



Del Rosso, Soledad. "Fabio Morábito: el ensayo desde la extranjería".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, marzo de 2019, vol. 8, n° 15, pp. 144-153.

Fabio Morábito: el ensayo desde la extranjería¹

Fabio Morábito: the essay from the foreigner

Soledad Del Rosso²

Recibido: 01/12/2018
Aceptado: 10/02/2019
Publicado: 08/03/2019

Resumen

Este trabajo propone una aproximación a la escritura del autor italo-mexicano Fabio Morábito a partir del libro *El idioma materno* (2014) y observa, en algunos de sus textos, el cruce de registros que habilita su lectura como "ensayos literarios", los cuales parecen moverse en una zona de indefinición, propia del género, que, a la par, cuestiona los límites entre lo factual y lo ficcional. Desde ciertas entradas breves que conforman dicho volumen, abordamos su reflexión sobre el proceso de creación literaria, la figura del escritor y la escritura entre lenguas, una marca que atraviesa al propio Morábito, quien, como muchos escritores latinoamericanos contemporáneos, cumplimenta ese nuevo tiempo del presagio borgeano, cuando el escritor es un viajero (un extranjero) y un heredero de la cultura.

Palabras clave

Latinoamérica; Ensayo; Morábito; Extranjería.

Abstract

This work proposes an approach to the writing of the Italian-Mexican author Fabio Morábito from the book *The mother tongue* (2014), and it notes in some of its texts, the crossing of records that enables reading as "literary essays", which they seem to move in a zone of uncertainty that, at the same time, puts in question the limits between the factual and the fictional. From certain brief entries that make up this volume, we address his reflection on the process of literary creation, the figure of the writer and the writing between languages -a mark that crosses Morábito himself who, like many contemporary Latin American writers, fulfills that new time of the borgean omen, when the writer is a traveler (a foreigner) and an heir of the culture.

Keywords

Latin America; Essay; Morábito; Foreigner.

¹ Una versión preliminar de este trabajo fue presentada en el V Congreso Internacional Cuestiones Críticas en la Universidad Nacional de Rosario en octubre de 2018.

² Profesora en Letras. Becaria de la Universidad Nacional de Mar del Plata. Contacto: delrossoledad@gmail.com



I

En *Extraterritorial* George Steiner sostiene: “solamente aquel que no se siente como en su propia casa dentro de una lengua dada puede usarla como instrumento” (Steiner 17). El ensayo se refiere a figuras como Jorge Luis Borges, Oscar Wilde, Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, entre otros, es decir, escritores multilingües quienes, a través de sus obras, han mostrado que deambular entre lenguas no implica solamente “hablar” idiomas, sino, según plantea el autor, la coexistencia enigmática de diferentes visiones de mundo generadas lingüísticamente.³ En estos sentidos podría entenderse la escritura de Fabio Morábito, quien, en tanto escritor latinoamericano atravesado por la contemporaneidad, parece afiliarse a una tradición universal en la línea de escritores como Kafka, Conrad, Canetti, quienes no escriben en su lengua materna y para quienes la lengua de escritura fue una elección, un ejercicio de la voluntad, y la literatura, un dominio sin restricciones o locaciones, que al conocerse, se porta.⁴ Recordemos que Morábito, por destino y voluntad, se mueve entre dos lenguas, una heredada (italiano) y la otra, adoptada (castellano). Dos lenguas-culturas que lo interfieren, singularidad que suma al haber nacido en Alejandría y haber elegido México (un centro poderoso de producción de imaginario precolombino) como lugar donde radicarse y escribir.

En la línea de Borges, Henríquez Ureña, Alfonso Reyes, de los modernistas como precursores, de los vanguardistas, o bien de algunos novelistas de los '60 como continuadores, y de otros actuales que reenvían a aquellos (Montoya, Bellatin, Bolaño, Aira, entre otros), Morábito pone en crisis la noción de pertenencia a una geografía –nacional, continental, cultural y aún lingüística–. Como tantos otros escritores de esta época es viajero y heredero de la cultura universal, alguien para quien la extranjería resulta una posibilidad y no un demérito; en este sentido un escritor bilingüe es doblemente extranjero: por ser escritor y por escribir en una lengua de adopción.⁵ Es por eso que la cita de Steiner resulta productiva para este planteo: cuando se explora la narrativa de Morábito se advierte una preocupación por el acto que deviene en una escritura entre lenguas: el español y el italiano. Este trabajo propone observar cómo la escritura, deudora de su condición de extranjería perpetua, opera en *El idioma materno* (2014), cuya marca particular es la tensión, el cruce de registros. Dicha tensión, visible en ochenta y cuatro textos que no superan los dos mil caracteres y que componen el volumen, se construye a partir de una noción que consideramos pertinente respecto de las tramas escriturales del mexicano: nos referimos a la noción de conflicto.⁶ En un volumen de tono ensayístico, cuyo motor es poético, el conflicto sería un generador de sentido ante una problemática que lo recorre transversalmente, la escritura entre lenguas.

