título lleva el nombre de su barrio de infancia:

Después de quince años la calle natal había cambiado de nombre y las casas no sólo eran otras sino que ni siquiera conservaban sus números catastrales. / Sólo la ajada fotografía de mamá con trenzas y el abuelo a su lado, existe. / Mamá no peina trenzas y el abuelo murió hace cuarenta años. (1996: 22)

Masiello se refiere a este poema en particular para desplegar la superposición de temporalidades en la obra de Futoransky. Detiene la mirada en la fotografía, el objeto que entra en el poema para construir “un puente entre pasado y presente, entre el lugar tal como lo recordamos y su estado actual en ruinas” (2005: 49).

París no tiene la misma calidad efímera o visiblemente arruinada: “parís es siempre parís”, recuerda el poema “Ferias y mercados” (2017). Pero en esta París eterna, Futoransky se compromete a retratar el “lado B” de la *Ville Lumière*, es decir los puntos ciegos construidos por el efecto claroscuro que genera ese supuesto foco de luz: “parís es siempre parís / y el Sena devorará como de costumbre / los detritus del amanecer” (“Ferias y mercados” 2017: 23). La poeta busca desvelar las máscaras de la impostura de la ciudad de postal, personificada en el poema “París, la impostura” (2014: 59). Las calles de su París *ex negativa* están pobladas de “locos [que] irrumpen más florecidos y amenazadores en verano”, personajes siniestros como “la arpista del metro” que “te empujará sin vacilación alguna al paso del convoy”, “el gigantón dicharachero veterano de guerra de viet nam [que] te clavará sin decir agua va la punta del afilado paraguas en la yugular”, o “francis el joven clochard” y “su arrugada botella de tinto”, una presencia constante en la entrada del supermercado que sí cambia de identidad cada tanto (“Ferias y mercados” 2017: 23). París, para la inmigrante, es un lugar de insomnios (“Insomnio en la rue de Charenton”), de miedos que proliferan entre tinieblas. Cuando el sol se acuesta, “bastones, muletas / garfios / sillas de ruedas / empuñadas por siervos de tercer / o cuarto mundo” se apoderan de las calles (“Diurnidades” 2017:

22). Son parte del ciclo diario de la ciudad en el cual el umbral día/noche, o luz/oscuridad, marca la frontera entre dos mundos distintos. Mundos diferentes que son, no obstante, dos caras de la misma moneda. “[Q]ué hermosas las ciudades cuando despiertan / ingobernables / legañosas / adormiladas / negociando / borrando / latrocinios / los grados todos del gris / al amarillo violento del neón” (“París desvelos y quebrantos”). El París “amarillo violento del neón”, “gris pizarra, antracita”, u “ocre imitación piedra con venas” que Futoransky (des)dibuja con su verso es un París relatado desde sus intersticios y desde la periferia.

Como la figura del trapero [*Lumpensammler*] en las reflexiones de Benjamin, los personajes que pueblan el París retratado por Futoransky recogen y ponen en acto los desechos de la historia en su montaje literario. La figura simbólica del trapero abre un relato histórico paralelo; su archivo es el tacho de basura; la historia que compila es la de una invisibilidad y opresión estructurales (Le Roy 2017: 127). “Mientras el *flâneur* busca sensaciones furtivas y queda como un consumidor pasivo de las imágenes históricas”, argumenta Frederik Le Roy, “el trapero busca activamente los desechos, creando la posibilidad de transformar semejantes actos de memoria histórica en una política de la memoria. Para Benjamin, el trapero señala la capacidad de desatar el potencial almacenado en aquellos acontecimientos históricos ignorados o desperdiciados” (127, traducción mía).²¹ Busca desenmarañar las jerarquías de visibilidad que sostienen esta visión hegemónica de la ciudad. En efecto, Braidotti elige definir el devenir como un proceso de “movimientos subversivos de desprendimiento del sistema dominante de representación” (2011: 7, traducción mía).²² Este gesto de desterritorialización se aplica tanto en contra de las jerarquías que estructuran y desequilibran la sociedad como en contra del orden operante dentro del canon literario.

21 “While the *flâneur* chases furtive sensations and remains a passive consumer of historical images, the ragpicker actively pursues waste, creating the potential to transform sudden acts of historical memory into a politics of memory. For Benjamin, the ragpicker points towards the capacity to unlock the revolutionary potential stored in forgotten or wasted historical events” (Le Roy 2017: 127).

