

# UNA CASA SIN TECHO NI PAREDES LLEVA COMO MALETA: *AMNESIA* DE DELFINA MUSCHIETTI

Rocío Luque\*

## Introducción

En la poética de Delfina Muschietti, sobre todo en la reciente *Amnesia* (2010), se advierte siempre una voz quebrada, desleída y fragmentaria, factor que se debe no sólo a la naturaleza misma de su escritura, un poético flujo de conciencia en esta ocasión, y al argumento central del que se ocupa esta última obra, la amnesia de un hecho que tiene que lograr verter en memoria, sino también a su pertenencia a dos lenguas, el español y el italiano, elemento que crea una fractura de su voz en ambos idiomas. La autora, de hecho, argentina de nacimiento pero hija de una familia del norte de Italia<sup>1</sup>, tiende a menudo hacia el mundo cultural italiano en un proceso de recuperación de la memoria infantil y familiar.

En este viaje *à rebours*, por tanto, lleva consigo como maleta sus lenguas maternas, que considera, a la manera de Jacques Derrida, como una casa portátil<sup>2</sup>, sólo que estas casas están, nos dice ella, «sin techo ni paredes»<sup>3</sup>. Nos propone-

\* Università degli Studi di Udine.

<sup>1</sup> Delfina Muschietti, poetisa, traductora y profesora de la Universidad de Buenos Aires, nació en 1953 en la provincia de Entre Ríos, en Argentina, de una familia que salió de Udine y emigró primero al Cantón Ticino y luego a Argentina. La autora fue por primera vez a Italia, gracias a una beca de su padre, en 1960, y más concretamente a Santa Marinella, una localidad balnearia cerca de Roma donde vivió dos años y siguió sus primeros años escolares, aprendiendo así a escribir y a leer en italiano. Posteriormente, ha viajado a Italia en distintas ocasiones, pero el viaje más importante fue el que realizó en 2004, gracias a una beca para su proyecto de 'Poesía y traducción', en el que se dedicó a escribir un Diario y a recoger datos para redactar su último libro, *Amnesia*.

<sup>2</sup> Fundamental resulta ser para la comprensión de la autora la obra de Jacques Derrida *El monolingüismo del otro* y la concepción del filósofo francés del 'estar en la lengua' como un 'estar en casa': «¿Qué hay con ese 'estar en casa' en la lengua, hacia el cual no dejaremos de volver?» (Derrida 20).

<sup>3</sup> Muschietti nos dice que tiene que «aprender a balbucear otra vez seguir ese camino de devenir buscar esa lengua casa prometida sin techo ni paredes tener como deseado horizonte la infancia del mundo» (Muschietti 97).

mos con este artículo, por consiguiente, ver cuál es el suelo y, dado el caso, el piso lingüístico que subyace en esta obra de emigración<sup>4</sup> por la memoria, por las lenguas y por la geografía de sus dos países y, por supuesto, ¿ver qué hay dentro de esa maleta!

### **Tierra versus cielo**

Si del silencio de la palabra dicha, y no del silencio de la memoria olvidada, se tratara, podríamos pensar, con Ortega y Gasset, que lo que en *Amnesia* se calla es algo manifiesto:

Una parte muy grande de lo que queremos manifestar y comunicar queda inexpresso en dos dimensiones, una por encima y otra por debajo del lenguaje. Por encima, todo lo inefable. Por debajo, todo lo que “por sabido se calla”. Ahora bien, este silencio actúa constantemente sobre el lenguaje y es causa de muchas de sus formas (Ortega y Gasset 10).

A sabiendas de que lo que en la obra está ausente es por inconsciente remoción de la memoria de la autora, con esta cita de Ortega y Gasset pretendemos introducir la comprensión del discurso de Muschietti como una actividad que concierne tanto a lo dicho (lo dado o ‘puesto’) como a lo no dicho (lo implícito o ‘presupuesto’), que equivaldría tanto a lo recordado como a lo olvidado, y en la que ambos componentes están reflexivamente determinados. Y parafraseando al filósofo español, podemos decir que por encima y por debajo de la palabra de la autora hay dos dimensiones: por encima, un mosaico de cielo que le produce iluminaciones que la van guiando hacia la verdad; por debajo, capas de tierra que se la han ocultado durante largos años de su vida.