³ Vale recordar que Steiner apoya su tesis en las ideas de Theodor W. Adorno sobre Heinrich Heine para referirse a la figura del escritor bilingüe o multilingüe en sentido moderno.

⁴ Fabio Morábito (1955) es autor de *Lotes baldíos* (1985), *De lunes todo el año* (1992) y *Alguien de lava* (2002), en poesía; dos libros de ensayos, *El viaje y la enfermedad* (1984) y *Los pastores sin ovejas* (1995); *Caja de herramientas* (1989) que funde ensayo y poema en prosa; una novela, *Emilio, los chistes y la muerte* (2009), un libro para niños, *Cuando las panteras no eran negras* (1996). En narrativa ha publicado los relatos *La lenta furia* (1989), *La vida ordenada* (2000), *También Berlín se olvida* (2004), *Grieta de fatiga* (2006); *El idioma materno* (2014) editado por Gog y Magog; *Madres y perros*, su último libro de cuentos, se publicó en 2016 bajo el sello editorial Sexto piso.

⁵ Me baso en la noción de extranjería de George Simmel. Para el sociólogo toda relación humana es unión de proximidad y lejanía. Distancia significa “la lejanía de lo cercano”. Para el extranjero, todo lo que le es próximo y cercano es al mismo tiempo lejano y ajeno. Esta propuesta puede rastrearse en “La cercanía de lo lejano” del libro *El extranjero. Sociología del extraño*.

⁶ George Simmel resulta operativo para pensar las relaciones que se sostienen a partir del conflicto. Su enfoque plantea que una sociedad necesita la asociación y la lucha para definir su forma; que la contradicción y el conflicto intervienen en cada momento de la vida de un individuo. Ver *El conflicto. Sociología del antagonismo*.

II

Como punto de partida parece oportuno apelar a la etimología de la palabra conflicto: derivado del latín, el término *conflictus* se forma mediante el prefijo con- (convergencia, unión) y el participio de *fligere* (flictus = golpe). Entonces, conflicto es “el golpe junt”, “el golpe entre varios”.⁷ En el caso de la narrativa de Morábito se estaría en conflicto *con* la escritura debido a la portación de lenguas y, paradójicamente, se escribiría para hacer visible –para sostener– ese conflicto y reflexionar literariamente sobre esa cuestión. Lo relevante de esta modulación, por ello, radicaría en el alcance positivo que asume el término: si bien la palabra *conflicto* arrastra una carga negativa en su uso corriente, en este caso, en tanto motor de esta escritura es lo productivo; esto es, se está en lucha con el acto de escribir por la condición multilingüe de quien lo hace, pero justamente es esa misma situación la que puja para cristalizar la escritura literaria. Herman Siemens explica el conflicto desde un enfoque nietzscheano y muestra cómo la reducción de la tensión entre los individuos implica la pérdida de diversidad, de modo que “la igualdad (o uniformidad) prevalece por mucho”. Agrega, empleando términos del propio Nietzsche, que “también implica la pérdida de la fuerza creativa o productiva, una especie de eutanasia enteramente improductiva” (Siemens 103). Lo planteado por Siemens para la relación entre individuos no sería ajeno a la de éstos con el lenguaje. Y vale recordar la concepción de lengua de Saussure como un sistema de diferencias. Sobre esta base podría decirse que los individuos, en tanto sujetos de lenguaje, estamos atravesados y constituidos por la diferencia y es gracias a esta naturaleza lingüística que establecemos relaciones de oposición y tensión con nuestro entorno y con nosotros mismos, por lo tanto, de relaciones de creatividad. En escritores bilingües como Morábito, esta productividad propicia formas de la escritura múltiples, diversas, heterogéneas; formas que intranquilizan, pues escapan clasificaciones posibles al tiempo que muestran un “equilibrio entre fuerzas más o menos iguales” (Siemens 104), el español y el italiano.