22 “subversive moves of detachment from the dominant system of representation” (2011: 7).

Devenir-mujer, devenir-desobediente

Poesía, siempre rebellion

*Poesía, todo lo que elegiste no elegir*²³

¿Cómo situar a Futoransky en una larga y amplia tradición literaria que retrata la figura del —y a veces, aunque muy pocas, *la*— caminante? ¿Tiene sentido hacerlo? Es cierto que hablar de la figura del (y debemos decir también *la* o *le*) caminante en la tradición literaria occidental significa hablar de una figura casi exclusivamente masculina y, en su mayor parte, europea. Es cierto también que la poeta busca su propia relación entre los actos de escribir, caminar, descubrir y (de) construir el saber. Nos podríamos detener en ciertas posibles influencias: la primera remonta a la Grecia antigua y la educación y el aprendizaje peripatéticos según Aristóteles; la segunda sería el ensayo del desobediente norteamericano, Henry Thoreau (escrito en 1862), sobre la actividad de caminar que empieza a marcar su camino hacia la desobediencia civil —en este caso la caminata además sirve para volver a la naturaleza en un gesto de rechazo al entorno urbano—; la tercera vuelve a involucrar a Benjamin, no tanto por su trabajo sobre la figura del *flâneur* (que por supuesto tiene su propia genealogía en la literatura desde Edgar Allan Poe, y luego Charles Baudelaire), sino por la figura del *Lumpensammler* que colecciona residuos urbanos, desechos y escombros que formulan un montaje textual que relata la historia desde otro lugar; la cuarta tiene que ver con la deriva como práctica espacial de la psicogeografía, tal como la piensan los situacionistas. Esta última toma vínculo con el surrealismo y la caminata a la deriva como una especie de *écriture automatique*. Futoransky reconoce la influencia del surrealismo en su obra. “Por alguna extraña razón, nunca sé las razones que originan muchas cosas importantes en mi vida, me enganché a fondo con el surrealismo desde mi juventud”, afirma la poeta.

Tal vez por el viento libertario, por la puerta abierta al inconsciente, por la calidad de los poetas, que nada que ver con los señorones encorsetados de la poesía argentina de los 40. / Además, la aparición de una antología excelente de Aldo Pellegrini de poesía surrealista hizo el resto. / Fue mi mundo de jaulas que se abrían, el mundo de echarse a volar. (Futoransky 2019: sin página)²⁴

²³ Futoransky publica esta definición de la poesía en el texto que enmarca una selección de sus poemas publicados en la revista *Luvina*: https://luvina.com.mx/foros/index.php?option=com_content&task=view&id=3640&Itemid=84.

²⁴ Correspondencia por correo electrónico el 30 de julio, 2019.

Uno de estos “señores encorsetados” sería Jorge Luis Borges. A pesar del afán que tienen algunos críticos de encasillar a Futoransky dentro de una tradición borgeana, la poeta mantiene su distancia con respecto a la poesía borgeana.²⁵

Escribir según la receta poética de otro sería no solamente una impostura, sino también un ejercicio mimético. Futoransky se siente orgullosa, a sus 82 años, de no haber escrito nunca un soneto, satisfecha de no haber escrito ningún *haiku* mientras vivía en Japón.²⁶ En su propia “Receta de cocina” (2018: 17), no es sorprendente, entonces, que remita a las palabras del gran *poète maudit*, Antonin Artaud, para marcar una postura anti-literaria y anti-canónica: “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” (Artaud cit. Futoransky 2018: 17). Mejor conocido por sus escritos sobre el “teatro de la crueldad” que por su poesía, Artaud “anuncia los límites de la representación”. Ante todo, el arte para Artaud no puede ser ni una representación ni una ilustración de una experiencia diferida. El arte es “la vida misma. [...] La vida es el origen no representable de la representación” (Derrida 2001: 294, traducción mía).