Nada que ver, pues, con las ‘presuposiciones’ que una teoría del análisis del discurso analizaría a través de la práctica conversacional para analizar lo que no está verbalmente expreso (Lozano Peña-Marín y Abril 207) sino unas ‘superposiciones’ de cielo y tierra cuyas instrucciones implícitas de interpretación nos son proporcionadas por el particular uso que la autora hace del lenguaje y que entimemáticamente nos lleva hacia su solución.

<sup>4</sup> La condición de Delfina Muschietti como escritora hija de la emigración no representa un fenómeno aislado, sino que se inserta en aquel grupo de poetas y escritores hijos de emigrantes que filtran la visión del otro a través de los ojos de los padres (pensemos, por ejemplo, en Vicente Gerbasi). A tal propósito, véase el estudio de Antonio Scocozza, “‘Tu, il viandante, l’insonne, lo scontento’: padri emigranti figli poeti”.

Abundan, de hecho, en el léxico de Muschiatti, palabras asociadas a la ‘tierra’ y lemas que se refieren a lo que con ella se puede hacer, es decir, ‘enterrar’, ‘soterrar’, ‘sepultar’, ‘ocultar’, ‘encubrir’, ‘arrastrar’, ‘hacer huecos’, ‘agujeros’, ‘capas’ y ‘túneles’, ‘dejar huellas’, etc., como podemos ver en los siguientes casos:

- Bajo tierra<sup>5</sup> (66); Colgada distraída la enterrada<sup>6</sup>: a los trece devorar libros instalarse en otros mundos acorralada olvidar lo que llega cerca tenebroso (66); Dice Freud aún aquellas cosas que parecen completamente olvidadas subsisten en alguna parte hallándose sólo soterradas e inaccesibles al individuo: terrible destino de la memoria enmascarar al sí mismo (66); Después de tanto dolor sepultado en silencio año tras año (76); Olvidar sobre lo sabido antes sepultado (95); Investigar leer la teoría desanudar el sedimento la raíz enterrada (95); El buscado reencontrarse con la rama sepultada, durante casi 43 años (119)
- *Los recuerdos encubridores contienen, no sólo algunos elementos esenciales de la vida infantil, sino verdaderamente todo lo esencial* (133)
- El amarillo abierto el hueco de la memoria el comedor diario la cercana hama-cándose en la silla de madera (13); Nada agujero negro un recuerdo inventado imaginado (13); En blanco el juego jugado en el cuarto de planchar robado hueco del olvido (14); El hueco la ausencia de los pasillos de la casa (24); Otro hueco en las capas profundas de lo arcaico (34); Sólo hueca esa triste evidencia(56); *if everithing is a hollow as it seems*<sup>7</sup> (57); Hueco negro del teléfono (71); Indefensión cuando los cuidadores atacan – dice la voz del analista – esa la clave del agujero muchas veces asfixia sin salida hasta entrever el reverberar de la luz la primavera (74)
- Los días siguientes a la noticia transcurrieron con las sombras que suelen extenderse a veces como una capa negra (105)
- Entrar en el túnel del deseo (37); Así de largo el túnel negro hasta los 20 (56); Regreso de la luz al final del túnel (79)
- Homenaje a ese género escrito por los que dejaron tanta huella a seguir (158); *Detalles de la percepción, huella mnémica, perforada la materialidad de la letra en cada texto poético* (167).

A la esfera semántica de la tierra, se asocia luego toda una esfera sensorial de matiz negativo compuesta por palabras como ‘oscuridad’, ‘negro’ y ‘frío’, que conectan automáticamente hacia la ‘noche’ y el ‘invierno’, dos fases temporales que infunden temor en la niña que fue la autora por ser el lugar de los fantasmas, las pesadillas, las fantasías y los gemidos de un bebé enmurado:

<sup>5</sup> “Bajo tierra” es el título de una sección del libro.

<sup>6</sup> “La enterrada” es la manera en la que la llamaban los hermanos.

<sup>7</sup> Se trata de la cita de un verso de una canción de Bob Dylan, que se repite a lo largo de todo el libro, también de forma traducida: ‘si todo es un agujero como parece’.

