

El ruido menor. Poesía y sonoridad en la obra de de Fabio Morábito

Gina Saraceni

(Universidad Simón Bolívar- Caracas)

Resumen

Este texto aborda la representación de una materia acústica en la obra poética y narrativa de Fabio Morábito, en tanto figuración recurrente de lo sonoro para pensar cómo en ella el oído funciona como “una intensificación del ver” (Nancy 2007) y, en qué medida, registrar los ruidos del mundo significa reconocer la existencia de otras formas de lo audible que no son traducibles al código de la comprensión pero que tampoco corresponden a la absoluta insignificancia. Se pretende rastrear el modo en que la literatura oye y traduce el idioma de la falla, de esa materia sonora, a veces táctil otras visual, donde algo se quiebra o se desvía y donde solo quedan “las cualidades sonoras de las cosas” (Deleuze 2003).

Palabras clave

Voz – Ruido – Sonido – Escucha – Fabio Morábito

Abstract

This text deals with the representation of an acoustic field in the poetic and narrative work of Fabio Morábito, while recurring figuration of the sound to think about how the ear works in it as an intensification of view (Nancy 2007) and how the record of the noises of the world means to recognize the existence of other forms of audibility which are neither translatable to the code of understanding nor correspond to absolute insignificance. We pretend to track how literature hears and translates the language of the failure of that sound matter, sometimes tactile other visual, where something breaks or is diverted and where there are only the sonic qualities of things (Deleuze 2003).

Keywords

Voice - Noise - Sound - Listening - Fabio Morábito

1. El ruido menor

El canto del porvenir debe hacerse con los restos de la vida cotidiana y los fósiles de la vida colectiva unidos al azar.

Jacques Rancière

Lo vivido es una voz mansa y nocturna limpia y prolongada,
que se escurre como un río cayendo por un lecho de escombros.
El ruido del mundo no deja que escuchemos la voz de lo vivido.
Pero si la escuchamos, somos arrebatados por sus lúcidas alas.

Silviano Santiago

La literatura es una forma de oír los ruidos del mundo y la obra del escritor mexicano Fabio Morábito (Alejandría de Egipto, 1955) muestra el alcance de ese oído que desafía las sonoridades más inaudibles al recorrer su clausura expresiva tras la búsqueda de un secreto, de un punto ciego donde la comprensión falla y donde solo quedan “las cualidades sonoras de las cosas” (Deleuze 2003: 188).

La poesía, la narrativa, los ensayos de Morábito relatan la historia de un oído inconforme ante la aparente “lisura” del mundo, “que está a la escucha como nunca”, atento a capturar esas discrepancias sonoras que amenazan la comprensión de la realidad y señalan otros modos de nombrarla, que no pasa por la codificación ni por la lógica establecida del entender, sino por una sensibilidad particular por la materia sonora producto de estados de desorden, fatiga, deterioro.

El lugar donde algo se quiebra y hace crack; la zona donde algo se interrumpe y cede; los puntos donde ocurre un desvío que modifica la cotidianidad y la transforma, son los espacios donde el oído de Morábito se detiene.

Este estado de vigilancia auditiva que sus ficciones ponen en escena, está relacionado no solo con una actitud crítica respecto de los modos estereotipados de organización del sentido pensado como sonido, y del alcance de la lengua para nombrar el mundo, sino también con una actitud de vigilancia e incomodidad respecto del español por ser para él, una “lengua de adopción”.

Quiero partir de la constatación de la representación de una materia acústica en su obra poética y narrativa, de una recurrente figuración de lo sonoro para pensar cómo en ella el oído funciona como “una intensificación del ver” (cfr. Jean-Luc Nancy 2007) y, en qué

medida, registrar los ruidos del mundo significa reconocer la existencia de otras formas de lo audible que no son traducibles al código de la comprensión pero que tampoco corresponden a la absoluta insignificancia.

La pregunta que quiero rastrear a lo largo de este trabajo es cómo la literatura oye y traduce el idioma de la falla, de esa materia sonora, a veces táctil otras visual, donde algo se quiebra o se desvía; eso que Eugenio Montale llamó “el punto muerto del mundo, el eslabón faltante/el hilo que, desenredado, finalmente nos coloco/en medio de una verdad”¹ (Montale 2006: 45-46). Porque Morábito, al igual que Montale, usa la escritura para escuchar las zonas donde la vida se descalabra, se gasta, se “fatiga”; esas zonas indiscernibles de la experiencia donde los límites del lenguaje se desfiguran y ponen a prueba su propia capacidad de decir; lugares de la realidad donde la intensidad de lo afectivo y de lo vivido se vuelve materia expresiva que despliega la potencia de variación que la atraviesa y donde el sonido enrarecido da cuenta de una experiencia singular con la palabra.