¿Cómo escribir en esta posición en conflicto sobre la figura del lector, del escritor, sobre el quehacer literario? ¿Cómo pensar a Homero, a Kafka, a Tirso o a Dostoievski? Nos preguntamos cómo escribir/pensar temas de la cultura en una lengua que no es la materna. El ensayo literario parece, para Morábito, una respuesta posible; en él se visibiliza una relación particular entre la literatura, entendida como lo extraterritorial y el espacio entre lenguas, indefinido, indeciso. *El idioma materno* propone, desde la lectura, infinidad de caminos; nos interesan dos en particular que dialogan fuertemente: uno parte de escenas de la literatura para luego despegar hacia una dimensión reflexiva; otro orienta hacia reflexiones similares, pero su punto de partida se constituye, mediante la inflexión autobiográfica, desde escenas de la vida cotidiana. Estos recorridos se unen mediante un motor que, insistimos, es poético y asedia el problema de escribir entre lenguas. Importa ver cómo funciona ese motor en la escritura que nos ocupa. La forma ensayística, compleja y heterogénea desde su origen, sintetiza una tensión que nos interpela como lectores: propone conceptualizaciones, ciertas generalizaciones respecto del tema ensayado y exhibe al mismo tiempo la subjetividad de quien escribe, subjetividad que se construye también en la propia escritura. Podemos pensar el ensayo como el espacio intersticial entre lo artístico y lo científico, un lugar donde todo cabe; y es esa zona la que se corresponde con otro intersticio, el que se abre entre las lenguas en un escritor como Morábito. Coincidimos con un trabajo pionero de Jaime Alazraki, quien sostiene que el estudio del ensayo sólo desde sus contenidos es un equívoco y que sería posible “percibir una sintaxis de los enunciados, oír un timbre” (10). Esta tensión que a lo largo de los años adquirió diversas formas expresivas (Octavio Paz y Jorge Luis Borges son modelos de referencia respecto de la renovación formal del ensayo hispanoamericano) interesa pues Morábito la procesa de un modo

⁷ Diccionario Etimológico de la RAE. En www.rae.es.

particular mediante operaciones y marcas que nos importan. Por cuestiones obvias consideramos algunos de los ensayos del volumen organizados en dos bloques que responden a los caminos trazados; no obstante, cabe mencionar que las observaciones aquí planteadas, aunque parciales, pueden pensarse respecto del volumen en general.

III

Desde el primer camino trazado, el de la literatura, “El caballo de Troya” (17) es una de las entradas que desde su título recupera a un padre, Homero, aludiendo a un texto fundacional de la tradición occidental, la *Ilíada*. Escrito desde un presente continuo, el texto de Morábito nos recuerda las palabras que Borges le profirió a Octavio Paz en la basílica de Guadalupe: “la poesía lírica habla del pasado, los poetas épicos presentan el pasado, lo hacen presente” (s/p). La elección del tiempo verbal, entonces, recupera una tradición, actualiza eventos del pasado y nos propone pensar nuestro tiempo: desprovista de dioses, la de Morábito es una *Ilíada* de los hombres; diría Borges: “Un himno a la belleza de la guerra” (s/p). Entre registros, en una zona difusa e interferida por la ficción literaria y el del ensayo, el texto se alza a partir de un detalle, el sonido de la pulsera de Ulises: no prestar atención a este sonido hace de Príamo el perdedor, y de la guerra, un fracaso para los troyanos. Este episodio, del que poco importa su autenticidad, no sólo recupera el archivo de la poesía griega, sino también del universo latino: sabemos que el famoso episodio del caballo de Troya no se canta en la *Ilíada* pues ésta culmina con los funerales de Héctor. La emboscada de Ulises y sus compatriotas se refiere en el Libro Segundo de la *Eneida*. Es decir, en un doble movimiento, Morábito abre a dos universos fundantes de nuestra literatura y de una visión de mundo, el greco-romano; aquí, siglos de historia son reducidos a un detalle, un momento, un fragmento. Así, de modo magistral, Morábito concentra la Antigüedad clásica en una carilla.

Alberto Giordano sostiene que “Walter Benjamin supo leer desde el detalle los relatos kafkianos, se detuvo en lo inquietante de esos detalles y para notar el detalle tuvo que suspender todo afán de explicación” (Giordano 238). Morábito nos propone revisar nuestras lecturas a partir de un desvío, quizá lo que sonaba dentro del vientre de madera no era una pulsera sino armaduras o espadas, pero la pulsera de Morábito es una lección de literatura, una lección de lectura. Quizás nos dice que el escritor (y aquí destaca la figura de Morábito como poeta) es quien pone el oído donde las cosas de desvían (y las palabras de Alazraki resuenan); en lo aparentemente inútil se efectuaría el desplazamiento, pues las cosas menores pueden ser objetos poéticos y es el escritor quien debe reparar en los detalles cuando está escribiendo; desde aquí, un detalle puede ser disparador de un gran texto. Seguimos a Gina Saraceni cuando afirma que “la escritura de Fabio Morábito es la escritura de quien pone el oído donde nadie más lo hace” (Saraceni 107). En un estado de vigilancia respecto del sonido, “El caballo de Troya” nos permite pensar que no alcanza con nombrar las cosas dentro de una lengua dada, que sería necesario escuchar para registrar los sonidos del mundo, tal como afirma la crítica venezolana. Deleuze sostiene que el escritor “ve y oye en los intersticios y las desviaciones del lenguaje” (Deleuze 12); para un escritor bilingüe como Morábito, escribir en una lengua no materna implicaría no sólo aprehender el significado sino también el sonido y, como los mejores poetas, deshabilitar el límite entre ambos. Es por eso que el uso de la repetición, una constante del volumen, resulta altamente productivo: la aliteración de los fonemas /t/, /r/, /i/ producen un repiqueteo en la frase, una especie de trabalenguas de variación silábica (/Tro/, /tin/, /tai/; /tre/): “delante de Troya. Los Troyanos se acercan”; “Tairis escucha un sonido...Tairis va a hablar con Príamo... Entre ellos está Tairis...Sobre todo por Tairis”; “tres días entre los guerreros” (Morábito 17). El efecto sonoro que produce la frase pone en evidencia la materialidad del lenguaje, por lo tanto, la posibilidad de percibir un sentido no sólo en la lectura sino en la

