

CENTROAMERICANA

27.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



EDUCatt

2017

LA HUELLA DE LAS PALABRAS FURTIVAS

*Un acercamiento al libro de cuentos «Grieta de fatiga» de
Fabio Morábito*

MARÍA ESTHER CASTILLO G.
(Universidad Autónoma de Querétaro – México)

Cada libro es la demostración
práctica de cómo se escribe un libro.
(Francesco Piccolo)

Resumen: Fabio Morábito es un filósofo de la cotidianidad, su material narrativo presenta un alto grado de conciencia escritural en la prosa y en la poesía, al revelar el reclamo de una voz que estructura ambas instancias con un estilo inconfundible. Frente a cada relato está el espejo del material poético centrado en un ritmo que se percibe como un juego armónico de las voces que sobrepasan la frontera identitaria del idioma materno. Morábito, como escritor que domina el italiano y el español, nos demuestra que el lenguaje literario es lo que propicia los rasgos identitarios que le interesan, sin demérito de la exclusividad lingüística; tal privilegio se evidencia en los procesos metalingüísticos que forman parte del referente fabulado. La suma de fábulas reunidas en *Grieta de fatiga* es una muestra del talento escritural con el que deseamos invitar a más lectores.

Palabras clave: Morábito – Cotidianidad – Metalenguaje – Percepción – Focalización.

Abstract: The Trace of Furtive Words. An Approach to the Storybook «Grieta de fatiga» by Fabio Morábito. Fabio Morábito is a contemporary philosopher; his narrative material presents an elevated scriptural awareness in prose and poetry, when revealing the claim of a voice that structures both instances with a distinct style. Every story is confronted with a reflection of the poetic material, centered within a rhythm perceived as a harmonic game of the voices which surpass the 'identity line' of the mother tongue. Morábito, as a writer who masters Italian and Spanish, proves to us that it is the literary language which propitiates the identifying traits that interest him, without demeaning the linguistic exclusivity; this privilege is evidenced in the meta-linguistic processes that form

a part of the fables. The sum of fables in *Grieta de fatiga*, is a demonstration of the literary talent with which we wish to invite more readers.

Keywords: Morábito – Everyday – Meta-language – Perception – Focalization.

Fabio Morábito nació en Alejandría en 1955, de padres italianos. A los tres años regresó con la familia a Italia, su infancia transcurre en Milán y a los quince años se traslada a México donde vive desde entonces. Ha escrito libros de poesía, el más reciente: *Delante de un prado una vaca* (2011), *La ola que regresa* (2006) reúne otros tres: *Lotes baldíos*, *De lunes todo el año*, *Alguien de lava*. Libros de cuentos: *La lenta furia* (1989), *Eterna cadencia*, *La vida ordenada* (2000), *Grieta de fatiga* (2006), entre otros. Ensayos: *Caja de herramientas* (1989), *Los pastores sin ovejas* (1995), *También Berlín se olvida* (2015). Es autor de una novela: *Emilio, los chistes y la muerte* (2009).

La periodista Jéssica Zambrano publica esta nota de Sergio Pitol:

Morábito se reveló desde sus iniciales ejercicios literarios como uno de los raros de la lengua. Desconcertó a algunos y fascinó a otros cuantos. Quien pretenda imitarlo se arriesga a cometer un suicidio. Su prosa elegante y exquisita es irreplicable. Nada de pomposo se acerca a su mundo. Parecería que sus palabras, precisas y transparentes, le sirvieran como un encantamiento, un regalo, un guiño a los lectores. Pero en el subsuelo se encuentra una lava ardiente, un nudo de interrogaciones e hipótesis cercanas a una metafísica¹.

El comentario de Pitol coincide con otros críticos al subrayar una cierta 'rareza' cifrada en las voces narrativas y líricas de un escritor que maneja con igual destreza la poesía y el relato. Su poética descubre el proceder cauteloso a la hora de formular imágenes que interceptan el idioma adquirido y la lengua

¹J. ZAMBRANO, "Sospecho que nadie lee estas entrevistas", en línea <www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/fabio-morabito-sospecho-que-nadie-lee-estas-entrevistas>, 19/IX/2016. Consulta: 10/XI/2016.

materna. Para Morábito «el italiano y el español son como dos gemelos, que se llevan bien pero que en el fondo nunca terminan de entenderse»².

En este trabajo seguiremos las huellas de las voces narrativas de cinco cuentos incluidos en el libro: *Grieta de fatiga*³, con el ánimo de observar de cerca esa habilidad de crear imágenes paradójicas a partir de anécdotas sencillas. Morábito, como Borges y Cortázar, es un autor que tiende a transformar en anécdota los problemas de la forma de narrar; esta instancia metalingüística/metaficcional tiene una trascendencia importante en la narrativa de nuestro autor, como esperamos mostrar.

Nuestro comentario más extenso corresponde al cuento intitulado, “Huellas”, precisamente porque desde su título se trasluce la traza literaria de lo que puede considerarse el *leit motiv* que distingue la antología: el regreso a lo dicho.