Escribir con el oído implica entonces una concepción de la literatura que interviene los modos de distribución de los sujetos, los sonidos, los objetos y sus modos de aparición y de significación en un espacio común. Más específicamente, desde esta perspectiva, la literatura es una modo de escuchar los sonidos del mundo y de registrar su infinita variedad; es “la ruptura de un orden determinado de relaciones entre los cuerpos y las palabras, entre las maneras de hablar, las maneras de hacer, las maneras de ser” (Rancière 2011: 27)

Para Morábito la literatura es un espacio acústico donde el mundo suena y la experiencia se expresa de forma sonora. Su escritura tiene un movimiento que más que avanzar de izquierda a derecha, se mueve hacia adentro, como si cada circunstancia tuviese un “fondo”, “un atrás” de sí misma que la palabra poética escucha e intenta registrar. Su búsqueda consiste en ahondar en la cotidianidad para capturar los puntos donde su orden se desdibuja y produce sonidos distintos a los ordinarios.

El “barullo”, el “bullicio”, el “crujido”, el “tronido”, “el taconeo”, “el murmullo”, el “zumbido”, el “chirrido”, la “palabra desvirtuada”, “la capa extrema del idioma”, lo que “casi no se oye pero se oye”, “las voces de otros pisos”, constituyen, en conjunto, la materia auditiva predominante de una obra que se funda en un estar a la escucha permanente que no busca neutralizar los estados perturbados del sonido, sino más bien, hacerlos aparecer

1 El poema en italiano dice: “il punto morto del mondo, l’anello che non tiene/ un filo da disbrogliare che finalmente ci metta/ nel mezzo di una verità” (Montale, 2006: 46)

en su radical diferencia respecto del orden del entendimiento que excluye toda sonoridad no traducible al registro de la comprensión.

En los libros de Morábito la existencia suena y el escritor pone el oído en el lugar donde las cosas se rompen, dejan de ser útiles, se desvían, cambian de función y muestran cómo los deshechos y las cosas menores son también cuerpos poéticos; como la poesía es el lenguaje de lo que esté a punto de nacer o de desaparecer y sigue existiendo de forma disminuida, a través de una lata de cerveza, un crucigrama borrado, un huella en la arena de la playa.

La acción soberana de sus cuentos y poemas es la de oír y escuchar. Sus poemarios: *Lotes baldíos* (1984), *De lunes todos el año* (1992), *Alguien de lava* (2002) *Delante de un prado una vaca* (2011) y los libros de relatos: *La lenta furia* (1989), *La vida ordenada* (2002), *Berlín también se olvida* (2004) y *Grieta de fatiga* (2006), apuntan a la existencia de algo indeterminado e intraducible, un secreto que desgarrar por dentro la existencia de las cosas y que se manifiesta a través de un crujido en la madera de una mesa, del “rechinido” de un columpio, de una mancha en la pared, de un hoyo que se abre dentro de un libro, en “lo que pasa inadvertido” (Morábito 2006: 71), en el gesto de levantar la ceja izquierda que marca a toda una estirpe.

Para Jacques Rancière: “La literatura es el despliegue y el desciframiento de esos signos desatendidos que están escritos... en las cosas. El escritor es el arqueólogo o el geólogo que hace hablar a los testigos mudos de la historia común” (2011: 32).

Morábito escarba en la tierra de lo cotidiano para darle visibilidad a lo ilegible, para hacer que aparezca una trama de signos capaz de relatar “una historia nómada/anónima/sin voces,/ carente de escritura/ que se desliza oculta/debajo de la otra/ y no hay por que escribirla/sino escucharla a fondo/ ahí donde se encuentra/ llevarla en nuestra piel/ mejor que en nuestra lengua/para no hacerle trampas,/ y que ella nos defienda/ del olvido, de engaños/ y simplificaciones” (Morábito 2006: 40).

Su obra muestra la existencia de una historia inaudible de la que todos estamos hechos, la historia de un “pueblo sin nombre, abierto a todos” que no tiene registro; la presencia de un “desliz secreto” en la vida que cada quien que la literatura nombra para mostrar otros sonidos de la experiencia, los que desestabilizan y muestran los límites de la voluntad de significar y de los modos convencionales de comprender que “simplifican” las maneras de escuchar el mundo a un registro reducido de materiales acústicos entendibles, lógicos, inteligibles.

De lo anterior se desprende la relevancia de esas sonoridades opacas presentes en su obra como síntomas de modos de sonar de la experiencia tanto común como individual.