- Oscuridad velada (26); Con un vértigo oscuro (54); Congoja cada vez con la llegada del otoño los primeros anuncios de oscuridad (67); El analista de hoy dice que el problema es el secreto, lo que no se puede decir y debe permanecer en tinieblas, la atmósfera en la que una niña ha crecido (152); Poco hospitalario, lleno de sombras (113)
- Cuando chica oído el relato repetido – como con las películas de terror tratar de esconderse de olvidar de no ver la escena – del sueño con la muerte la noche anterior a morir: arrastrándose por la tierra negra clavando sus uñas [...] murmurando quiero tierra (20)
- Esa noche volvieron a aparecen los viejos miedos de la infancia, las noches oscuras (113); Dolor en la noche. Cuesta escribir, se pierden las palabras en el hilo de la frase, otras formas de la amnesia (121)
- Llegado el invierno con ese áspero nublado frío (17); Despertar en la última casa en invierno negro (60); Mármol frío de la cocina en el invierno oscuro: esa cocina lugar de alojo (70)
- Como fantasmas volvían a la vida desde la nada (101); Otra vez comprobar el fantasma cruzado de los relatos, la red de lo que había permanecido oculto, la mirada en la palabra de los otros contradiciendo seguridades que parecían inalterables (110); La lucha es con el fantasma (133).

A este clima subyace lo olvidado («Vaso comunicante con esa rama genealógica hasta ahora caída en el olvido desconocida», 48), lo ausente («Siempre la pregunta de cuánto de la angustia enmascara aquella otra larga ausencia de tantos años», 126), lo secreto («tanto secreto por conocer», 71) y lo clandestino («En esa forma vaga de clandestinidad familiar», 29).

La autora, ya adulta, no logra ver en aquel pasado, y en esta oscuridad logra proceder tan sólo a tientas (entre imágenes borrosas, «Ni padre ni madre sólo borrosos escorzos el eco de la voz fraterna», 21) y a ciegas («Dale dale a ciegas», 15; «Ver ciega escuchar por las escaleras», 27; «Por obra del inconsciente repetidos a ciegas», 75; «No haber seguido sonámbula ciega aquellos pasos», 80).

Esta ceguera no es sólo de los ojos, sino también de los ojos de la mente, que no saben: «Nunca saber un pasado posible» (78); «No saber si es posible leer en los ojos de esa niña» (103), pues, como ella misma nos dice, «Saber un verbo tan amplio tan cabal sólo con el pasar de los años de las muchas investigaciones analíticas en lo profundo de sí» (76).

Frente a esta ceguera, imagen del olvido, la única solución para verter la amnesia en memoria es revolver la tierra, lanzarse al mundo subterráneo o inconsciente. Comienza así un rastreo arqueológico, «una expedición al rescate del tesoro enterrado» (101), llevado a cabo con cualquier medio: los sueños, la recopilación de anécdotas familiares, las fotografías en blanco y negro, la búsqueda en archivos, las investigaciones por internet, las lecturas de Freud, La-

can y Deleuze, las sesiones de psicoanálisis<sup>8</sup>, en las que «el analista tiene a su favor algo que no el arqueólogo: un material vivo *memories in feelings* [...] la memoria en carne viva de la herida: sacarla del sótano de la capa profunda del pecho restaurarla sanarla ponerla al sol» (66).

Y es precisamente en la esfera del sol, el cielo, con su mosaico de colores y de olores<sup>9</sup>, con la luz del día y calor del verano, en donde Muschietti tiene sus mayores iluminaciones, las lecturas producen destellos, los sueños y las fotos revelan y se revelan y las figuras se vuelven estelares, como podemos ver en los siguientes casos:

- Alimentarse del sol del Mediterráneo (86); Investigar leer la teoría desanudar el sedimento la raíz enterrada sacarla en la letra al sol secar la sola sangre para poder comprender (95)
- Entrever el reverberar de la luz la primavera (74); Regreso de la luz al final del túnel (79); Luz compasiva en medio de la oscuridad (124); El viaje había sido también el deseo de construir algo luminoso en otro lugar, una fuga de las oscuridades de Buenos Aires (152); La recopilación de cada anécdota familiar infantil un tesoro de cuentas brillantes sacadas a relucir por el tío (24)
- Salta de lo oscuro en detalle ese recuerdo la hora bienamada solar del mediodía a descubierto (69)
- La memoria ha estado arremolinándose estos días, girando en círculos sobre los veranos en la provincia (111)
- Con Lacan otro destello: la *repetición revela y oculta a la vez* (133)
- Confirmado por la analista el poder singular de los sueños: recuperar los hechos de la memoria infantil perdidos o rechazados o arcaicas fantasías atadas a fragmentos de realidad imposibles de comprender lanzados al mundo subterráneo o inconsciente una vez llegados a hablar a leer atravesando los más espesos y profundos sedimentos (18)
- Volver a la noche previa a la escuela: resto como un flash (15); Como un flash la escena de una película italiana sobre un psiquiatra que lucha por dismantelar la institución de los manicomios (115-116); El verano en Italia es el período que siempre aparece como un flash de vitalidad en los años de aquella etapa (147)
- Otra figura estelar (32).

