

Delfina Muschietti, *El rojo Uccello* Rosario, bajo la luna nueva, 1996, 63 páginas.

Delfina Muschietti nació en Villaguay, Entre Ríos, en 1953. Es profesora de Letras en la Universidad de Buenos Aires. Seleccionó y prologó la *Antología poética* de Alfonsina Storni, para editorial Austral, y la *Antología de poesía del siglo XX*, para Colihue. Tiene publicados dos libros de poemas: *Los pasos de Zoe*, Caracas, Pequeña Venecia, 1993, y *El rojo Uccello*. También seleccionó, prologó y tradujo una antología de poemas de Pier Paolo Pasolini, *La mejor juventud*. Buenos Aires, la marca, 1996. Coordina, desde 1992, el ciclo de lecturas de poesía *La voz del erizo*, en el Centro Cultural Ricardo Rojas.

La cuestión de la lírica es, se sabe, al menos desde Petrarca, la cuestión del sujeto. Y la cuestión del sujeto es también la causa perdida de las mujeres ante el lenguaje.

Por eso sí, como ha afirmado Walter Mignolo, en la lírica de vanguardia el poeta se volatiliza en tanto hombre y queda convertido en una pura voz que sostiene las palabras en el aire, en la escritura poética de algunas mujeres incluso la voz pierde su unidad y se vuelve protagonista de una disolución que se inscribe en el acto de enunciación.

En la escritura de Delfina Muschietti la voz misma está quebrada, desdoblada, desleída. Como Delfina no abandona en este, su segundo libro de poemas, la estela de los desplazamientos de Gradiva que la habían guiado en el texto anterior, los pasos de Zoe marcan, leves e indelebles al mismo tiempo, los itinerarios del sueño, desde la pesadilla sonámbula contada por la voz de la madre hasta “el perfecto cielo de la infancia”.

Tal vez porque se trata de la voz del sueño es que se erige a partir de su propia dislocación, una casi ubicuidad exasperada que se desarrolla con la precisión irritada de unos ojos dañados por la luz excesiva del mediodía y la oscuridad del poema que circula por los misteriosos caminos de lo imaginario.

El sujeto que escribe concentrado en el hilo vacilante de la voz, que es también el hilo vacilante de la mirada, que es el ritmo alternante del poema (con versos de longitudes tan variadas que llegan a fundirse con la prosa), a partir de su no pertenencia se expande hacia lo otro, texto, cuerpo ajeno, paisaje, o menos, fragancia, color, luces mutantes (“En un pliegue del aire el puro silencio. Permanecer despegada en este eco transparente: mi espalda atenta al murmullo a invisible del agua y al movimiento de las motas en el polvo celeste”), y se contrae hacia el detalle, lo mínimo (“Allí persistimos; también: en el delicado pétalo blanco que se abre a una sostenida fragancia”) y aún lo cotidiano, que restituye la escena de la lectura al escenario del poema, “tu voz en el suspenso de las tardes, leyéndome”.

El poema se configura entonces como cuerpo vivo, porque late, pero sobre todo porque respira. Es el aire exhalado lo que constituye el ritmo, de la respiración, de la lectura, pero es más que nada lo que intercede, lo que media la relación del cuerpo con el mundo en un espacio indecible en su pertenencia, porque el aire ¿pertenece al cuerpo o al mundo?, ¿es el paisaje que penetra o es el soplo del cuerpo que modifica la inmovilidad brillante de las hojas? Con el “cuerpo suspendido en eso que flota sin fin en el aire de noviembre” el aire se convierte en el espacio mismo del poema (“Volver a escribir, volver a respirar”), en el que el sujeto se experimenta, en el que el alma vuelve a ser lo que fue una vez: el hálito, el aliento, lo que se intercambia amorosamente entre los cuerpos.

Si de algo no cabe duda es de que el sujeto que se explora en los poemas es un sujeto amoroso (que “ejercita/ amorosamente/ su propio vacío”), enamorado diría Barthes, perdido en la práctica afanosa de una escucha perfecta que hace resonar lo que se aprende con el cuerpo, la pura percepción que deja al sujeto, predispuerto desde su vacío, profundamente afectado. La pureza de esta escucha-contemplación se excede a sí misma por el revés de lo insignificante que desata sus múltiples sentidos y tensa el arco desde el placer hacia el dolor. Así la luz, que da nacimiento al color (al rojo del Uccello) y permite la expansión de la mirada, así el poema, que permite la expansión de la voz como un volar de pájaro asido a su fuga, y por tanto son celebrados en sus crepúsculos variados, en sus mutaciones más ligeras, pueden llegar a ser insoportables: “mi abito poco a poco a sopportare la luce” porque “Todo animal el fino instinto de la luz,/ esa precisa elección de la penumbra”.

En la genealogía de los poetas que asumen el riesgo de someterse a lo desconocido (de sí mismos, del lenguaje, de una imagen que los rapta, de la “arborescencia de los objetos que mudan en el vapor de la tarde”), de los que se lanzan a vivir en el desorden que instaura la diferencia en el lenguaje, que como la herida de amor es una abertura por la que el sujeto fluye constituyéndose como sujeto en éste fluir mismo, la poeta inscribe su escritura en la línea de la búsqueda del tiempo perdido, se encierra en la apertura infinita del horizonte, del paisaje, del poema, para escribir, como quería Benjamin, el tiempo sustraído, la suspensión del sujeto en la espera del deseo en que ya no es casi ni sujeto, en un ejercicio de

invención y de memoria.