escucha: “Quiere que lo vean, que lo último que vean sea su rostro” (Morábito 18). Sabemos que la repetición, nacida siempre de una falta, se presenta en un extranjero como una posibilidad que le permite encontrar la expresión a través del sonido. Estos usos, pensamos, responden a la pregunta inicial de este trabajo: ¿cómo se escriben los temas de la cultura cuando se *adopta* una lengua extranjera? El cruce de registros entre prosa y poesía resultaría una zona de amparo que a Morábito le sirve (potenciado por su condición de poeta) para reconocer su ajenidad ante la lengua de adopción. Desde aquí la escritura se torna inestable y la opacidad un estilo pertinente para quien debe tomar los atajos del idioma. Por eso resultan útiles los procedimientos poéticos: son los que permiten condensar y des-figurar el lenguaje a la vez que reflexionan sobre él

Entre la prosa y la poesía, lo factual y lo ficcional *El idioma...* meta-comunica, de modo continuo, sobre el quehacer literario, y nos parece que allí radica el peso de lo ensayístico de este volumen; pienso en “Paris” (75), por ejemplo; Morábito advierte un pasaje de la *Ilíada* en el que, según su lectura, “está la semilla de una literatura que florecerá muchos siglos después” (75). Se refiere al antihéroe y a la novela moderna: “...a veces te abandonas y no quieres pelear” (Morábito 75). Las palabras que Héctor le dice a Paris son el piso de sustentación para una literatura “construida sobre los ‘aunque’, los ‘pero’ y los ‘a veces’” (75). En la cláusula de ambigüedad (“a veces”) lee Morábito la ruptura del esquemático mundo homérico. En “Don Juan y la ciudad” (109), también realiza una lectura irreverente de Tirso de Molina. En una carilla y media Morábito pone en diálogo la literatura y la lingüística: el mito del seductor, el anonimato urbano, preludio de la ciudad moderna y la consistencia en registro. Don Juan es, “Un hombre sin nombre” (110); un personaje que, en términos sistémico funcionales, negocia significados a partir de los textos que produce y de los hablantes con los que interactúa; una suerte de bilingüe *ad hoc* que se mueve entre dos sistemas de comunicación verbal, con convenciones y reglas que adapta de acuerdo a sus fines comunicativos: “posee una elocuencia para la dama de corte y otra para la humilde pecadora” (110). Para Morábito el Burlador de Sevilla es un *thriller* internacional, un elogio a la ciudad moderna, y la figura de Don Juan, la del hombre de todas las lenguas.

IV

En la línea de la autfiguración sucede algo semejante: enmarcados en una atmósfera cotidiana y articulados bajo un sujeto de enunciado que se figura como un yo-escritor, los textos reflexionan en torno al acto de escribir como problema: “Scrittore traditore” (7), reescritura del adagio “traduttore traditore”, abre el volumen y explora el vínculo entre la traición y la vocación literaria. El enunciadador intenta seguir los pasos de Massimo, lee mal adrede para acompañar a su amigo en la cruzada, pero inmediatamente lo abandona y comienza a leer con fluidez. Esta escena iniciática de lectura en voz alta define dos cuestiones: la traición y el oficio de escribir, ambas inseparables. La historia inaugura un recorrido que se extiende a lo largo del volumen: el oficio del escritor nace en el instante mismo en el que se tiene plena conciencia del cuidado de las palabras y al mismo tiempo se descuida, se traiciona al mundo; en esa tensión se construye la escritura:

Si hay episodios decisivos en la infancia, ése fue uno de ellos, después de equivocarme adrede en la primera línea me di cuenta de que no podía seguir estropeando una palabra más (...) fue entonces que vislumbré que mi vocación sería escribir libros, casi al mismo tiempo que conocí el sabor de la traición. (Morábito 8)