La anécdota de “Huellas” reproduce la imagen del perseguidor, un hombre mira y sigue el rastro de las pisadas de una mujer, un hombre y un niño que caminan en una playa solitaria; la arena fría y húmeda le transmite al hombre que mira un cierto temor, imagina si acaso el acompañante es el marido o el amante. La intriga consiste en dilucidar si la mujer o alguno de los tres corren un peligro real, o si sólo es una impresión producto de su obsesión detectivesca siempre a la búsqueda de una revelación. En cada pisada él cree percibir una supuesta ansiedad en el tipo de huellas que la mujer deja sobre la arena, decide caminar de prisa, casi correr para salvarla, pero lo extraño es que a medida que avanza el punto de mira sobre los tres personajes no se acorta, al contrario, sus figuras se alejan cada vez más y él no puede alcanzarlos. Al final el narrador afirma: «Le parece extraño que no haya acortado la distancia que los separa de ellos, cuyas siluetas no se han agrandado un mínimo (...). Baja la vista, fijándose

² Entrevista: “Escribir como un correctivo. Charlando con Fabio Morábito”, en línea <il-tradoperocuerdo.com.escribir-como-un-correctivo-charlando-con-fabio-morabito/>, 2/X/2014. Consulta: 01/X/2016.

³ La colección incluye 15 títulos, aquí se presentan los cuentos que denotan o subrayan la importancia metalingüística del proceso literario.

otra vez en las huellas, y entiende por qué no puede alcanzarlos. Ellos también han empezado a correr»⁴.

En la narrativa ficcional, cuando el narrador enuncia la reacción de los personajes ante los acontecimientos es porque elige un punto de vista en un intento de presentar lo que se desea percibir, evitando interpretaciones implícitas; pero la percepción, al constituirse como un proceso psicológico⁵, no sólo depende de la posición del cuerpo del perceptor, que narra y dirige la mirada expectante [la mirada lectora] hacia la culminación o la extensión de un cierto horizonte, la percepción también depende de factores como la cultura, las experiencias, los valores y las expectativas personales del receptor.

El narrador de “Huellas” posibilita observar las reacciones del personaje a partir de enunciados relacionados con la focalización y la percepción. El acto de ‘vislumbrar’ un cierto horizonte depende de la focalización, entendida ésta como «la relación entre la visión y lo que se ‘ve’ (...), en tanto lo que se percibe es un elemento constitutivo de la historia y un estrato intermedio entre el texto lingüístico y la fábula, éste posibilita estudiar ambos polos de la relación: el sujeto y el objeto de la focalización»⁶. Para acercarnos a la comprensión de cómo percibimos, consideremos primero, que en tanto proceso sensitivo, seguimos una cadena de eventos que inician con un estímulo externo, éste debe ser lo suficientemente fuerte para ser captado; son los espectros de luz captados a través del sentido de la vista los que son decodificados (en condiciones normales) en formato de imágenes. Las imágenes, en un código narrativo, dependen a su vez de la eficacia descriptiva para poder ‘mirarse’, es decir que la voz que enuncia (el descriptor) debe advertir al descriptario (enunciatario) sobre las condiciones y las características del objeto descrito.

En el caso de “Huellas”, la descripción opera sobre el ángulo de luz que señala la distancia situacional entre el sujeto y el objeto más la actitud

⁴ F. MORÁBITO, *Grieta de fatiga*, Tusquets, México 2006, p. 57.

⁵ M. BAL, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid 1990, p. 108.

⁶ *Ibidem*.

psicológica que la dirige. El narrador afirma, después de darse por vencido en su inútil carrera, que el paisaje soleado de la playa ha tornado a un mar nocturno, de «extensión acerada y fría que da miedo»⁷. La descripción de esta sensación es la materia prima de la percepción, que aquí se transforma o depende de una ‘obsesión detectivesca’, que a su vez rige la construcción de la tensión narrativa en el cuento. Podemos apreciar que si entre la posición del cuerpo del focalizador y el objeto focalizado se requiere desviar la atención lectora a partir de la nota sobre las obsesiones del sujeto que mira, la perturbación mental requiere de un referente verosímil. Para lograrlo, el descriptor advierte la falta de iluminación que favorece una imagen borrosa de las figuras, las sombras indican su vaguedad. Entre la enunciación de las figuras y el asunto enunciado se fragua la importancia de percibir el objeto en cuestión, así se muestra la dimensión cognoscitiva y emotiva del objeto en el trayecto de su descripción.

La anécdota de “Huellas” parece simple por cotidiana, pero al interrogarse puede resultar lacónica, hermética o ‘rara’. En este tenor es útil acotar las atribuciones literarias del autor. Morábito se dice influenciado por escritores y poetas como Saba y Montale⁸, de manera análoga le interesa mostrar un gran apego a las cosas y a los hechos concretos. No obstante, las imágenes de lo cotidiano, que discursivamente permiten saltar sobre muchas cosas e ir ‘directo al grano’, son ambiguas precisamente por el tono empleado. Es la voz narrativa la encargada de producir cierto tono, y éste requiere de otros estratagemas retóricos. Entre los más utilizados por Morábito están la paradoja y la ironía,

⁷ MORÁBITO, *Grieta de fatiga*, p. 57.

⁸ En una entrevista concedida a Bernardo Marín, Morábito confirma que se animó a escribir poesía tras leer a Umberto Saba. No tanto porque se identificara con su obra, sino por el espíritu que hay detrás, esa especie de religión de lo cotidiano. Ese fue su padre espiritual. Y sus modelos, la transparencia de Giuseppe Ungaretti y el sombreado de Eugenio Montale. En México, Villaurrutia, Paz y Sabines. Y en la narrativa supo por Beckett y Kafka que se puede escribir sobre cosas inertes, aparentemente opacas, mudas anodinas. B. MARÍN, “Fabio Morábito: la poesía es el atajo lingüístico por excelencia”, en línea <cultura.elpais.com/cultura/14/03/2014/>. Consulta: 10/X/2015.