Gracias a estos elementos, van aflorando detalles que quedaron enterrados en la amnesia general: una mujer golpeada, una nena en vuelo desde una ve-

<sup>8</sup> Tanto la búsqueda material (de objetos y documentos) como la psicológica (a través de lecturas y del psicoanálisis) le permitirán a la autora ir recuperando aquellos elementos de la memoria que van surgiendo, al mismo tiempo, a través del lenguaje.

<sup>9</sup> Para una mayor comprensión de la función de los colores y de la luz en Delfina Muschietti, nos remitimos al siguiente estudio, de nuestra propia autoría: Rocío Luque, “El vuelo entre dos orillas de *El rojo Uccello* de Delfina Muschietti”.

randa, niñas azuzadas, una caída de las escaleras, un tío encerrado en el manicomio, otro tío prendido fuego con la joven amante, disputas judiciales, esporádicas apariciones en el hospital, el clima político de Perón, las noches tenebrosas de la dictadura con sus pesadillas, el miedo creciente, una casa arrasada en lágrimas, noches de pánico en la casa de unos jóvenes, la dictadura militar de Videla, desprecios y rencores cruzados, violencia, alianzas para salvar el ‘deshonor’ de una madre soltera, etc. Y en el centro de este vértice «la tragedia – gong ante esa palabra escuchada – el jefe de familia asesino de su mujer drama pasional» (90)<sup>10</sup>.

Junto a este benéfico cielo, el cielo del Mediterráneo, que le va aireando los recuerdos y secando al sol las cosas sepultadas, el otro elemento que coadyuva en el proceso de recuperación mnemónica, es el mar<sup>11</sup>, el Mar Tirreno, que refleja la luz solar y cuyo elemento, el agua, aparece siempre asociado a la palabra ‘memoria’ y a su proceso de emersión: «Esplendor solar en las aguas más lejanas de la memoria» (47); «El olor fuerte del mar, trae tantas sensaciones olvidadas» (125); «Ese mar Tirreno con su olor inolvidable, que había estado sepultado en las capas de la memoria y ahora volvía a la superficie imantada del hoy» (129).

El mar, cuyo encuentro es siempre fuente de regocijo para la autora, será amado incluso cuando éste se transforma en el teatro del crimen que se revela al final del Diario<sup>12</sup> («amado cielo Mediterráneo, a pesar de todos los pesares», 140), pues la ayudará a revelar lo siguiente:

R.E. no murió ahogado ni como consecuencia de un síncope, como se hizo creer a sus atribulados padres, sorprendidos en su buena fe con el más descarado cinismo. [...]

No. RE murió injustamente asesinado. Fuera del agua recibió un formidable golpe en la frente, fue despojado de sus ropas, con toda sangre fría y su cuerpo fue arrojado al arroyo para simular un accidente.

<sup>10</sup> La autora alude a todos estos elementos que poblaron su infancia y, sobre todo, al delito que ocupa el núcleo central de la amnesia, pero en ningún momento habla de ellos de manera explícita. Nos hace tan sólo entender que ha logrado recuperar la memoria infantil pero sin revelarnos qué fue lo que, de manera específica, desató el mecanismo del olvido.

<sup>11</sup> Es recurrente el sintagma ‘en el mar’ o ‘sobre el mar’ como título de las varias secciones del libro.

<sup>12</sup> El *Diario de Amnesia*, que aparece publicado al final de *Amnesia*, si por un lado, siguiendo uno de los objetivos de la escritura de diarios, atestigua su estancia como adulta en Italia en 2004, la fase de recopilación de material y la composición del libro, por el otro, mantiene tan sólo la división en jornadas de este tipo de composición pero, por lo demás, forma parte integrante de la obra, sobre todo por estar escrito con el mismo estilo de *Amnesia* (un poético flujo de conciencia).

La vindicta pública señala a los responsables y encubridores de tan nefasto crimen y los amigos de RE, aquellos que no claudicamos, que tenemos el más claro concepto de la responsabilidad del deber, de la justicia, de la moral y de la sociedad, repudiamos públicamente a los falsarios y, por la sagrada memoria de aquel muchacho bueno, culto, jovial y valiente, juramos remover cielo y tierra, si fuera necesario, a fin de que no quede impune tanta iniquidad y tanta vergüenza (163).