La crítica latinoamericana más reciente –Raúl Antelo, Idelber Avelar, Reinaldo Laddaga, Josefina Ludmer, Graciela Montaldo, Florencia Garramuño, Tamara Kamenszain, David Oubiña, Gabriel Giorgi, Javier Guerrero, entre otros–, al analizar las ficciones narrativas y poéticas latinoamericanas de las últimas tres décadas, ha fijado su atención en zonas de la experiencia “opacas,” “ciegas,” “extremas,” “animales,” donde el ruido representa una interrupción de los acuerdos sobre el sentido que hacen visible otras formas de comprensión “por fuera de toda determinada relación de discurso” (Rancière 2011: 28). Desde perspectivas, preguntas y corpus diferentes, los críticos mencionados muestran cómo las nociones de sujeto, vida, obra, verdad, memoria y cuerpo, señalan un más allá de la subjetividad que impide todo intento de totalización de la experiencia y el sentido, un excedente que sólo puede ser dicho con una sonoridad alterada que hace audible el ruido de la palabra. Porque “la vida infame se juega en el umbral del lenguaje como gesto (...) que inscribe lo inexpressado en el acto mismo de la expresión” (Giorgi y Rodríguez 1997: 26, nota 15), lo que significa que el ruido de la vida, esa porción inasignable e inenominable de la existencia, ese lugar poblado de restos y piedras, puede ser dicho sólo a través de un lenguaje arruinado, en el sentido que le da Deleuze al devenir de la lengua como “disminución de la lengua mayor” (Deleuze 1997: 16). Este lenguaje descompuesto, desbordado “sale de sus propios surcos” para nombrar “audiciones” que ya no pertenecen a ninguna lengua y que están en el límite del grito y de la comprensión (Deleuze 1997: 17 y 154).

El escritor entonces es aquel que “ve y oye en los intersticios (...) y en las desviaciones del lenguaje” (Deleuze 1997: 17), el que está a la escucha de los murmullos inscritos en los cuerpos y en los objetos que pueblan el mundo para descifrar el secreto que allí se oculta y que a veces es síntoma de lo que no existe o ha dejado de significar (cfr. Piglia, 2000: 15). De aquí entonces, la posibilidad de pensar que la literatura “nombraría (...) lo que se sustrae a la literatura” (Derrida, 1997: 7), es decir, aquello que en ella hace ruido y sólo existe interrumpiendo los acuerdos del sentido, erosionando la piedra del sonido y volviendo audible “la música de la nada” (Kafka en Gotera 2011: 2).

La literatura muestra que hay algo de la vida que escapa de las instancias que intentan ordenarla y explicarla y que es irreductible al funcionamiento mayor de la lengua: algo que

cuestiona los mecanismos soberanos de la lógica del sentido y que existe más como sensación, intensidad, virtualidad que como certeza.

Jean-Luc Nancy en el libro *A la escucha* (2007), al referirse al orden sensorial del oír-escuchar, observa: “Tal vez sea preciso que el sentido no se conforme con tener sentido (o ser *logos*), sino que además resuene” (Nancy: 18), y plantea una diferencia entre dos audiciones de lo mismo: entre un “sentido sensato” relacionado con el acto de “comprender” y adecuar un sonido a un sentido; y un “sentido sensible”, una sonoridad “que arrebató la forma” sin disolverla y “la ensancha, le da una amplitud, un espesor y una vibración” (Nancy: 12). Señala además la existencia de un sentido “presente más allá del sonido”, no inmediatamente accesible, que exige “estar a la escucha” como un modo de espiar en la sonoridad, su resistencia y su secreto más que su mensaje (Nancy: 15) que para Nancy supone un “estar a las orillas del sentido o en un borde y extremidad, como si el sonido no fuese justamente” sino “ese borde, esa franja o ese margen” (Nancy: 20) que la literatura intenta capturar.

Escribir “en las orillas del sentido” significa ocupar el territorio de una emoción sonora donde los sonidos afectan a las palabras y las atacan, exigiéndoles registrar su resonancia y tensión, su amplitud y modulación, “lo que suena en la garganta humana sin ser lenguaje, lo que sale de un garrapateo animal, o de un instrumento cualquiera, e incluso del viento entre las ramas: el murmullo para el que aguzamos el oído, o al que prestamos oído” (Nancy: 47). La literatura es testigo de esa materia sonora que tiene su potencia mayor en la desarticulación que la constituye. Su lengua habla “sin lenguaje” y en contra del lenguaje revelando la existencia de otros modos de decir que suspenden los límites que controlan el sentido y muestran su potencia de variación y modulación, sus devenires acústicos.

2. Crujidos

Sólo la poesía no deshecha

Fabio Morábito

A Morábito le interesa la cotidianidad que pasa inadvertida porque se sostiene en las zonas más invertebradas de la realidad: en el muro, en el suelo, en la tubería, en la calle, en la basura, en la planta baja, en el trabajo del obrero, en los pleitos de pareja. Lugares que la poesía convierte en el centro de “un milagro” al reconocer que en ellos algo se hunde, se

desploma o se inaugura poniendo ante nuestros ojos “la oculta levadura”, “el hilo conductor que todo lo sostiene”, la “línea de menor fricción”, “el rumbo más oblicuo”; lugares mínimos e imperceptibles que constituyen hallazgos para la poesía que les presta oído para volverlos materia expresiva del poema.