éstas nos hacen regresar para considerar otras hipótesis sobre los objetos creados.

En “Huellas” nos encontramos con el manejo de la ironía, a partir de la emergencia del objeto pretextado: los pies. El objeto pende fundamentalmente del signo que nos sugiere un *ethos* irónico⁹ [una posición oblicua], basado en la descripción excesivamente detallada de los diferentes tipos de pies, de sus formas y de su propia ‘gestualidad’, semejante a la clásica imagen de la mano y sus ‘gestos’. Pensemos en la mano como la imagen que señalara el poeta Valéry como el signo que expresa su relevancia escrituraria; la idea es que en los movimientos de la mano está la base de un vocabulario verbal relativo o abstracto: poner, tomar, atrapar; o como sugiriese también el poeta Rilke: «en la mano se sitúa el problema de ‘narrar’»¹⁰. Evoquemos la incidencia de la figura mistificada e incluso fantástica de la mano, como cuando se mueve por cuenta propia (*Estación de la mano* de Julio Cortázar).

Asumiendo la existencia del tono irónico sin que las palabras en sí lo sean, sospechamos que al permutar tales objetos [los pies por la mano], se invierte y renueva otra imagen semiótica/retórica, el signo seguiría funcionando como otro símbolo de creación literaria. Nos topamos con el objeto pies como la falsificación de la imagen de la mano, que también es una imagen de movimiento, incluso más dinámica en su desplazamiento, para abordarse como lenguaje, como signo continuado de creación¹¹. La imagen de los pies, desde

⁹ Entendido éste como la respuesta emocional que se quiere suscitar el texto. Linda Hutcheon concibe la ironía como un tropo con dos componentes: (1) el contraste semántico entre lo que se dice y lo que se significa; (2) un valor ilocutivo o pragmático que consiste en un juicio de valor casi siempre, aunque no necesariamente, peyorativo. L. HUTCHEON, “Ironía, sátira y parodia” en *De la ironía a lo grotesco*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iz, México 1992, p. 180 y ss.

¹⁰ D. MESA GANCEDO, “Quiromancia quirúrgica sobre un cuento de Cortázar: ‘Estación de la mano’”, *Tópicos del Seminario* [en línea], 16, 2006 (julio-diciembre), p. 59. Consulta: 05/II/2015.

¹¹ Wayne C. Booth, en *Retórica de la ironía* (1989), indica que uno de los primeros pasos para visualizar la ironía es cuando el autor dice algo menos de lo que quiere decir, en ese sentido calificaríamos como irónica la situación descrita en el paisaje por la elección del objeto que el

esta perspectiva, representa otra forma de ‘tacto creativo’ que ha descendido retórica y literalmente hasta la base de la corporalidad. El plano visual en donde se sitúa la experiencia estética [básicamente un sello clásico], abre una dimensión sensorial que prolonga la isotopía visual por la tactilidad¹².

Se discurre sobre la huella de los pies sobre la arena como la imagen que reproduce uno de los actos humanos más efímeros, pero semióticamente utilizado en la retórica de tantos escritores¹³.

En este cuento, la huella de una pisada resalta con una importancia inusual, porque el descriptor detalla puntualmente las formas del arco dactilar y cada una de sus alteraciones sintomáticas, lo minucioso de la descripción hace circular la imagen de la creatividad en otro universo (básicamente pedestre), que contrasta con la supuesta preocupación por las figuras perseguidas; es como si lo trascendental fueran las huellas y no los sujetos que las imprimieran. Podemos expandir la conjetura en la imagen de los pies, que adosa irónicamente la ‘poética’ de la mano como signo, en la metonimia de un cuerpo y por extensión de la ilusión de la vida, en el borde literario de la

autor nos plantea (p. 31 y ss.). Si el objeto pies funciona figurativamente como un eje retórico, *aceptamos la invitación* abierta a sumar significados y sentidos reconstruyendo el sentido del relato como una propuesta creativa metaficcional: la escritura es una huella que tiene cada escritor, y aunque cada una es diferente, siempre se persiguen. W.C. BOOTH, *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid 1989.

¹² Greimas, en *De la imperfección* (1987), anota que la forma figurativa que prolonga la isotopía visual por la tactilidad, obedece al hecho de que el tacto «es algo más que lo que la estética clásica está dispuesta a reconocerle (...) el tacto se sitúa entre dos órdenes sensoriales más profundos, expresa proxémicamente la intimidad óptima, y manifiesta sobre el plano cognitivo la voluntad de una conjunción total». A.-J. GREIMAS, *De la imperfección* (1987), traducido y anotado por Raúl Dorra, Fondo de Cultura Económica, México 1997 (primera reimpresión), p. 42.

¹³ Fundamentalmente, nos dice Umberto Eco en *Signo* (1988), la huella es un signo: «Si fuera cazador, una huella en el suelo, un mechón de pelos en una rama de espino, cualquier rastro infinitesimal le revelaría qué animales habían pasado por allí, e incluso cuándo. O sea que, aun inmerso en la naturaleza, Sigma viviría en un mundo de signos». U. ECO, *Signo*, Labor, Barcelona 1988, p. 8.

paradoja de Zenón: «Aquiles corriendo tras la tortuga». Al reflexionar sobre este hipotético cierre paradigmático, no hacemos más que añadir la nota sobre si el gusto de Morábito por la literatura clásica¹⁴, lo ha llevado incluso a exagerar la ‘domesticación’ del argumento de la parábola en metáfora.