### **Pathos versus logos**

Tal y como, al comienzo del párrafo anterior, pensamos en la amnesia como en un silencio de la memoria, nos gustaría ahora pensar en la amnesia como en una patología de la memoria, pero en la patología no en el sentido de la enfermedad, sino en ese padecer (*pathos*) que se vuelve palabra (*logos*).

Durante la fase de amnesia, de hecho, la autora aparece dividida entre el cuerpo (sede del *pathos*) y la cabeza (sede del *logos*), que al estar separados no logran su expresión y, por consiguiente, la recuperación de la memoria.

El cuerpo muestra su anhelo mediante la constante repetición del sintagma 'hacer(se) carne' a lo largo de toda la obra y mediante la imposibilidad de expresar el 'deseo', como podemos notar a continuación:

- Disfraz hecho carne (22); Leer leer leer en esos días hasta hacer carne la técnica de respirar relajar los músculos (59); Pero esa excelencia tal vez sólo se haría carne en el plano profesional, decía aquel psicoanalista lacaninano loco pero sagaz en algunas de sus lecturas (135); Abre una boca de luz que dice los cambios al fin pueden hacerse carne alguna vez (158)
- No saber pedir temer la intensidad del deseo postergado en frases vagas siempre malentendidas en la burla de la boca tímida (23); El deseo escondido (23); El deseo trabado en el umbral de los labios (23); Entrar en el túnel del deseo (37); Después de todo y tanto devaneo teórico encontrar allá en el fondo ese deseo real clavado como un extraño cartel sin dueño (41); Vago recuerdo de la sensación de ser deseada por primera vez con la luz del sol entrando fuerte por el ventanal (50); La tensión del deseo denegado en la triste ausencia esta vez irreversible (85).

Frente a esta visión descarnada, coincidente con el dolor, a la cabeza le cuesta escribir, pues «se pierden las palabras en el hilo de la frase, otras formas de la amnesia» (121), le cuesta deshacer la trama, pues se pierden también las palabras en el hilo de la voz, ya que su 'yo' se ve constantemente amenazado por la negación consciente e inconsciente («Negar la trama agotadora», 79; «Negarse frente a eso que abría el pecho como una daga», 73; «Demasiados misterios, demasiada negación», 131); y un frecuente uso de un tipo de prefijación

de semantismo negativo<sup>13</sup>, es decir, del prefijo ‘des-’, como podemos ver en los siguientes casos, en los que aparece de manera más o menos lexicalizada: ‘desanudar’, ‘desconocido’, ‘deshabitado’, ‘desenvolver’, ‘desbaratar’, ‘desplegar’, ‘desligada’, ‘desprendida’, ‘desterrada’, ‘deshacer’, ‘desprendido’, ‘desvanecidos’, ‘desaparecidos’, ‘desamparo’, ‘desconectarse’, etc.

Este elemento de categoría morfosintáctica se configura como elemento de significación léxico-semántica (Lamíquiz 132), ya que de ser un elemento de disolución pasa a inscribirse en el acto de enunciación y de determinación. Recordando la máxima de Spinoza, «Determinatio negatio est», de hecho, podemos afirmar que estas formas de negación van determinando a la autora al impulsarla hacia la afirmación de un propio lenguaje, como la otra materialidad de la memoria, y de un uso peculiar de la palabras que la ayudan, como ‘estelas de luz’, a recuperar lo silenciado u olvidado por lo que padece: «Creer [...] en la potencia sanadora de la palabra para erguirse enteros para poder recordar para deshacer lo impune y luego poder olvidar pasar a la vida hacer proliferar el lenguaje sobre el sí misma una niña no yo» (97).

El significado lexical de los lemas que han ido apareciendo a lo largo de este estudio, que por línea general suele ser amplio, vago y abstracto, adquiere en el vocabulario de Muschietti un peculiar significado textual, que, como cualquier significado contextualizado, es delimitado, preciso, individual y concreto (Weinrich 29).

El sentido, tanto en el matiz de significado como en el de la dirección del *pathos* hacia el *logos* («Misterioso circuito de las palabras como en la poesía en constelaciones paso a otra inesperadas vías del sentido», 26), queda así definido en las palabras y queda «lo escrito en el cuerpo como un flash» (18).