“Para sentirse vivo hay que pisar una desolación” (Morábito 2006a: 81) leemos en el poema “Para sentirse vivo” de *De lunes todo el año* lo que nos sitúa ante la poética apenas mencionada que, como la de otros contemporáneos de Morábito (pienso, por ejemplo, en el mexicano Antonio Deltoro o en los venezolanos Yolanda Pantin, Arturo Gutiérrez, Jacqueline Goldberg, Luis Enrique Belmonte solo por mencionar algunos nombres), fija su atención en estados opacos de la existencia que, en su aparente ilegibilidad y bullicio, muestran lugares de la experiencia que desajustan la correspondencia entre sonido y contenido y no se adecuan a ninguna forma estable sino que la arrebatan haciéndola fugaz hacia otros devenires.

Para Morábito la poesía es el lenguaje donde el ruido tiene lugar: “¿La poesía es una falla del lenguaje de la que sale un magma ardiente?” se pregunta el hablante poético de *Delante de un prado una vaca* y su respuesta es: “Sólo porque una falla existe en nuestra vida/ se aguanta a quien escribe” (2011: 93).

La literatura relata esta historia secreta de tan simple, en estado de surgimiento o de disminución que, según el caso, parece decirnos que hay atender lo que su presencia atenuada nos señala.

La palabra de Morábito circula a contracorriente del flujo de la calle y de la lengua del orden pautado por los discursos que regulan el reparto de lo sensible. Le interesa el accidente, el desvío, el rumor que se oye detrás de la pared o de la puerta, el olvido que empieza a deteriorar un idioma hasta volverlo un hueso que cruje, o un músculo atrofiado.

En el poema “El ruido” de *De lunes todo el año* se plantea la importancia que tienen los ruidos para el escritor (“los pleitos entre el hombre/ y la mujer del cuatro”, “la radio eterna del catorce”, “el taconeo nocturno/ de los de arriba/ mientras duermo” (2006a: 71) quien es el escucha de esos sonidos menores producto del descuido, el desacuerdo, la mecánica de lo urbano y doméstico. Excedentes sonoros que la vida produce en su gasto cotidiano; acústica atonal que expresa la fatiga del orden y la costumbre, el devenir de la materia y de los objetos que ceden a su función utilitaria y, a través del oído de la literatura, adquieren otras funciones que señalan la existencia de otro régimen del sentido/sonido.

Ante la presencia de estas perturbaciones auditivas que retumban y crujen, el poeta

ensancha su escucha: no huye ni busca protegerse del malestar que estas producen forrando “de dobles vidrios las ventanas” (2006a: 71). Su elección no es la del repliegue en la intimidad de sí mismo y de protegerse de los ruidos, sino por el contrario, la apertura a la exterioridad resonante:

¿Pero que haría metido en mi?
¿Escribiría en silencio
oyendo sólo el lápiz,
que es el peor ruido,
oyendo lo que escribo?
Yo no he nacido
para un centro,
sino para quejarme de su falta
(los centros me dan náusea),
y hago silencio
con mis versos,
pero son versos que hablan de ruido

(Morábito 2006a: 71).

Este poema fija la posición del escritor ante la realidad y el oficio literario: su estar en el límite del sonido y del sentido, su estar apartado, a la escucha de lo que se oye detrás de la puerta o del muro, espionando el rumor de la vida de los otros, (“Este edificio tiene/ los ladrillos huecos,/ se llega a saber todo/ de los otros,/ se aprende a distinguir/ las voces y los coitos” (2006a: 63) absorbiendo como una esponja, el transcurrir de la existencia en sus huellas más atenuadas, en “el estruendo” o “eco” que causan ciertas experiencias que fracturan el orden acústico y exigen otros mecanismos de traducción del mundo. “No quiero nada grueso/ que me impida oír” (2006a: 135) dice el poeta insistiendo en la necesidad de “prestar oído”, de “quedarnos quietos y oír, oír,/ hasta sacarle música al crujido” (2006a: 155).

“Sacarle música al crujido” es el hacer de la poesía no como voluntad de domesticar y limar las asperezas del ruido volviéndolo sonido dócil, en armonía con la lógica de distribución del mundo, sino como necesidad de señalar hasta dónde su potencia discordante es síntoma de un desacuerdo respecto de los sistemas de clasificación de la realidad:

...
solo hay canto
porque lo que decimos
las montañas lo deforman,

y así se forma,
con las palabras desvirtuadas
por los montes,
como el deseo de oírse
por primera vez
el canto.
Ellas nos enseñaron
a no tener del todo razón,
a suspendernos
y esperar.
Cuando aprendimos a callarnos
pudimos aprender a oírlo todo
sin asustarnos más de lo que oíamos,
y en las palabras
desvirtuadas por los montes
reconocimos un anhelo
que las palabras no decían.