Al analizar este cuento en relación con los demás, pensamos que Morábito configura una fábula principal (figura en primer plano) y otra fábula secundaria (figura en segundo plano) para sugerir una intención metaficcional; tal estructura cuentística destaca el *leit motiv* sobre los procesos de citación (la repetida invocación de lo dicho y escrito). El escritor y crítico literario Ricardo Piglia, en su libro *Formas breves*¹⁵, registra la historiografía del género cuento con el fin de analizar los cambios estructurales; él afirma que es en los relatos contemporáneos donde se configura un argumento doble. Basándose en el análisis de los cuentos de Chéjov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson, y del Joyce de Dublineses, afirma que no hay un final sorpresivo ni una estructura cerrada a la manera clásica de Poe, en cambio se trabaja la tensión entre dos historias sin resolverlas nunca. La historia secreta se cuenta de un modo cada vez más elusivo, se relata dos historias como si fueran una sola. Siguiendo esta explicación, la sugerencia es que Morábito construye relatos más ambiguos que secretos al focalizar figuras e intenciones en dos planos, así advierte la urgencia y la confrontación de otros registros emocionales y cognitivos no fáciles de pronosticar.

En los relatos seleccionados hay que observar a detalle los trayectos del discurso descriptivo. La enunciación descriptiva focaliza la importancia de la inclusión del motivo del proceso creativo en la trama de “El valor de roncar”. En este cuento la figura del primer plano muestra de inmediato dicho motivo fabulando los ritos y los mitos del creador, la figura del segundo plano, en

¹⁴ Además de los relatos que evocan temas, fábulas y relatos latinos y griegos (*vgr.* “Micias” en esta misma antología), interesa su colección de ensayos sobre la literatura bucólica: *Los pastores sin ovejas* (Equilibrista, México 1995).

¹⁵ R. PIGLIA, *Formas breves*, Anagrama, Barcelona 2000.

cambio, posibilita la evocación de otras presencias e historias¹⁶. La anécdota propone el conflicto del escritor ante la página en blanco. El relato es el siguiente: una mujer, Gloria, decide hospedarse en un hotel porque necesita estar a solas un fin de semana (sin el marido y las hijas), con el fin de escribir su primer libro. La situación se repite cada mes, no hay ningún cambio hasta que aparece hospedado en el cuarto contiguo un viejo amigo de tiempos universitarios, éste recurre al encierro en un cuarto de hotel por idénticas razones: «necesita estar solo para tener tiempo para escribir»¹⁷. Al primer encuentro le sigue un aparente *affaire*, pero el asunto es que Miguel, el amante casual, comenzaba a roncar cuando estaban juntos, razón por la cual, después de los ejercicios amorios, él se regresaba a su cuarto. Sin embargo, ella descubre un engaño en tal actitud, él sólo había fingido roncar para empujarla fuera de su habitación y «quitarle las ganas de pasar otra noche con él, y entendió el motivo (...). La había seducido para neutralizarla, y, así, escribir a su costa; para robarse sus palabras, como ella le había enseñado»¹⁸.

La focalización depende aquí del narrador que le demuestra al narratario una serie de reflexiones, ahora relativas a la perspectiva cognitiva del acto creativo a través de la percepción de Gloria. Ella, al conseguir un espacio neutro para escribir, se topa con una serie de circunstancias aleatorias que le hacen considerar el lado ingenuo de sus metas. El lector percibe el resultado de la situación antes que la protagonista a partir de la otra información sobre el amante casual. Se corrobora que la ironía surge precisamente en la diferencia de perspectiva focalizada entre lo que dice quien focaliza, el objeto focalizado, y ‘aquello’ otro que el receptor es impulsado a tener en cuenta. Donde Gloria mira casualidad (la emergencia del amigo Miguel) el lector prevé que todo

¹⁶ El motivo central gira en torno a «la palabra robada», esta frase se menciona en varias ocasiones, puede sugerirnos otro texto: “La carta robada” de Poe. La hipótesis posibilita la superposición de lo simbólico y lo real y de lo simbólico sobre lo simbolizado en otros textos. En el cuento de Morábito se subraya la noción de que la palabra engaña, miente y nunca es inocente.

¹⁷ MORÁBITO, *Grieta de fatiga*, p. 17.

¹⁸ *Ivi*, p. 24.

terminará en un juego erótico, cuyo argumento emergente es necesario para el anclaje del motivo en la historia: Miguel está escribiendo sus palabras sobre las palabras de Gloria. “El valor de roncar” refiere el acto del proceso escriturario frente al mito del escritor que glosa ‘la necesidad’ de un espacio propicio, se infiere que el mito requiere de rituales, éstos se fundan y prolongan con una ineludible acción de sobre escritura, así se designe intertextualidad, polifonía o citación.