Si bien Futoransky muestra su ambivalencia frente a lo canónico, su relación con el canon se va convirtiendo en una especie de mandato al revés. El poema épico que marca el canon del viaje es, por supuesto, *La odisea* de Homero. Hay varias referencias a *La odisea* a lo largo de su obra que dan cuenta de un paulatino despertar feminista: su Penélope desobediente. En una época esperaba como la Penélope clásica, tal como relata el poema “Rueca con violácea”:

Una larga temporada yo iba -haciendo de hazmerreír a no sé cuántos-, a la terminal de autobuses que venían de San Pablo y Curitibia: vos te habías ido porque estabas enamorado -proclamabas-, de una jovencita llamada Yara Amerildo Pimental y cuando ni recibirte quiso, volviste. Pero esa noche no había ido a esperarte. / No rueca con violácea lana. / No árbol de mil escudos, no raíces para revigorizar el olvido / Hojarasca de urbe, puro amianto el viento nos dejó. (2011: 14)

Pero la poeta se burla cada vez más de Ulises: “mientras Penélope goza con amigos y enemigos, / oh! Estúpido Ulises, / babeas literatura por / estas aguas fastuosas / para el prestigio de la muerte / y el olvido” (“Egeo I” 2010: 25). Ya, en su guiño más reciente a *La odisea*, Ulises se ha vuelto su taxista. Es él quien le asesora a ella, la viajera, en la continuación de su travesía, al llevarla en remis por un

25 Tema de discusión durante el encuentro “Contrapunto de escrituras. Encuentro con Luisa Futoransky y Andrea Jeftanovic” que tuvo lugar el 18 de octubre del 2019 en La Sorbona, París: <https://crimic-sorbonne.fr/manifestations/contrapunto-de-escrituras-encuentro-con-luisa-futoransky-y-andrea-jeftanovic/>

26 Conversación con Luisa Futoransky, septiembre de 2019.

camino accidentado y salpicado con sangre al aeroparque para que tome su primer avión (“Aeroparque” 2017: blog personal de Futoransky, sin página).²⁷

Futoransky es una poeta de un espíritu rebelde profundo y meditado. Su poesía lucha contra lo que ella denomina el “eterno retorno de la disparidad absoluta de las armas: lápiz, goma, sacapuntas contra fusil de asalto” (AA.VV. *Poesía y crisis* 2016: 7). Si toda expresión de devenir constituye un devenir minoritario (Braidotti 2011), la poeta asimismo muestra un fuerte compromiso con los personajes —por lo general mujeres— que los grandes relatos de la historia y el canon dejaron de lado o, en el mejor de los casos, como una nota somera a pie de página. Es interesante que Bruno reclama una historia cultural alternativa, la de las voces perdidas y/u olvidadas, como una caminata sobre un mapa en ruinas, los ecos de Benjamin siendo palpables (Bruno 1993: 3). Siempre hay un lado político en el trabajo de Futoransky, político desde lo íntimo, lo femenino; político desde los márgenes de la humanidad, y arraigado en la calle.

A modo de conclusión: ¿Huellas afectivas de un *devenir-nómada*?

Para volver a entretejer este artículo con el hilo conductor de esta edición especial, en términos de descifrar la ciudad escrita sobre la marcha, la horizontalidad dibujada por los flujos de la deriva y su devenir se cruza con la verticalidad que implica leer la ciudad, no hacia arriba, sino como palimpsesto hacia sus profundidades escondidas, desde la óptica del *pentimento*. Cada pisada, siendo un gesto efímero de arraigo (Macauley 2000: 7), despliega, aunque sea por un instante, lo invisible o lo que late mudo (pasado y presente) que palpita a flor de piel bajo la superficie. De interés aquí es cómo la literatura puede rastrear las huellas invisibles aunque palpables de lo efímero y lo afectivo: los encuentros y experiencias urbanas que “ni bien se trazan, desaparecen” (Ernaux 2015: 14).

Las pequeñas historias, los lugares, rostros y olores / se asesinan, los unos a los otros. / Un país se te encima al de ayer / un rasguño puede esacotearte la gran cicatriz. / La palabra, entonces, suele convertirse / en un vicio vergonzante de soledad. / [...] / tu sitio, ya lo sabes / partió cuando llegaste. (Futoransky “Probable olvido de Ítaca” 1987)

²⁷ “El taxista dijo llamarse Ulises. [...] / Ulises cuando se jubila vuelve a Ítaca. Se frota las callosidades con piedra pómez. Se da un toque de aceite de almendras para protegerse del sol de frente. Silba y escupe un huesito de tragedia. / Lo demás es puro cuento” (“Aeroparque” 2017: blog personal de Futoransky, sin página).