Escribir es traicionar, fallar a los otros; toda escritura implica un repliegue, alejarse de la batalla de lo cotidiano habiendo establecido una ruptura, un quiebre dentro de lo cotidiano mismo. Se escribe porque se abandona la lengua materna, se traduce el mundo a otra lengua y

en ese acto de traducción radica la traición. El trabajo del escritor, columna vertebral del volumen, se materializa también en textos como “Ladrón y centinela” (11); allí el enunciador es alguien que, en la madrugada, cuando todos duermen, acecha: “Siempre escribo en esta hora de patrullaje sigiloso. Hay algo de centinela o de ladrón en escribir temprano (...) el escritor protege y roba, sustrae y aprovisiona al mismo tiempo” (Morábito 12). Algo de trapero diría Walter Benjamin: “Trapero o poeta, a ambos les concierne la escoria; ambos persiguen solitarios su comercio en horas en que los ciudadanos se abandonan al sueño” (Benjamin 98). En una zona lumpen, los textos construyen un campo semántico asociado a la idea inicial de este trabajo, el conflicto: amor/traición, robo/vigilancia son pares antitéticos de los que se sirve Morábito para edificar una zona intersticial donde se discute, sostiene y avanza la escritura. Escribir es una empresa desesperada por llenar una carencia y el mexicano, aun desde gestos autobiográficos, propone llenarla huyendo de la referencialidad. La mentira de la semejanza se desmorona, la escritura parece estar siempre a contra pelo del concepto en tanto significado fijo y cerrado.

Sin detenernos en el carácter autobiográfico del volumen, señalamos este punto porque atraviesa los ensayos seleccionados para este apartado. Como se sabe, Paul de Man sostiene que la autobiografía no es un género, sino un tropo desde ciertas operaciones y marcas que involucran el gesto autobiográfico: “al asociarla a la prosopopeya, la autobiografía se convierte en una figura de lectura válida para todo texto” (De Man 116). En los casos que estudiamos, el yo se “figura” escritor para luego desfigurarse y culminar en una voz impersonal que borra toda marca de subjetividad y cuyos enunciados adquieren peso de ley. Esta operatoria es rastreable en la interferida producción del mexicano: según dijimos, narrativa y poesía dialogan en Morábito; los ecos del poema “Pierino Sempio” resuenan en “Escribir sin levantar la cabeza” (29), la lección del profesor que lee en voz alta en el aula propinando un par de golpes en la nuca a quien se distrae; “Los nombres de los muertos” (19) y *Emilio, los chistes y la muerte* (Morábito 2009), única novela de Morábito, reflexionan, por una parte, y ficcionalizan, por otra, el problema de la arbitrariedad del signo; con grados de mayor y menor énfasis también se revela en la trama que sostiene *El idioma...* Más allá de las anécdotas, Morábito retrata en ellos una enseñanza acerca de la lectura: leer implica traicionarse a uno mismo, al lenguaje, a otros; también escuchar, advertir ritmos, percibir entonaciones. De ahí la preocupación por recuperar el nivel acústico, por poner atención a la materia sonora de la palabra. En “Los nombres de los muertos” Morábito nos recuerda que lo único que da a conocer una palabra es la palabra misma: “Sólo esos nombres al no tragarse la mentira de la equivalencia y de la semejanza, nos proporcionan a base de lenguaje la salida del lenguaje, el atisbo de la realidad del mundo” (Morábito 24).

Entonces, Morábito no propone una autobiografía en sentido convencional: no desea “narrar la historia de su personalidad” (Lejeune 48) ni conocerse a través del recuento escrito sobre lo vivido; pero al ponernos en contacto con referencias del contexto extradiegético (datos profesionales, familiares, etc.), con un repertorio de recuerdos y de hábitos (virtudes y vicios incluidos) no deja de regodearse en una figuración de sí. Lo interesante radica en que estas oscilaciones entre la referencialidad extratextual y el mundo ficcional plantean un modo de autfiguración de un escritor contemporáneo que se inscribe en una literatura que abre camino a pensar nuevas formas de lectura (Borges, Reyes, entre otros), pues desde su obscena heterogeneidad (inflexión autobiográfica, narración, poesía) *El idioma...* exige un lector que se despoje de convenciones, refine la mirada y lea la prosa en clave poética.