Esta otra circunstancia, inherente a los modos de percibir la escritura sobre la escritura como el nudo de un relato, importa en la formulación que contrasta las dimensiones entre discurso y acción, y entre el espacio físico y mental donde se sitúan los agentes respecto a lo que se ve y cómo se dice que algo se mira, capta y comprende. Desde el inicio del relato importa la elección de términos que identifican la contradicción de la perspectiva mental del narrador que enuncia: «Elegió un hotel céntrico de nombre convencional, Beverly (...) la decidieron las palabras ‘Calidez y comodidad’»¹⁹. No obstante la protagonista, al igual que las palabras, se ‘engaña’, como podemos apreciar a través de la propia focalización que recae sobre sí misma; la situación no sólo desmiente la elección de un lugar ‘cálido y cómodo’, también la contradice el sentimiento de autoengaño en el proceso creativo:

Necesitaba sentir que escribía sin proponérselo, casi como un juego. En ese estado podía trabajar muchas horas; pero bastaba que se sentara un poco más a modo o que arreglara unas cosas que le estorbaban sobre la mesa, como quien encara una tarea de manera responsable, para sentirse paralizada. La niña dejaba paso a la escritora, el juego se volvía un empeño creativo. Cómo odiaba esa palabra: creación. No quería crear, sólo dejarse ir por una pendiente suave que la hiciera salir de sí misma²⁰.

La descripción minimalista de la escenografía importa: el cuarto se reduce a la cama, una silla y un escritorio en donde de inmediato coloca su *laptop*, además, debe recorrer las cortinas para no mirar lo anodino de los edificios aledaños. El

¹⁹ *Ivi*, p. 11.

²⁰ *Ivi*, p. 15.

espacio físico en donde el lenguaje poético debe fluir se reduce a un marco fijo que constriñe al personaje a unos cuantos movimientos. El escenario nos coloca frente a una situación irónica en contradicción con un espacio idealizado donde los rituales del escritor provienen de un estereotipo, aunque hayan sido alterados por la nueva modernidad: la buhardilla personal, el lapicero o la plumilla, son sustituidos por el impersonal cuarto de hotel y la computadora. Lo que sigue en pie es el proceso escritural como trabajo y no como ocio, si aceptamos que el oficio de escritor demanda dedicar a la escritura el mayor tiempo posible²¹.

La percepción espacial que denuncia Gloria requiere de un testigo que sustente la verosimilitud de su punto de vista. La presencia de Miguel combina ambas posiciones espacial y temporalmente simultáneas, también reúne la otra esfera de la experiencia sensible o pasional de la descripción focalizada que se articula alrededor del propio cuerpo. De manera similar a “Huellas”, el cuerpo [la gestualidad y su sexualidad] es un objeto que comparece y subraya «la puesta en discurso de los afectos que se hace presente por la mediación de la sensibilidad del mismo»²². La textualización de lo sensible, al requerir de una forma descriptiva del proceso perceptivo, precisa de un otro espacio y otro cuerpo para articularse, para seguir inquiriendo sobre el juego de la creación. Se justifica la elaboración de un espacio físico mínimo para contrastar un discurso descriptivo extenso en donde tenga cabida la tematización del propio espacio textual.

La intención lúdica de la escritura confronta el disgusto del término ‘creativo’, que cuestiona y repite la actitud en el otro escritor que tampoco lograba escribir su primer libro. Lo importante es la locución: ‘robarle las

²¹ Morábito propone una preceptiva en su ensayo, *El idioma materno* (Sexto Piso, México 2014). Ahí afirma en distintas ocasiones: «habría que escribir así: bajo una amenaza física, en un pupitre incómodo, con la cabeza gacha y rogando por la eficacia de cada frase» (p. 34); o esta otra: «el arte de la novela es el arte de trascender la cara, transportándonos a la dimensión sumergida y singular de nuestra conducta, a nuestro estilo profundo, ahí donde no llegan las máscaras» (p. 108).

²² M.I. FILINICH, *Descripción*, Eudeba, Buenos Aires 2003, p. 92.

palabras', ésta alude a la mistificación creativa: «el verdadero escritor escribía con palabras robadas; escribir era como saquear, pues sólo las palabras robadas son reales»²³. Las percepciones sobre la creatividad en soledad que aduce Gloria, requieren reflejarse en el Otro, se necesita de otras 'huellas' que afecten o armonicen los pensamientos y las emociones que ella creía exclusivas. La supuesta necesaria soledad confirma los rituales del escritor. Francesco Piccolo en *Escribir es un tic*²⁴ expone una buena parte de estos rituales, respecto a la soledad, cita el decir de Henry James: «el aspirante a escritor debe escribir en su escudo una sola palabra: Soledad»²⁵, pero existe la soledad acompañada, Claudio Magris 'confiesa': «en casa no puedo escribir, necesito aislamiento, y la cafetería es un aislamiento especial: es el sitio donde la soledad se verifica en medio de los demás»²⁶.

La huella de las palabras robadas, saqueadas, trilladas, explotan asimismo como rasgo identitario en el cuento, "Los crucigramas": la anécdota nos presenta el caso de dos hermanas cuya única comunicación en la lejanía [una en Europa, otra en Latinoamérica] se basa en intercambiar los mismos crucigramas, éstos se publicaban periódicamente en ciertas revistas, las hermanas los resolvían, los borraban e intercambiaban con la valiosa ayuda del señor Almícar, el amigo de ambas, que entre un viaje y el siguiente se los hacía llegar. El proceso de escribir, borrar y reescribir mucho nos dice sobre el *leit motiv* sugerido. En beneficio del relato, la intriga surge cuando la hermana que espera recibe las revistas con los crucigramas sin borrar. Algo grave debió sucederle a Irma, la hermana mayor, que permaneciera en Bruselas al cuidado de la madre, y quien siempre omite cualquier fotografía o nota íntima en el paquete de crucigramas borrados. Ella, la hermana menor, había decidido alejarse de la madre cruzando el Atlántico tras su hombre y porque necesitaba encontrar la salida: «en cierto modo había huido de Irma, del fuerte surco

²³ MORÁBITO, *Grieta de fatiga*, p. 18.