La instantaneidad hipnótica del cuadro, compuesto “con el preciso movimiento/ de los sueños”, hecho en la anamnesis de rasgos insignificantes, como si el recuerdo fuera sólo recuerdo del tiempo, del transcurso, de las modulaciones de la luz en una voz que lee al borde del atardecer en el campo, un gasto puro como un perfume sin soporte, al modo del haiku japonés, participa de lo irrecuperable de lo que no tiene destino (“¿por qué amar ahora lo que desaparece?”). Se descubre en lo trivial lo nunca visto, la plenitud de la inmediatez sustraída del transcurso aunque ella misma sea un transcurrir, y se transfigura en la voracidad del sujeto que deja huellas de la velocidad en el detenimiento de una percepción que busca ser compartida, un “tácito acuerdo en la contemplación”.

Esta escritura fotofóbica se asombra ante la persistencia de lo muy pequeño y tal vez por eso se propone minorizando lo que ya es menor: no es casi ni poema, sólo la leve y como al pasar inscripción de un diario íntimo la que organiza los títulos y la disposición de los veintiséis poemas. La brevedad oculta, tras su aparente inocencia, el trabajo sutil de lo que roza con un gesto como de ala. La que se esconde para no ser vista tras un lenguaje oscuro a fuerza de transparencia exige la relectura, la mirada al trasluz, para que sea posible el juego de su insoportable levedad.

Con un procedimiento que tiende a la vez a la paleografía y a la adivinación el trabajo de desciframiento de lo que está escrito (inscrito en el cuerpo como una letra obstinada en su retorno, como mi tatuaje) es al mismo tiempo una reinserción, un injerto y una reescritura ofrecida hacia adelante, hacia sus futuros devenires. El poema cita entonces, deliberadamente fuera de contexto, palabras e imágenes de la cultura (Uccello, Magritte, Miguel Ángel, Kafka, Freud, Proust y por detrás, siempre J. L. Ortiz), con lo que introduce a un tiempo un itinerario de resonancias, de brumas de sueño propio que bordean al sujeto escribiente, y la complicidad del otro, invitado sin cesar a repetir lo irrespetuoso del procedimiento de la cita doblemente desautorizada (tampoco lleva el nombre del autor) que aún el sacrificio a la ofrenda.

La religión del sujeto, al mismo tiempo ligazón con el otro (lo otro) y desprendimiento de sí supera el solipsismo autorreferencial de cierta poesía, y alcanza al asimiento del lector en tanto sujeto otro, en su obstinación que es también una capacidad de deslizamiento.

Sin embargo, así como Oliverio Girando festejaba el espacio cerrado del poema por la posibilidad que ofrecía al sujeto de expandirse en devenires diversos (“Los nervios se me adhieren/ al barro, a las paredes,/ abrazan los ramajes,/ penetran en la tierra,/ se esparcen por el aire,/ hasta alcanzar el cielo”) mientras lamentaba los límites infranqueables del cuerpo propio (“Cansado./ ¡Sí!/ Cansado/ de usar un solo bazo/ dos labios,/ veinte dedos”), y así como Alejandra Pizarnik hacía de la escritura una ceremonia fundante (“ Toda la noche hago la noche. Toda la noche escribo. Palabra por palabra yo escribo la noche”) al mismo tiempo que denunciaba el fracaso (la rotura) del lenguaje en su relación con el mundo (“Las palabras/ no hacen el amor/ hacen la ausencia./ Si digo agua ¿beberé?”), el sujeto simultáneamente expandido y concentrado que circula por los poemas de *El rojo Uccello* celebra la intermitencia del lenguaje de la poesía como refugio y desierto para la emergencia de la voz-sueño cuando “disimulada despierto a un sueño, absoluto” al tiempo que se asienta sobre la duda que la deshace a sí misma como escritura, cuando la imposibilidad de comunicación de la percepción en el límite del cuerpo ajeno le hace preguntar “¿Qué han visto tus ojos además de los altos cardales? ¿Qué has oído en todo este tiempo, además del croar de las ranas sobre la hierba húmeda?”.

Delfina Muschietti parece escribir a partir de la afirmación de Diderot según la cual “la palabra no es la cosa, sino un brillo por cuyo resplandor se la percibe”, y hace retomar así al lenguaje y al poema al mundo de la percepción, plenitud absoluta y dolorosa que es confusión con “la pesadilla dé la luz” y con la voz del sueño, y es al mismo tiempo, claro, afección y concepción, percepción de la cual el poema no puede salir en virtud de su misma materialidad lingüística, es decir, en virtud de su aliento. ¹

Apenas un murmullo en el costado, la escritura se impone en el susurro, un “hablarse en voz baja como atenuar el mundo y conocerlo, filtrar la luz sobre el cuerpo en breve caricia”, y luego de la disolución en la multiplicidad de las voces propias-ajenas, concluye tímidamente en bastardillas “*Hello, it's me*”. Como cuando era niña, muñida de diminutas alas, desde su nido la voz se expande y escribe al mismo tiempo que el llamado la soledad absoluta de la escritura y del sujeto amoroso, el perfil de la ausencia en “la diferencia que restituye y abruma el poema” (como lo dice Delfina misma en el ensayo “La voz del sueño”, casi un manifiesto poético), dejando su pequeño dibujo brumoso en el aire tatuado por un ausente. Allí radica su exceso. Allí mismo la definió un Balzac visionario: “Ella era entendida y sabía que el carácter amoroso se cifra de algún modo en las cosas sin importancia”.