Morábito juega con un anecdotario conocido y simple al que refiere constantemente en sus entrevistas, desde aquí interesa el artificio que lo instaura. Gran parte de los textos que componen el volumen se construyen, como anticipamos, a partir de anécdotas sencillas desde las que se parte para luego despegar a una dimensión reflexiva. Los últimos tres que presentamos, “Surcos”, “Carril de acotamiento” y “El idioma materno” son sugerentes al

respecto. Desde una primera persona singular, los dos primeros comparten una retórica de inicio: la anécdota simple es el punto de partida de la narración. Apelar al universo de lo cotidiano establece un arco de complicidad con el lector: de este modo, el sujeto del enunciado nos incluye en su mundo, no tan diferente del nuestro. “Surcos” comienza con un recuerdo de la infancia: “Para huir del tedio del salón de clase acostumbraba en mis primeros años escolares trazar en una hoja una carretera imaginaria” (Morábito 81). Todo lo que sigue es una digresión sobre ese dibujo. “Carril de acotamiento” no apela a la memoria, reflexiona desde el presente, como en el anterior, a partir de una primera persona que introduce la anécdota: “Me escribe con frecuencia una persona que firma con el nombre de un protagonista de una novela famosa” (Morábito 135). Si bien no se advierten referencias biográficas es claro que, tanto en uno como en otro caso y desde los títulos, la escritura, la traza en el papel, la marcación, ya desde un dibujo, ya desde una carta, aparece en primer plano imbricada con la persona gramatical que domina estas entradas breves. Estas retóricas interesan no para hallar coincidencias con el Morábito autor o corroborar datos del real; sí para ver cómo se arman textos que, apegados al tono ensayístico, hacen ingresar la práctica escrituraria, en tanto traza, como sostén en la escritura misma. La autofiguración combina la elección del yo o lo propio del registro ensayístico, con el anecdótico personal de un escritor que vive entre lenguas-culturas.

Nuestras dos líneas de ingreso se tensionan puesto que el motor de la prosa es poético y esto interesa a Morábito. Para ello despliega una estrategia compositiva cuyo deslizamiento no percibimos en su total complejidad con sólo una lectura. El recuerdo de la infancia abre paso al universo del yo-escritor; las líneas que luego fueron surcos y después una red de caminos dan pie a un término propio del campo literario y del arte: “la inspiración”. No pasa inadvertido el tono irónico con que el yo rompe la cadena de significaciones que tradicionalmente se asocian a ese término: no hay genio creador, ni torre de marfil, no es el poeta el pequeño dios y lejos quedan las Musas. En este punto recupero a Pozuelo Yvancos:

Hay un yo figurado que si bien posee virtualmente algunos rasgos de su autor, es un narrador que al enfatizar los mecanismos irónicos marca la distancia respecto de quien escribe hasta convertir la voz personal en una voz fantaseada, ficcionalizada, literaria. (Pozuelo Yvancos 29)

El recurso a la ironía agrega otro nivel de significación que opaca la “transparencia” del lenguaje. El sujeto del enunciado, lejos de erigirse como un yo poderoso, se presenta dubitativo; este efecto, reforzado por el uso de la perífrasis verbal, se subraya con el ingreso de la primera plural en la misma línea donde aparece la marca singular: “Debe de haber sido mi primera experiencia de lo que llamamos inspiración” (Morábito 82). Basta una proposición para ver cómo Morábito introduce sutiles variaciones en las formas de la frase final, que otorga al texto un tenor diferente del inicial. En “Carril de acotamiento” se trabaja sobre el vacío; por ejemplo, no se sabe nunca quién es esa persona que escribe al yo escritor, por qué o para qué lo hace; sólo sabemos que lo hace bien, pues así lo juzgan sus palabras y por tal motivo poco importa el nombre. El tránsito de lo baladí hacia lo sentencioso del final surge gradualmente. Es más, la incorporación del modo condicional en los usos verbales (“podría firmar con su nombre”), el uso de adjetivaciones indefinidas (“por alguna razón prefiere usar pseudónimo”), el uso de formas interrogativas (“¿Tendrá un nombre propio?”), incluso el uso transitivo de “creer”, verbo asociado al plano de ideas y convicciones, construyen un campo semántico de ambigüedad que pareciera contraria al tono que cierra el texto.

En las entradas elegidas, los puentes lingüísticos permiten el pasaje de lo mundano y reflexivo hacia lo sentencioso. Pese a que en ambos textos la escritura es un problema irresuelto, el tono proverbial de las frases de cierre contribuye, en tanto retórica de final, a la borratura del yo mediante la aparición de una voz de autoridad. Esta nueva modulación es paradójicamente

tensionada: los planteos sobre la escritura en tanto problema-conflicto no se resuelven, pero la forma de expresión es asertiva, desencadenándose como sentencia: “La escritura es una cuestión de pulso, de no forzar la red de caminos... escribir es descubrir una huella sinuosa y basta ejercer un poco más de presión de lo debido para quedar preso en un sólo surco y repetir lo ya dicho” (Morábito 82). Este nuevo registro poco tiene que ver con el arco de complicidad que el yo estableció con el lector (las memorias de la niñez), pues se corre el velo de una práctica que en general el lector desconoce. Es más, desapegada de cualquier marca referencial, la autoficción cae, se borra la marca subjetiva y sólo queda la generalización; retomando a Alazraki, esta sería la sintaxis del ensayo en la escritura de Fabio Morábito.