(Morábito 2006a: 148)

Para que haya poesía es necesaria “la palabra desvirtuada”, la que ha perdido la forma que la hace corresponder con las cosas; la que suspende el sentido más que establecerlo; la palabra que enfrenta el riesgo de la altura y la caída y no se rinde ante los obstáculos, sino persiste en el intento de nombrar a pesar de sus límites y fracasos.

Para que haya canto es necesario que la lengua esté en dificultad y se enfrente con la piedra de lo innombrable buscando registrar aquello que de ella es más duro e impenetrable. Hacer de la palabra una piedra que hace ruido y no se pliega a la virtud del entendimiento sino a la del malentendido y el desacuerdo.²

La literatura de Morábito hace sonar la grieta de la experiencia, “el ruido de los hábitos” mediante una palabra que pierde el equilibrio y se balancea entre el silencio, el grito y el bullicio mostrando su precaria estabilidad; palabras que no pertenecen a la

² En el ensayo “El malentendido literario”, Jacques Rancière se pregunta sobre si “la literatura podría tener alguna relación particular con la forma del malentendido” a partir de la idea del malentendido como “la forma más benigna de la dificultad de comprender y comprenderse. Esta estaría ligada, se piensa a menudo, a la ausencia de un repertorio exacto de signos y significados. Y así se disfruta soñando con la comunicación sin malentendidos que surgiría de una lengua que defina sin equívocos aquello de lo que habla”. A lo largo del texto y a partir de diferentes ejemplos que van desde Sartre a Flaubert, Rancière plantea la idea de la literatura como malentendido a partir del hecho de que este no es de tipo hermenéutico ni tampoco tiene que ver con la “ambigüedad del lenguaje” sino “es una cuestión de cuerpos y de cálculos” que entran en conflicto en el sentido de que “el cálculo de cuerpos y el de palabras y significados” no alcanza a calcular esos cuerpos excesivos que necesitan otro “cálculo que deshace el ajuste de los cuerpos a los significados” (2011:67-68). La literatura es el cálculo de aquello que no tiene cálculo posible y en esto radica su potencia política.

economía discursiva, “gotas de lenguaje” (Morábito 2006a: 140) a las que nadie le presta atención y que son pura sonoridad proliferante que establece vínculos y relaciones insostenibles para el marco de distribución de las cosas y los sujetos y que da lugar a otro régimen de visibilidad/de sonoridad de la realidad.

El poeta “escribe para hacerse a un lado” (“pero sin alcanzar a desprenderme”, 2006a: 112) y habla entre paréntesis (“todo lo que dije ha estado entre paréntesis; 156) y desde ese “borde extremoso” se mezcla con las cosas, se hermana con ellas. La escritura lo coloca “en medio” de la realidad, le baja el volumen a la voz y lo vuelve “parte de otros vínculos/ de otra manera de sentir el mundo” (2006a: 133) que le permite espiar la cotidianidad de los otros “por hambre de poesía”, para “ver cómo transcurre un corazón ajeno” (2006a: 172), para escuchar “el peso de los hombres”.

2. Estómagos y faunas

Esa materia sonora que la obra de Morábito registra; hecha de ruidos de la vida cotidiana tiene una estridencia particular cuando adquiere modulaciones animales.

En su obra el animal no solo es un referente que la lengua nombra -la lagartija, el elefante, las gallinas, la vaca, los dinosaurios, la mosca, los pájaros, los perros, la pantera, la jirafa-, sino también la poesía entendida como un estado de huida del lenguaje, un ruido en y de la lengua cuya vibración es como una onda expansiva que “pasa” entre las cosas y establece comunicaciones y conexiones transversales; una “falla del lenguaje” (Morábito 2011:91) que suspende los límites y las distinciones entre los cuerpos -humanos, animales, vegetales, sonoros- y abre las formas a otras posibilidades: “la dicha de vivir a grandes rasgos,/ en medio del contagio,/ siempre en medio,/ para sentirse vivo/ en la corriente/ de los otros, sentirse transportado y perdonado” (2011: 109-110).

La poesía suena como un animal que habita en la cavidad de las palabras. El animal es la palabra que le da existencia, esa materia expresiva que lo hace “pastar” en medio de los versos. Un acontecimiento del lenguaje donde las palabras son formas posibles de vida.

“¿Quién no ha conocido”, se pregunta Deleuze a propósito del hombre, “la violencia de estas secuencias animales que lo arrancan de la humanidad aunque sea solo por un instante, y le haces rascar el pan como un roedor, o le dan ojos amarillos de un felino?” (en Sauvagnargues 2006: 74).

La poesía de Morábito suspende el límite entre el hombre y el animal a través de devenires que el mismo acto de enunciación produce. Es la poesía el lugar donde la

distribución de las especie se interrumpe dando lugar a una zona de indiferenciación en la que las distinciones que clasifican la vida humana se desfiguran para dar paso a umbrales de acercamiento entre el hombre es a la vez el animal que lo habita.