²⁴ F. PICCOLO, *Escribir es un tic. Los métodos y las manías de los escritores*, Ariel, Barcelona 2008.

²⁵ *Ivi*, p. 77.

²⁶ *Ivi*, p. 83.

trazado por Irma, para encontrar sus propias pisadas en una arena no hollada por su hermana»²⁷. Las huellas de las palabras que se inscriben y se borran para volver a escribirse sobre las mismas, refuerzan nuevamente el signo, el referente que contiene el mismo enlace simbólico del primer y segundo cuentos comentados; son las huellas las que establecen la emergencia del signo como motivo literario.

En este texto creemos percibir también la rúbrica autobiográfica de Morábito al describir las dificultades lingüísticas con las que la hermana de Irma debía lidiar. Las costumbres y la mentalidad nativa influían en la búsqueda de las ‘palabras correctas’:

Además del viejo diccionario, tuvo que recurrir a varias personas de su propia lengua materna con quienes nunca había querido intimar durante los largos años de su estancia en aquel país (...) A cambio de la ayuda que solicitaba se vio obligada a prometer que iría a tal reunión (...) porque descubrió que en esos lugares llenos de gente que hablaba el mismo idioma de sus crucigramas, tenía más posibilidad de encontrar las palabras que le hacían falta (...) la solución de crucigramas en el propio idioma era a veces el único vínculo que les quedaba con su país de origen²⁸.

Es evidente la denotación de la huella de la lengua materna²⁹ en la escritura, como esa ‘grieta de fatiga’ identitaria que revela Morábito en este cuento. En él no sólo la glosa metalingüística incide sobre la creación literaria y sus mitos, también se señala la importancia de esa lengua; se refrenda asimismo la cuidadosa selección de palabras que el escritor Sergio Pitol considerase en la escritura de Morábito como «un nudo de interrogaciones e hipótesis»³⁰ Este nudo trasciende de manera oblicua en el título, “Los crucigramas”, al enfatizar la serie de trayectos y búsquedas tras una identidad lingüística y literaria. La

²⁷ MORÁBITO, *Grieta de fatiga*, p. 82.

²⁸ *Ivi*, p. 85.

²⁹ En *El idioma materno*, Morabito expone la serie de tropiezos entre la lengua adquirida y la lengua heredada.

³⁰ ZAMBRANO, “Sospecho que nadie lee estas entrevistas”.

lengua materna influye en la identidad autoral traspasando fronteras, pero es el oficio y el arte del lenguaje literario lo que interesan al escritor como huella identitaria, más allá del lugar de nacimiento. La conciencia escrituraria es lo que identifica y reúne la comunidad de escritores con quienes se comparte la implícita realidad de escribir sobre lo escrito. Con esta idea continuamos el próximo comentario sobre el cuento, “Las correcciones”.

“Las correcciones” centra el relato de un corrector de estilo *versus* la escritura del creador. La percepción de las palabras correctas, desmontadas y reconstruidas por Irastorza contra la percepción de las frases utilizadas por Raimundo Guerra, «uno de los escritores más prominentes del país»³¹. El corrector enmienda básicamente la forma pasiva y «los adjetivos previsibles»³² del escritor, en presencia no del autor sino de la esposa de aquel. Ella, en total desacuerdo y en respuesta, le demuestra a Irastorza la inutilidad de sus correcciones a través de una enfática y seductora lectura de cada frase en voz alta. A través de una voz entonada las palabras cobraban ritmo y sentido.

Es interesante que el recurso de la voz enunciada cobre más protagonismo en este cuento. Importa no perder de vista el hecho de que Morábito escribe poesía, ésta además de ser el ‘atajo lingüístico por excelencia’, reclama el recurso rítmico de la voz. Frente a la conciencia escritural como la entidad que organiza el material poético, en este relato se subraya la eficacia de un estilo, de un compás que aquí se enfoca como el juego armónico de las voces: «la mujer: echando mano de sus dotes histriónicas y del timbre seductor de su voz, quiere mostrarle que, bien leídas, las frases que él corrigió no necesitan ningún retoque»³³.

Según Martina Bortignon, la palabra, como elemento responsable de la enunciación poética, puede ser considerada como el epifenómeno de su voz: «el epifenómeno de la voz difiere del concepto de autor, que alude en cambio

³¹ MORÁBITO, *Grieta de fatiga*, p. 66.

³² *Ivi*, p. 68.

³³ *Ivi*, p. 67.

a una dimensión exterior al enunciado poético»³⁴. En los textos de Morábito pensamos que ambas situaciones concurren, el sujeto enunciativo de la escritura poética pacta con el modo del autor implícito en la prosa. La finalidad estética de la palabra dicha en el poema o enunciada en la narrativa se iguala en el mismo proceso de enunciación.