“El idioma materno” (173), último texto del volumen exhibe una mirada eminentemente poética desde el dominio de la prosa, tensión propia de la literatura, acentuada por la posición de un escritor que escribe en su lengua de adopción. Para Morábito la poesía es una herramienta que le permite jugar con las palabras, balbucear los sonidos de una lengua ajena. El encabalgamiento que enlaza título y cuerpo del texto cambia el pacto de lectura y ubica en un terreno que no es el de la prosa, pese a estar escrito de ese modo: “‘El idioma materno’ Es un hueso duro de roer” (Morábito 173). Como “El caballo de Troya”, “El idioma materno” invita a ser leído en voz alta. Anticipo del llanto, la frase inicial con la que abre este texto redonda en un sonido sostenido que se logra a través de una estructura sintáctica compleja y del uso de infinitivos:

Cuando se cree que por fin nos libramos de sus palabras, sus giros sintácticos, sus modismos intraducibles a otros idiomas, y después de tantos años de hablar, soñar, amar e injuriar en otra lengua, uno se ha emancipado de su atadura, resulta que, al igual que esas calcificaciones de materia marina que se adhieren al cuerpo de las ballenas y que semejan enormes quistes, el viejo idioma no ha desaparecido, sólo se ha replegado en ciertas zonas, una de las cuales, quizá la más resistente, es el llanto. (Morábito 173)

El uso de estructuras subordinadas y coordinadas de este pasaje remite a esas zonas donde se repliega el idioma, zonas cuya puntuación, en lugar de jerarquizar ideas o eliminar ambigüedades, desestabiliza la estructura de la frase; de ese modo el efecto de lectura desemboca en la asfixia o el ahogo, propio de la congoja de quien está llorando. Como el idioma materno, la propia reflexión sobre éste se ha ido replegando a lo largo de todo el volumen y se despliega explícitamente sólo al final, justo allí donde desaparece la lengua y aparece el llanto, para desaparecer éste también y aparecer la escritura, motivo con el que se inició el libro: el descubrimiento de la vocación de la escritura.

Desde el inicio, el texto muestra una preocupación por la materialidad del lenguaje; ya desde la marca escrita, ya desde la sonoridad la dificultad para nombrar lo innombrable, lo que sólo se puede traducir mediante el llanto vertebra el ensayo. Si el sustantivo, en tanto nombre, define una sustancia, la escritura de este ensayo pone en discusión ese uso: el universo de lo concreto (“calcificaciones”, “quistes”, “materia marina”), sería lo indicado para nombrar al llanto, y, al mismo tiempo, mostrar la imposibilidad, el fracaso de las palabras. Diríamos, en términos de Deleuze, que Morábito hace “tartamudear la lengua”; emplear el sustantivo para contradecir su función originaria responde a “inventar una utilización menor de la lengua mayor (...) Lo que equivale a decir que un gran escritor se encuentra siempre como un extranjero en la lengua en la que se expresa” (Deleuze 173-174). El discurrir de una voz que reflexiona respecto de su dificultad frente a una escritura entre lenguas conforma la historia en sí. De no existir tensión entre ésta y las lenguas no habría historia narrada. Pero el conflicto no sólo funciona para explicar la relación con otras lenguas, también funciona para develar el procedimiento operador en un texto que gira sobre su propio eje, un ensayo que vuelve hacia su propio espesor, y la tensión es posible mediante el uso de la repetición. Ésta habilita una