Aunque, como bien afirma Henri Lefebvre, el gran exponente de la noción de la producción del espacio social urbano: “Nada desaparece por completo, no se puede definir lo que queda en términos solamente de rastros, memorias o reliquias. En el espacio, lo que vino anteriormente, sigue sustentando lo que sigue” (2000: 265, traducción mía). Las susodichas líneas del poema “Probable olvido de Ítaca” bosquejan los rasguños invisibles, aunque presentes, dentro de “la gran cicatriz”: “Los devenires son líneas que abren este espacio y nos exigen recartografiarlo de manera constante: es cuestión de encontrar, cada vez, nuevas coordenadas” (Braidotti 2011: 31, traducción mía).

En el momento en que estábamos concluyendo este artículo, una de las figuras viajeras de Catalano apareció en las orillas del Sena. El cuerpo corroído de Pierre David (nombre atribuido por el escultor a esta figura) se introducía en el paisaje urbano, enmarcando la vista emblemática del río y los edificios inconfundibles del museo del Louvre desde el *Pont du Carrousel*. Esta escultura, compuesta en un tríptico, yuxtapone tres iteraciones del mismo cuerpo en tránsito, cuya materialidad se vuelve progresivamente anulada. Si la primera une la cabeza con los pies a través del brazo que lleva el bolso, la última se ve reducida solamente a los pies arrancados de una figura ya incorpórea y el bolso, sin mano para cargarlo, apoyado en el piso al costado. Algunas semanas más tarde, este viajero esculpido en metal habitando este puente en el corazón de París había seguido su camino. No obstante, su presencia evanescente una vez más nos remite a las huellas efímeras del paso de la gente por la urbe; a las huellas invisibles de aquellos que habitan los intersticios y las periferias del tejido social; a las capas invisibles de *gli pentimenti* que cartografiaban la ciudad según su propia temporalidad; a la poesía de Luisa Futoransky que zurce todo aquello en su propio mapa afectivo.

Bibliografía

- AA.VV (2016): *Poesía y crisis*, Remolinos (Zaragoza): Cartonerita Niña Bonita.
- Adorno, Theodor (1992): Benjamin's *Einbahnstrasse*. In: *Notes to Literature*, Vol. 2. New York: Columbia University Press, pp. 322–327.
- Aguirre, Osvaldo (2019): “Entrevista. Luisa Futoransky y el viaje que borra fronteras”. *Clarín Revista* *Ñ*, 18/09, pp. 18–19.
- Artaud, Antonin (2011): *El teatro y su doble*, Madrid: Edhasa.
- Barthes, Roland (2004): *Lo neutro*, Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Benjamin, Walter (1982 [1939]): *Infancia en Berlín hacia 1900*, Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, Walter (1999): *The Arcades Project*, Cambridge: Harvard University Press.
- Braidotti, Rosi (2011): *Nomadic Theory*, New York: Columbia Press.
- Braidotti, Rosi (2015 [2013]): *Lo posthumano*, Barcelona: Gedisa.