Esta acción favorece la apropiación del lenguaje por parte de un yo que apela en todos los casos a un tú³⁵, así sea que esa segunda persona indique el desdoblamiento de la primera. En todo caso, es la subjetividad la que se configura en el propio discurso, sea poético o narrativo, lo que importa es si la enunciación manifiesta en las marcas del enunciadador (del tiempo y del espacio) modifica la descripción de los mismos. En “Las correcciones”, la descripción de las protestas y desacuerdos entre los actores (el corrector de estilo y la esposa del escritor), frente a las situaciones puramente discursivas que ofrece la novela del escritor Guerra, pone en escena la independencia palabrera del objeto libro en la ausencia del escritor. El modo de percibirla señala la autonomía de la palabra como la manera mediante la cual el objeto libro toma cuerpo. Al ubicar en el discurso descriptivo el acto de enunciación y el acto de percepción, se establece la dimensión afectiva y cognoscitiva del discurso con total independencia de su creador. Tal dimensión es la que el corrector pone en duda, para él debe existir el «manuscrito perfecto»³⁶ y para el autor: «una sola corrección supondría un nuevo libro»³⁷. La trama del relato se cierra con la muerte anunciada del autor, pues este evento [la muerte] ya había sucedido (al decir de la esposa) aún antes de la confrontación entre ella y el corrector.

El objeto libro es manipulado por el lector, nadie gana. Consideremos que esta forma de manipulación se pone en escena desde el momento en que dos personas leen y recitan el mismo texto de manera distinta ante la subjetividad de sus afectos. Y claro está, no hay que dejar de lado la nota que subraya el gesto

³⁴ M. BORTIGNON, “El sujeto enunciativo en poesía”, en *Gramma*, XXIV (2013), 51, p. 44.

³⁵ M.I. FILINICH, *Enunciación*, Eudeba, Buenos Aires 2005, p. 9.

³⁶ MORÁBITO, *Grieta de fatiga*, p. 70.

³⁷ *Ivi*, p. 71.

contra los correctores, las editoriales y la crítica literaria cuando de interpretaciones se trata. Así se puede captar la sentencia de Maurice Blanchot en *El espacio literario*:

Lo que más amenaza la lectura: la realidad del lector, su personalidad, su inmodestia, su manera encarnizada de querer seguir siendo él mismo frente a lo que lee (...) La obra es en sí misma comunicación, intimidad donde luchan la exigencia de leer y la exigencia de escribir (...). Leer no es entonces obtener comunicación de la obra, es 'hacer' que la obra se comunique³⁸.

Pese a todo, la realidad del lector seguirá exigiendo que la obra se comunique, pues qué se puede hacer cuando en la lectura hay un hiato insalvable, un espacio vacío que interrumpa definitivamente la lectura. Entre las 'huellas' de las palabras robadas, borradas, mentidas, adulteradas y saqueadas, están los 'agujeros negros' de la creación literaria.

"La cigala" es la fábula que nos presenta el grado extremo de un lector desesperado. Uno que necesita detener su lectura cuando se topa con la palabra 'cigala'. No puede continuar la lectura porque el término tiene significados distintos, y si una palabra tiene dos acepciones totalmente distintas la interpretación de la historia es equívoca, esta situación se convierte en la pesadilla del lector.

A sabiendas de que un creador no juega al 'gato y al ratón' con el receptor, o que insiste en significados ocultos, entendemos que el narrador le proporciona al narratorio el carácter figurativo del sentido a partir de una serie de perspectivas esquematizadas con el fin de facilitar la interpretación de una lectura³⁹. Pero en este cuento se incluye la nota irónica sobre la interpretación del sentido (o la sobredeterminación) ante los lectores que buscan la interpretación 'verdadera'; los que exigen que la obra transparente su mensaje, que ceda y se entregue sin aspavientos. Morábito recrudece la ironía en un drama satírico al presentarnos el caso del lector frustrado, obsesionado y violento que no puede esquivar un

³⁸ M. BLANCHOT, *El espacio literario*, Paidós, Barcelona 1992, p. 187.

³⁹ W. ISER, *El acto de leer*, Taurus, Madrid 1987, p. 27.

término para encontrar el sentido de su lectura, así eche mano del *Diccionario de la Real Academia* para aclarar la duda, ésta no se despeja. Uno de los significados lo tranquiliza («la cigala es un crustáceo»), pero otros lo dejan perplejo, una serie de palabras proveen significados incomprensibles, la búsqueda se convierte en la intriga de la situación: «un oscuro fastidio le echará a perder el placer de la lectura»⁴⁰.

La urgencia del lector lidia pobremente con el suspenso, no de la trama sino de las palabras, porque la descripción de ‘cigala’ atrae vocablos confusos de elucidar, pues qué significa: «Argolla de doble caña por donde se arrebuja la filástica»⁴¹. Comienza un hiato insalvable detrás de otro más; la ruta de las palabras (anclotes, rezones, filástica, piola, arganeo) lo enloquece. El lector decide consultar telefónicamente a un amigo erudito, cuyos recursos lingüísticos son inmejorables; pero el problema es que tal personaje no tiene tiempo disponible para tales melindres. El perturbado lector cuelga el auricular, se dirige a la casa del letrado, pero ante la premura del primero surge el altercado, y ‘accidentalmente lo asesina’.