suerte de vinculación estrecha entre las palabras que parece saltarse a quien las escribe: “Nos liberamos de sus palabras” (Morábito 173) sostiene la primera persona plural que abre el texto; hacia el final ésta se adelgaza hasta volverse completamente impersonal: “Se abdica del idioma materno porque se abdica del llanto y se abdica del llanto porque sólo dejando de llorar se puede escribir”. La reiteración del término “abdicar”, apoyatura rítmica que contribuye al matiz lírico de la prosa, y su enlace semántico con la palabra “llanto”, refuerzan el uso (desuso) de esa persona gramatical en beneficio de la personificación de “el idioma materno”, que así adquiere un estatuto protagónico: “se adhiere al cuerpo”, “se repliega”, “acusa”. El idioma es juez y parte, instrumento y argumento. Más aún, la repetición adquiere un sentido suplementario, porque representa tal vez el recurso más natural para abrir un hueco en el idioma extranjero. A través de la repetición, el titubeo lingüístico del extranjero, la inseguridad permanente, encuentra un asidero que le otorga confianza y efectúa la escritura. No es casual que el mismo Morábito compare, en *El idioma...*, la poesía con el estadio pre lingüístico de los recién nacidos, pues en ambos se balbucean sonidos sin cerrar sentidos posibles; la poesía es “el verdadero idioma materno”, se sostiene en uno de los ensayos. El uso de la repetición responde a un efecto de lectura pretendido, el que nos obliga a leer y releer la frase y a no registrarla mecánicamente como el vehículo de una idea. Si para un hablante extranjero la repetición suele darse en su intento de producir enunciados, aquí resulta un procedimiento ambiguo: por una parte, permite jugar con la imitación de cierta incapacidad verbal, y por otra eleva las palabras a condición de poesía transformando lo aparentemente inhábil en sentido profundo. Por eso la repetición, en un sentido nacida de la carencia, se revela como arma expresiva en otro, que contribuye a sostener ese campo de batalla donde se escribe literatura.

V

La escritura de Morábito propicia narrativas que, más allá de marcas biográficas, focalizan la escritura como materialidad. El conflicto, noción que abrió este desarrollo, opera en nuestro caso como artificio, porque si bien existe una tensión visible tanto en lo argumental como en lo formal (insistimos, por ejemplo, en el cruce de géneros narrativo, poético, la complejidad para definir formalmente el volumen, etc.) su escritura se efectúa, es decir, se hace efectiva en y por su misma ambigüedad. Según George Simmel:

El conflicto en sí mismo ya es una resolución de la tensión entre los contrarios, ya sea contra *otro* o con *otro*... el conflicto representa el elemento positivo por cuanto teje, desde la negatividad, una unidad. Entre los elementos comunes que agudizan el conflicto, destacan dos: el compartir unas mismas cualidades y la pertenencia a un mismo contexto... (Simmel 39)

Podrían trasladarse estos juicios a la escritura de Morabito, que sería conflictiva en este sentido: tanto el español como el italiano comparten cualidades semejantes, en principio desde su origen como lenguas romances, también portan una misma matriz cultural; ambas son lenguas nacidas en el seno de occidente, y sin ser idénticas, al igual que los hermanos, conviven, se pelean, se parecen. En ese vaivén de lenguas Morábito escribe y el resultado sería la posibilidad de elisión de pares antitéticos. Por esta razón cuando se estudian sus textos no se trata de optar por un género u otro; ellos no son una cosa o la otra, en todo caso son esa cosa y la otra: ensayo, poesía, narrativa.

Obras citadas

- Alazraki, Jaime. "Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar." *Revista Iberoamericana*, vol. XLVIII, n.º 118-119, 1982, pp. 9-20.
- Benjamin, Walter. *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Taurus, 1980.
- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración." *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Anthropos*, vol. 29, 1991, pp. 113-118.
- Deleuze, Gilles. "La literatura y la vida." *Crítica y Clínica*, Anagrama, 1993, pp. 5-12.
- Giordano, Alberto. "El ensayo, lectura del detalle." *Modos del ensayo. De Borges a Piglia*, Beatriz Viterbo, 2005, pp. 238-241.
- Lejeune, Phillipe. "El pacto autobiográfico." *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental, Anthropos*, vol. 29, 1991, pp. 47-61.
- Morabito, Fabio. *El idioma materno*. Gog y Magog, 2014.
- Paz, Octavio y Jorge Luis Borges. *La poesía de nuestro tiempo*, <https://www.youtube.com/watch?v=shw0TYaNEL4>
- Pozuelo Yvancos, José M. "Figuración del yo frente a autoficción." *Figuraciones del yo en la narrativa: Javier Marías y E-Vila Matas*, Quadro4, 2010, pp. 11-35.
- Saraceni, Gina. "Las orillas del sonido. El oído inconforme de Fabio Morábito." *Los oficios del nómada: Fabio Morábito ante la crítica*, Literatura UNAM, 2015, pp. 105-127.
- Siemens, Herman. "Haciendo la guerra a la guerra: Nietzsche contra Kant, a propósito del conflicto." *Revista Pléyade* n.º13, enero-junio 2014, pp. 87-106.
- Simmel, George. *El conflicto. Sociología del antagonismo*. Sequitur, 2013.
- _____ "El extranjero." *El extranjero, sociología del extraño*, compilado por Olga Sabido Ramos, Sequitur, 2012, pp. 21-26.
- Steiner, George. "Extraterritorial." *Extraterritorial. Ensayos sobre la literatura y la revolución del lenguaje*, Adriana Hidalgo editora, 2009, pp. 15-26.