### **Casa versus casa portátil**

La infancia de Delfina Muschietti está determinada por una geografía muy precisa (nos proporciona lugares como Andalucía, Niza, París, Venecia, Florencia, Milán, San Remo, Roma con sus calles principales y su localidad balnearia, Buenos Aires, Entre Ríos), pero sobre todo por una planimetría muy detallada, compuesta por casas en las que habitó. Nos menciona dos casas en Italia:

La primera, un poco oscura, con su patiecito de piedra romana espiado desde la puerta lateral, siempre rodeada de mucho verde, de cara al mar. Luego, en el camino entre las dos, esos edificios rarísimos cuyas paredes están recubiertas de grandes

<sup>13</sup> Abundante es su uso también en la colección de poemas *Enero* y *El rojo Uccello*.



azulejos azules, brillaban desde lejos en el trayecto a la escuela cada mañanas. Siguiendo por el paseo, llegar al esplendor de la segunda casa, ahora algo venida a menos, pero siempre con las flores de la bouganville (129).

Asimismo nos menciona un Barrio («aquel mítico lugar de casas de militares», 22) y una casa de provincia en Argentina. En el interior de estas casas, evoca lugares precisos como la cocina, el comedor, el cuarto de planchar, el living, las escaleras, los pasillos, las barandas, los balcones, el porche, los patios, el garaje, etc., espacios en los que permanecen olvidados los juegos de la niñez y los hechos que poco a poco va recordando<sup>14</sup>.

Y en estas casas, les presta atención a las paredes («Paredes de color crema o amarillo claro», 13; «El mismo color azul en el dibujo de los azulejos», 87) a las puertas («La puerta color crema o amarillo claro», 15; «Paredes lindantes con la casa del vecino», 27) y al piso («pasos crujientes en el piso», 60).

Pero como dijimos al comienzo de nuestro estudio, Delfina Muschietti, aparte de ser una poetisa, es una hija de la emigración, condenada, por consiguiente, a ser una extranjera en cualquier lugar<sup>15</sup>. La lengua se configura, pues, como su verdadera casa, una casa prometida, que en cuanto tal no tiene ni techo ni paredes.

Una lengua que no es para ella ni la lengua primera ni la lengua segunda, sino la lengua elegida en la que «alojar en el placer de paladear cada sonido chocando con alguna zona de vitalidad dormida quizás esos años» (86). La lengua madre, de hecho, no es, en realidad, la primera sino «la lengua en la que es posible acampar, en *holding*. Como el francés para Derrida y Kristeva, como el inglés para Melanie, como el italiano para Amelia Rosselli y su primera infancia francesa» (126), y que para Muschietti será el italiano (lengua en la que le surgirá de modo natural y fluido, «sin que nada pudiera detener ese impulso en la mano», escribir el Diario de *Amnesia*, que luego tendrá que volver a traducir en español), y el inglés, «la otra lengua irrefrenable. Un deseo persistente desde chica, la pasión por las lenguas, con dos corrientes principales, italiano e inglés; pero ramificada en pequeños afluentes: francés, catalán, friulano, latín, al-

<sup>14</sup> Son estructuras físicas, de todas formas, que no consienten una visión directa, sino una visión a lo lejos o espía: «Mirado a lo lejos desde el porche» (16); «Yo la espía a un costado del marco» (18); «Espiar la clase en el salón de al lado» (22); «Espiar en el descanso de la escalera» (54); «Mujeres espías desde la ventana de arriba por sobre el tapial del patio» (64).

<sup>15</sup> Muschietti, de este modo, se inserta en la línea de escritores bilingües o multilingües, en sentido moderno, que por hechos sociales e históricos han acabado por ser unos refugiados en las lenguas y han llevado a cabo la revolución del lenguaje del siglo XX (Steiner 17).

go de ruso, algo de alemán, algo de las lenguas indígenas» (151). Una *summa* que no conoce fronteras, como podemos ver a continuación:

El encanto de las lenguas maternas elegidas traducir su cadencia como un dulce largamente esperado en una fría tarde de lluvia la poesía italiana llegada para florecer – *il glicine il fresco sole* – entregarse al aparato de las lenguas viajar de una a la otra a través del tesoro de los diccionarios – habitar el inglés nítido de Dickinson de Plath o el nasal manierista de Dylan – *all is silent where I am* – trayendo de nuevo el francés de Rimbaud: múltiple alojada casa portátil *going home* la poesía paladear cada escena imaginada de la memoria en el viaje iluminado libre de las lenguas (91).