Es en el interior de la misma expresión, en el verso y no fuera de él, donde el animal se vuelve materia sonora que explica y enuncia al hombre que es “idéntico a sí mismo” en la medida en que tiene un “un perro invisible/ un cuadrúpedo por dentro” que saca “al parque/ como los otros perros” (Morábito 2011: 157). Aquí se suspende la diferencia entre la mascota que se saca a pasear y “la bestia que” los seres humanos “no sacan nunca,/ el perro que reprimen/ llevando de paseo a sus perros (2011: 158). Esa bestia nos habita y constituye “lo anómalo del hombre”, lo áspero, lo rugoso, su parte indomable que lo arroja hacia un borde que desarticula su organicidad y lo vuelve materia expresiva:

Hay una bestia adentro que me seca,
...
Un verso bastaría para matarla
pero es astuta,
se mueve en lo profundo.
me abro las venas
para que caiga, para que se disperse
y me conozca,
pero ella ayuna
y a veces creo que se ha ido
y me ha dejado libre.
Y sin embargo sigue ahí
como una raspadura inocua
como quien hace un túnel,
y puedo oírla en mis mejores versos.
Ella también está cautiva,
está en mi círculo vicioso.
¿En qué momento se desbordará
para ocuparme,
para integrarme más a lo que soy,
para volverme idéntico a mi mismo
y encarcelarme en todo lo que he escrito
hasta dejarme mudo?

En este poema se plantea la idea del animal como el borde de la poesía, como el lugar donde esta alcanza su límite y donde el verso se tensa, se turba, se vuelve “raspadura” que hace sonar la escritura como un chirrido o un ruido. La bestia entonces, como esa zona de la lengua que funciona según otra economía del sentido en la que el “desbordamiento” es a la vez, causa y efecto de lenguaje. Pero también la bestia como un estado de integración del

hombre a sí mismo a través de un desequilibrio, “un más allá de la subjetividad” que “excede los límites del sujeto individual al arrancarlo del campo de la experiencia, a dislocar el campo de su conciencia, a vaciar su interioridad, a tensar violentamente su lenguaje, a reorganizar sus políticas, a reconfigurar sus modos de producción” (Giorgi y Rodríguez 2007: 11). Este exceso que el animal nombra es también exceso de lenguaje: su límite más extremo pensado como mudez y silencio, como sonoridades radicales.

La poesía además de generar vínculos imprevistos entre las especies y las cosas y de borrar la repartición que separa las materias vivientes, también muestra cómo la literatura es un hacer que acontece a través del decir que nombra la realidad:

Por qué si digo pájaro
me enciendo
y cuando digo ave me intimido?
Digo pájaro y pienso
en vuelos cortos,
no en migraciones,
en los esfuerzos de hacerse un nido;
digo pájaro y me embosco,
me enarboló
y me ensombrezco,
y al decir ave me remonto,
pierdo la sombra y subo,
subo,
y sólo la curvatura de la tierra,
que no siento,
corrige
este elevarme sin descanso, traduciendo
el ave que hay en mí en un pájaro
que busca en otro clima, un árbol

(Morábito 2006a: 145-146).

Las palabras, señalan la existencia de una diferencia en la mismidad; a través de su dimensión material, muestran lo múltiple que puebla la unidad, la manada que tenemos dentro, que nos hace estar entre y con, menos que uno, más que uno, pero nunca uno sólo (“...ser interiormente una manada/ nunca uno solo” 2006a: 152). Pero no se trata de una diferencia orgánica del animal sino de la experiencia que implica, para el sujeto que habla, el uso de palabras sinónimas para nombrarlo, para señalar un “sentir” distinto de ese animal plural. “Pájaro” y “ave” son aquí el mismo animal que una variación verbal separa en un intervalo que los singulariza. “Pájaro” nombra el vuelo con miras a conseguir un árbol

donde hacer nido, a alcanzar la permanencia y la pertenecía; “ave” en cambio, apunta al viaje sin llegada, a la errancia, al vuelo que desdibuja la certeza de una casa y de la estabilidad de sus muros y que sólo busca elevarse y desplazarse sin llegar a ninguna morada.

La poesía le da descanso al “ave” que sube y pierde de vista sus límites al hacerla devenir “pájaro” que baja para hacer un nido. A la vez, nombrando al animal como multiplicidad y fuga, también señala que el devenir no tiene que ver con la transformación sino con el poder de afectar y ser afectado. Al poner el animal en la lengua y al hacer de la lengua un animal lo que Morábito muestra son los tránsitos y asociaciones que ocurren entre los cuerpos: “No sabemos nada de un cuerpo mientras no sepamos lo que puede, es decir, cuáles son sus afectos, cómo pueden o no componerse con otros afectos, con los afectos de otro cuerpo, sea para destruirlo o ser destruido por él, sea para intercambiar con él acciones y pasiones, sea para componer con él un cuerpo más potente” (Deleuze y Guattari: 261).