- Brown, Stephen D., and Ian Tucker (2010): “Eff the Ineffable”, In: M. Gregg & G. J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, Durham and London: Duke University Press, pp. 229–249.
- Bruno, Giuliana (1993): *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, Princeton: Princeton University Press.
- Bruno, Giuliana (2018 [2002]). *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, New York: Verso.
- Calvino, Italo (1974): *Ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez, Buenos Aires: Minotauro.
- Cebrián, Mercedes (2015): *Floating Population/Población flotante*, Madrid: Desperate Literature.
- Deleuze, Gilles (2009): *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, trad. Isidoro Herrera, Madrid: Arena Libros.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1980): *Capitalisme et schizophrénie 2. Mille plateaux*, Paris: Les éditions de minuit.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari (1988): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez Pérez, Valencia: Pretextos.
- Derrida, Jacques (2001 [1978]): “The Theater of Cruelty and the Closure of Representation”, In: *Writing and Difference*, Londres: Routledge, pp. 292–316.
- Eng, David L. (2010): *The Feeling of Kinship: Queer Liberalism and the Racialization of Intimacy*, Durham NC/London: Duke University Press.
- Ernaux, Annie (2015): *Diario del afuera/La vida exterior*, trad. Sol Gil, Buenos Aires: Milena Caserola.
- François, Liesbeth (2018): *Andares vacilantes. La caminata en la obra narrativa de Sergio Chejfec*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora.
- Futoransky, Luisa (1982): *Partir, digo*, Valencia: Prometeo.
- Futoransky, Luisa (1984): *El diván de la Puerta Dorada*, Madrid: Ediciones Torremozas.
- Futoransky, Luisa (1987): *La sanguina*, Barcelona: Taifa.
- Futoransky, Luisa (1995): *La parca, enfrente*, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme.
- Futoransky, Luisa (1996): *Antología poética*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Futoransky, Luisa (1998): *De donde son las palabras*, Barcelona: Plaza y Janés.
- Futoransky, Luisa (2000): *París, desvelos y quebrantos*, New York: Pen Press.
- Futoransky, Luisa (2008): *De Pe a Pa (o de Pekín a París)*, Buenos Aires: Ave Fénix.
- Futoransky, Luisa (2010): *Partir, digo*, Madrid: Libros del Aire.
- Futoransky, Luisa (2011): *Ortigas*, Buenos Aires: Leviatán.
- Futoransky, Luisa (2014): *Inclinaciones*, Buenos Aires: Leviatán.
- Futoransky, Luisa (2014): *Pintura rupestre*, Buenos Aires: Leviatán.
- Futoransky, Luisa (2016): *Nettles/Ortigas*, Bristol: Shearsman Books.
- Futoransky, Luisa (2017): *Marchar de día*, Buenos Aires: Leviatán.
- Futoransky, Luisa (2018): *El poema, dos lugares*, Oviedo: Ars Poética.
- Futoransky, Luisa (Sin fecha): Blog personal [en línea: <https://futoransky.org/>, 30/07/2021].
- Gimbernat González, Ester (2005): *Luisa Futoransky y su palabra itinerante*, Montevideo: Ediciones de Hermes Criollo.
- Gregg, Melissa y Gregory, J. Seigworth (eds.) (2010): *The Affect Theory Reader*, Durham/London: Duke University Press.
- Hardt, Michael (2007): “Foreword: What Affects Are Good For”, In: Patricia Ticineto Clough and Jean Haley (eds.), *The Affective Turn: Theorizing the Social*, ix–xiii, Durham: Duke University Press.
- Hogan, Patrick Colm (2011): *Affective Narratology: The Emotional Structure of Stories*, Lincoln/London: University of Nebraska Press.

- Hustvedt, Siri (2017): *A Woman Looking at Men Looking at Women*, London: Sceptre.
- Le Roy, Frederik (2017): "Ragpickers and Leftover Performances: Walter Benjamin's philosophy of the historical leftover", *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 22/8, pp. 127–134.
- Lefebvre, Henri (2000 [1974]): *La production de l'espace*, Paris: Ed. Anthropos.
- Macauley, David (2000): "Walking in the city: An essay on peripatetic practices and politics", *Capitalism Nature Socialism* 11(4), pp. 3–43.
- Macón, Cecilia (2018): "Time-Riding: Albertina Carri and the Ironic Affective Presence of the Past", *Journal of Latin American Cultural Studies* 27/3, pp. 399–414.
- Masiello, Francine (2005): "In Search of the Nomad's Shadow", In: Ester Gimbernat González (ed.), *Luisa Futoransky y su palabra itinerante*, Montevideo: Ediciones de Hermes Criollo.
- Massumi, Brian (2015): "The Autonomy of Affect", *Cultural Critique*, No. 31, *The Politics of Systems and Environments, Part II* (Autumn, 1995), pp. 83–109. Undigesting Deleuze. In *LA Review of Books* [en línea: <https://lareviewofbooks.org/article/undigesting-deleuze/>, 3/10/2019].
- Mercado, Sarli (2008): *Cartografías del destierro. En torno a la poesía de Juan Gelman y Luisa Futoransky*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.
- Page, Philippa (2018): "Prólogo: Pentimenti", En L. Futoransky, *El poema, dos lugares*, Oviedo: Ars Poética, pp. 11–14.
- Richter, Gerhard (2007): *Thought-Images: Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life*, Stanford: Stanford University Press.