Las lenguas, de hecho, son casas portátiles por las que se puede migrar gracias al uso de los diccionarios (nos cita el diccionario Zingarelli, un diccionario etimológico y un diccionario de Psicoanálisis) y a la traducción. Muschietti, que es a su vez traductora de autores como Pier Paolo Pasolini, Alda Merini, Amelia Rosselli y Emily Dickinson, como nos va revelando a lo largo de su obra, nos dice que traducir, «una pasión que estaba oculta», es «llegar a algún lugar desconocido y placentero» (115), es «el esplendor en el ejercicio de pasar de una lengua a la otra, como viajar» (115).

Si bien puebla su obra con anglicismos más o menos adaptados<sup>16</sup>, citas y expresiones en inglés y con observaciones acerca del mecanismo de esta lengua<sup>17</sup>, es principalmente entre español e italiano en donde se consolida su hogar («Y viajar por esas dos lenguas que fluyen como canales laterales y a la vez confluentes», 152), puesto que escuchar y hablar la lengua italiana es como estar en casa («Hacía frío y lloviznaba pero sólo escuchar la lengua italiana hizo que la sensación fuera como estar en casa, como un pez en el agua», 113) y una inmersión en la benéfica agua («Allí escuchar hablar italiano todo alrededor, como en una inmersión en el agua, cubriendo cada resquicio de sonido libre [...]. Sumergirse, llevarse de regalo esas expresiones de la lengua en el detalle del matiz, el encanto de *il tardo pomeriggio*», 148) y, pese a cualquier melancolía, estar en Italia «produce mucho placer que no se sabe por dónde llega: un ritmo, un aire que se cuele en la memoria, algo en la lengua italiana hablada alrededor» (122). Es una pertenencia sonámbula y genética.

Su español, por lo tanto, connotado a menudo con marcas diatópicas típi-

<sup>16</sup> Como por ejemplo *email*, *make-up*, computadora, noqueada, *weekend*, *film*, celular, *exciting*, *stop*, *for free*, etc.

<sup>17</sup> Citamos, por su belleza, la siguiente: «*Helping me out*, como dice la amiga desde Texas, con esa capacidad que tienen de decir cualquier cosa moviendo las pequeñas partículas de las preposiciones junto a los verbos como si se tratara de un mosaico en el que se ve la mano del orfebre y su arte para combinar las piezas» (152).

camente argentinas (pensemos en el uso del voseo, de italianismos como ‘tallarines’, de cultuemas como ‘entrerraino’, de regionalismos como ‘pollera’, ‘pantufas’, ‘restorán’ o ‘bombacha’, y americanismos como ‘pararse’ y ‘partida’, etc.), se impregna de la lengua y de la cultura italiana, como podemos apreciar en los siguientes casos:

- Expresiones en italiano: *anche* (65), *lungomare* (86), *stabilimento marino* (87), *capuccino con cornetti* (138), *color viola* (149), *vicoli* (150), *da capo* (157)
- Observaciones sobre términos: Aquella tarde de charla en la playa sobre el Tirreno, él había nombrado esa hora del atardecer con la palabra *imbrunire*, mirando el horizonte sobre el mar. Al observar la belleza del término que se prolonga en el sonido mientras va muriendo [...] (106); *Entrotterra*, como llaman aquí al lugar donde habitan los que viven un poco más lejos de las costas (113); *Io vado a casaccio*. [...] *Casaccio*: sin orden, sin reflexionar, sin mata (actuar, hablar, andar) (135-136); Irse del mar (ellos no dicen *playa*, dicen *il mare*) (142); Todas las playas en Italia son ahora “a pagamento” salvo brevísimos y angostos espacios de playa libre (146)
- Observaciones sobre la formación de palabras: Diálogo escuchado en el tren entre dos señoras. [...] y entre frase y frase pasaban de los matices del diminutivo a los graciosos del aumentativo italiano (119)
- Referencias al mundo cultural italiano: la Rai (102), *La Repubblica* (125), canciones de autores como Battisti (103), De Crescenzo (146) y Mina (104)
- Observaciones sobre el carácter de la población: El espíritu italiano, comunicativo y “solar” (113); Las parejas se besan (siempre se besan los italianos!) (134); Muy cómica esa afectada exageración que los distingue (142).