La literatura da lugar a cuerpos imposibles que son el resultado de modos de sonar de la lengua. Deleuze dice que “Vemos y oímos a través de las palabras, entre las palabras” (1997: 9) y es “en medio del gran prado del lenguaje” (Morábito 2011: 107) donde el poeta se confronta con la vaca y la ballena y sus modos de digerir el mundo: “No es fácil ser cetáceo ni rumiante/ y yo no tengo doble estómago/.../ Poder hacer una única ingestión que dure por la vida,/ .../ tener un grado de asimilación inmenso,/ saber que todo se digiere/ y lo perdido da un rodeo y se regresa./ Por eso escribo: para recobrar/ del fondo todo lo adherido,/ .../ porque escribir abre un segundo estómago/ en la especie” (2011: 108).

Es en el “prado del lenguaje” donde se produce la interrupción de la organicidad del cuerpo humano que se descompone y se afecta modificando su modo de digerir. Porque la literatura necesita de dos estómagos para asimilar “las fuerzas inéditas de lo vital” (Sauvagnargues 2006: 163) y volverlas “palabra vertical que rompe el tedio de los mares” (Morábito 2011: 108) y suena como el chorro que las ballenas expulsan de su lomo cuando respiran.

3. Fantasmas

Hay un último aspecto que me interesa analizar en este recorrido por los ruidos y sonidos de la obra de Morábito relacionado con la pregunta acerca de cómo suena una escritura que se enuncia desde “un combate de lenguas” (Morábito 2006a: 19). Más

específicamente, me refiero a cómo la literatura se hace cargo del legado de la lengua madre cuando está interrumpida por otro idioma.

En el caso específico de este autor, no se trata de la presencia de más de una lengua en su escritura a través, por ejemplo, del uso de palabras y frases en italiano que interfieren la continuidad del español, como ocurre en mucha literatura marcada por el bilingüismo (pienso en ciertas ficciones de la frontera entre México y Estados Unidos, o de la literatura paraguaya, “newyorican”, o argentina solo para mencionar algunos ejemplos). Sino de una huella en su memoria que no se manifiesta a través de la inscripción en los textos de palabras o frases en italiano sino mediante la alusión a un fantasma que ronda en su escritura y la vuelve vigilante e insegura en relación al idioma de adquisición -el español-.

En este sentido, cuando la poesía de Morábito se enuncia, lo hace desde un límite poroso en el que la pertenencia se enrarece y se asume a sí misma como estado de tensión y suspensión. “No escribo en mi lengua” dice el hablante poético de “In límine”³ primer poema de *Lotes baldíos*, afirmación que introduce un ruido en la lengua poética donde el poeta reconoce su ajenidad y extranjería respecto del idioma que usa para escribir.

Una literatura con “acento” es una literatura atravesada por una interferencia sonora que enrarece su enunciación, un espectro que altera su sonido y pone en escena una división irresoluble e indecible. Quien la escribe “jadea ... en su abecedario variado y solitario” y busca una “lengua desértica de nómada” (2006a: 14), una lengua excéntrica, errante (en el sentido de en movimiento y en dificultad, propensa al error), alterada en cada una de sus posibilidades idiomáticas y que habla desde la inestabilidad y el tránsito.

Dice el autor sobre su origen: “Soy un italiano nacido en Alejandría de Egipto, algo que siempre me hizo experimentar mi italianidad como raquítica y dudosa” (1993: 23). Esta afirmación introduce un ruido en la garantía que suponemos otorga el anclaje a una nacionalidad porque la presencia de la cultura y la lengua árabe en la identidad del autor deslocalizan la fábula familiar al introducir en ella un desvío. Esta torcedura en la lengua se vuelve más compleja cuando se traslada a México donde el italiano, ya mermado por la corriente de África, se abre a nuevas contaminaciones que le quitan flexibilidad y precisión a la lengua madre: “Ahora,/ después de casi veinte años/ lo voy sintiendo:/ como un músculo que se atrofia/ por falta de ejercicio/ o que ya tarda en responder,/ el italiano,/ en qué nació, llore,/ crecí dentro del mundo/ .../ se evade de mis manos,/ ya no se adhiere como antes,/ deserta de mis sueños/y de mis gestos,/ se enfría,/ se suelta a gajos” (Morábito

³ Este es también el título del poema que abre *Ossi di seppia* (1925) de Eugenio Montale.

2006a: 100-101).

En la medida en que el italiano pierde acento y presencia, el español se abre camino haciendo que el sujeto poético cometa los errores que todos cometen al punto que llega a decirse: “soy de aquí/ no me ensuciaste en vano” (2006a: 24).