Ya en la cárcel, años después de cumplir la mitad de la condena por buen comportamiento, destinan al contrito lector como encargado de la biblioteca; al recobrar los antiguos gestos de lectura, no sin temor, vuelve a buscar en los diccionarios la palabra ‘homicida’, pero para su sorpresa las palabras aclaratorias, que paradójicamente oscurecían el significado del término *cigala* habían desaparecido.

Recordemos una analogía en el cuento de Borges, “Tlön, Uqbar, Orbis Tertius”, los nombres de países completos también habían desaparecido de la enciclopedia ante la mirada incrédula de su rastreador. En “La cigala”, hay una advertencia que el lector dejó pasar por alto en su lectura, él debería saber que «hay hoyos que se abren en cualquier libro y se tragan al que lee»⁴². Acaso los escritores desean en el fondo de su ser que las palabras alteren a los lectores de manera total, que aún la lectura en clave irónica logre una auténtica transformación lectora.

⁴⁰ MORÁBITO, *Grieta de fatiga*, p. 99.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ivi*, p. 102.

Nuevamente pensando en la opinión de Blanchot, el ideal sería que el lector literario descienda como Orfeo hacia el punto en el cual parece tender el arte: el deseo, el espacio, la noche.

Mas el conflicto aquí es que, como sucede en las tramas de Morábito, el acontecimiento trascendente se elude. Si nos atenemos al problema moral, lo importante sería el asesinato y no la elucidación de un vocablo. Sin embargo, el homicidio no es el evento, éste se minimiza al máximo para volcar la importancia sobre la palabra. Al contrastar el extenso discurso alrededor del perseguidor tras la palabra culpable, ésta se convierte en el evento.

Entre el sujeto que busca y el objeto buscado se establece el hiato, el blanco en el texto provoca la obsesión del sujeto tras el objeto; esa tensión más aprehensiva que la misma idea del asesinato, depende nuevamente de la focalización, de la amplitud y la concentración del espacio discursivo sobre el significado del significante. En tres reglones se enuncia la crueldad y la locura: «con un fuerte empujón lo derriba de espaldas y cae hacia atrás con todo y silla de ruedas, partiéndose la cabeza contra el zoco de mármol. Él, no obstante haber oído el seco crujido del hueso, empieza a patear el cuerpo del erudito»⁴³. En su concisión, estas líneas ponen en escena una mente y un cuerpo afectados por las sensaciones que han de desplegarse por la modulación enunciativa del sujeto. La enunciación del acto homicida subraya el contraste entre el enunciado sobre la vida y la muerte real, sensible y física, contra la alongada y detallada descripción discusiva sobre la palabra cigala.

Acaso habría que cuidarse de la palabra asesina como reza el poema: “Si te revuelca la ola...”⁴⁴:

Si te revuelca la ola
procura que sea joven,
esbelta, ardiente,

te dejará molido el cuerpo
y el corazón más grande;

⁴³ *Ivi*, p. 101.

⁴⁴ F. MORÁBITO, *La ola que regresa*, Fondo de Cultura Económica, México 2006.

cuídate de las olas
retóricas y viejas,
de las olas con prisa,

y la peor de todas,
de la ola asesina,

la ola que regresa.

Concluimos nuestro estudio y presentación de estos cuentos, exponiendo a manera de epílogo un comentario sobre el título que cierra el libro: “La selva se achica”. Precisamente, o quizá porque las palabras conminan diferentes significados, es que Morabito nos hace desconfiar de la realidad designada. El escritor argentino, Juan José Saer sostiene que «el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aún contradictorios»⁴⁵. El lenguaje resulta insuficiente, inapropiado, más apto para falsear que para expresar objetivamente la realidad. Mentira y narración se identifican, «porque en general la mentira se forja en la lengua y necesita, para desplegarse, abundancia de palabras»⁴⁶.

La selva espesa de la realidad que enunciara metafóricamente Saer, indica que todos los narradores (sin importar el género literario), «viven en la misma patria la espesa selva virgen de lo real»⁴⁷. Morábito, en “La selva se achica”, reconstruye un mundo cuya verdad reside en la palabra, un territorio desconocido, que en su pequeñez se califica contradictoriamente como la Gran Selva: «no existe, todo es la misma selva de siempre (...) los idiomas se mezclarán en un batiburrillo que todos entenderán o fingirán que entienden, y la selva, la gran diversificadora, sólo conocerá una lengua y un solo ritmo de tambores»⁴⁸.

⁴⁵ J.J. SAER, *El concepto de ficción*, Ariel, Barcelona 1997, p. 10.

⁴⁶ *Ivi*, p. 115.

⁴⁷ *Ivi*, p. 271.

⁴⁸ MORÁBITO, *Grieta de fatiga*, p. 168.

En estas ‘migraciones narrativas’ la identidad de Morábito es la palabra poética, sea en el poema o en la prosa, en español o en italiano, él persigue e inaugura su propio código. En la urdimbre descriptiva de personajes, Morábito elige las palabras que denuncien las circunstancias de desequilibrio, de angustia, o desacuerdo, que permitan al narrador confrontarlas o desistir, continuar o volverse hacia atrás tratando de indagar que sucedió en el trayecto. Por un efecto de simpatía comparamos a Morábito con el ‘Señor Palomar’ [Calvino], otro filósofo de la vida cotidiana. Leer al escritor ítalo-mexicano es aventurarse a ingresar por una puerta abierta y toparnos con el hipogeo, salir de él es la aventura de dejarse revolcar por la ola.

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-195-9

ISSN: 2035-1496



€ 8,00