## Conclusiones

A lo largo de este estudio, hemos ido, para emplear otra esfera del léxico de Muschietti, el fotográfico, enfocando y haciendo fotos zoom sobre sus textos para captar palabras y, a la manera de su admirado Gilles Deleuze, crear la imagen de su pensamiento, no con el cine sino con la fotografía. La autora, de hecho, utiliza también las imágenes en blanco y negro para recuperar su memoria, memoria que sabemos no ser una instantánea sobre el pasado, porque esta no es pasiva sino constructiva, y en el momento mismo en que se recuerda, la memoria reconstruye, relaciona, selecciona, transforma y busca.

En este proceso de recuperación, el cielo y su esfera semántico-sensorial, su logos personal y su deslizamiento hacia la lengua italiana le han ido produciendo *flashes* en su mente, le han hecho conocer el pasado (pues la memoria es fundamentalmente conocimiento) y han determinado que su amnesia no se transformara en ninguna amnistía.

Quizás es esto lo que íntimamente se encuentra retratado en aquellas fotografías, lo que sí sabemos, porque nos lo cuenta ella al final del Diario, es que ¡estas fotos llegaron dentro de una maleta!

Pero los reencuentros por email han hecho posible una visita: traen de regalo una valijita de recortes y fotos viejas. Una de ellas queda en el escritorio, al lado de la computadora. Llega así otro modo de concluir la búsqueda que llevara tanto tiempo y energía, otro modo de poner fin al rastreo arqueológico, y dejar así en calma las aguas de la memoria: siempre quedará allí esa luz dispersa, ese destello integrador, después de tanto buscar saber, entrever de algún modo posible las piezas del mosaico perdido en el tiempo (157).

### Bibliografía citada

- Derrida, Jacques. *El monolingüismo del otro (o la prótesis de origen)*. Buenos Aires: Manantial. 1997.
- Lamíquiz, Vidal. *Lengua española. Métodos y estructuras lingüísticas*. Barcelona: Ariel. 1987.
- Lozano, Jorge – Peña-Marín, Cristina – Abril, Gonzalo. *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Cátedra. 2009.
- Luque, Rocío. “El vuelo entre dos orillas de *El rojo Uccello* de Delfina Muschietti”. *RiMe*, 6 (2011): 285-295.
- Muschietti, Delfina. *Amnesia*. Buenos Aires: Bajo la Luna. 2010.
- Ortega y Gasset, José. *El hombre y la gente*. Madrid: Revista de Occidente. 1964.
- Scocozza, Antonio. “‘Tu, il viandante, l’insonne, lo scontento’: padri emigranti figli poeti”. *Emigrazione: da Ellis Island ai nostri giorni. Versi e immagini dello sradicamento*. Ed. Nino Di Paolo. Napoli: Edizioni del Paguro. 2001: 144-157.
- Steiner, George. *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2009.
- Weinrich, Harald. *La lingua bugiarda. Possono le parole nascondere pensieri?* Bologna: Il Mulino. 2007.

### Bibliografía sobre la autora<sup>18</sup>

- Díaz, Marcelo “El rumor de las abejas. Sobre un puñado de poemas de *Olivos* de Delfina Muschietti”. *Vox virtual*, 6 (2002). <<http://www.elistas.net/lista/voxvirtual/archivo/indice/1/msg/9/#negro>>.

<sup>18</sup> Lamentablemente algunos datos de las referencias bibliográficas son incompletos, pero hemos querido, de todas formas, aunar en este ensayo las principales publicaciones sobre Delfina Muschietti para favorecer un acercamiento al estudio de la autora.

- Lema, Ana. "Palabras en ebullición que arremeten sobre *Olivos*". *Biblioteca Babab*, 14 (2002).  
<<http://www.babab.com/no14/olivos.htm>>.
- Luque, Rocío. "El vuelo entre dos orillas de *El rojo Uccello* de Delfina Muschiatti". *RiMe*, 6 (2011): 285-295.
- Mallol, Anahí. *El poema y su doble*. Buenos Aires: Simurg.
- Roffé, Mercedes. "'Mientras toco la luz que cae...'" sobre *Enero* de Delfina Muschiatti". *Verbigracia*, 53 (22 de abril del 2000).
- Samoilovich, Daniel. "Reseña de *Los pasos de Zoe*". *Diario de poesía*, (1993).
- Schettini, Ariel. "Reseña de *El Rojo Uccello*". *Los inrockuptibles*, (1996).
- Vignoli, Beatriz. "*Enero* de Delfina Muschiatti". *Grandes Líneas*, (12 de marzo de 2000).