Ahora bien, esta afectación de la lengua no pasa, en el caso de Morábito, por una alteración de la sintaxis o una experimentación con las palabras. La lengua no se quiebra en la “la forma de la expresión” sino en la materia de su “contenido” donde se registra el tránsito y el tráfico de los idiomas que nombran la identidad y la sangre. Pero este registro se resiste al relato porque no hay protocolo que pueda representar la tensión entre idiomas que conviven en el espacio de la traducción, ese umbral donde las lenguas pasan y producen un desgarramiento, una presencia parecida a la de un fantasma que interrumpe la confianza del poeta en el hábito de escribir.

El cuento “Los Vetriccioli” del libro *La lenta furia* (1989), relato de una familia de renombrados traductores dedicados generación tras generación al oficio de traducir, constituye el marco para una reflexión sobre la lengua, en la que el narrador niega la posibilidad de remontarse a un original que sobrevive sólo a través de “distintas capas en un continuo acomodo” (Morábito 1989: 25). Así mismo, se refiere a los idiomas –vivos y muertos– como restos que “no dejará[n] de reaflojar aquí y allá, siempre adherido[s] al subconsciente de la especie” (1989: 24), y a la tarea del traductor como “una rehabilitación lenta y caritativa” de la lengua a la que hay que “devolver la salud” (1989: 28).

En la poesía de Morábito también es recurrente encontrar escenas de traducción donde el poeta declara “Yo no tengo oficio/ excepto traducir” (2006a: 75) y hace referencia a esa sensación de vivir lingüísticamente en estado precario (1993: 24):

Traducir poesía fue una forma de “empezar a poner orden en mis asuntos”, (...) ya que en la poesía, como en ningún otro lugar, se compendia la imagen de un idioma y del mundo de ese idioma. Quien se despide de un mundo, se despedirá por último de su poesía, porque la poesía es el postrer saludo que puede lanzar una cultura a quien la abandona, su mensaje más audible a la mayor distancia. Y tal vez la poesía surgió así, como un arte del saludo y de la despedida. Aquél que pese a la distancia sigue oyendo las voces de la tierra que dejó, es porque ha afinado su oído como lo afina el poeta, que es aquel que condensa el lenguaje y lo desfigura para que alcance su mayor longitud de onda. Pese a todo lo que me ayudó la traducción para cortar el cordón umbilical con mi idioma materno, no he salido, ni creo que nunca saldré, de la franja dudosa a la que me ha relegado mi bilingüismo. En ella se reúnen y dialogan dos idiomas mermados: el materno, por hallarse en continuo proceso de erosión, y el adquirido, porque no logrará jamás hacer desaparecer el fantasma del otro. (1993: 24)

Quien registra esta tensión irresoluble entre-lenguas es una lengua invertebrada, sin esqueleto ni columna, una lengua desarticulada que se mueve a ras de piso, en el “abajo” y el “fondo”, y desde allí recupera restos del pasado y de la cotidianidad para volverlos materia expresiva del poema. Una lengua que crece en el medio de las cosas y se vincula con la materia del mundo: una “lengua impura” que escribe el sonido de sus restos y solo escucha el “estado bruto” de la realidad, “porque” para Morábito “los versos no se inventan,/ los versos vienen y se forman/ en el instante justo de quietud/ que se consigue,/ cuando se está a la escucha / como nunca” (2006a: 128).⁴

Bibliografía

- Barthes, Roland (1973). *El grado cero de la lengua*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles (1996). *Crítica y clínica*, Barcelona, Anagrama.
- Deleuze, G. y Félix Guattari (1994). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-textos.
- Derrida, Jacques (1997). *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*, Buenos Aires, Manantial.
- Garramuño, Florencia (2011). *La experiencia opaca*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Giorgi, Gabriel y Fermín Rodríguez (comps.) (2007) “Prólogo”, en *Ensayos de biopolítica. Excesos de vida*, Buenos Aires, Paidós: 9-33.
- Gotera, Johan (2012). *Octavio Armand contra sí mismo*, Madrid, EforAtocha Ediciones.
- Montale, Eugenio (2006). *Poesía completa*, Madrid, Galaxia Gutemberg/Círculo de Lectores. Edición bilingüe de Fabio Morábito.
- Morábito, Fabio (2011). *Delante de un prado una vaca*, México, Ediciones Era.
- _____ (2006a). *La ola que regresa*, México, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2006b). *Grieta de fatiga*, México, Tusquets Editores.
- _____ (2002). *El verde más oculto*, Caracas, La nave va.
- _____ (2000). *La vida ordenada*, México, Tusquets Editores.
- _____ (1993). *La lenta furia*, México, Editorial Vuelta.

⁴ Dice Morábito sobre la lengua literaria: “Al fin y al cabo la lengua literaria es una lengua extranjera, la más extranjera de todas, la más inasible, porque no tiene referentes fijos ni verdades estables. Cuando creemos que la dominamos es cuando menos la aprehendemos. En otras palabras, no se puede escribir sin una dosis de inexperiencia, de desamparo y de niñez; sin una necesidad oculta de perdón” (Morábito, 2004: 78).

Jean-Luc Nancy (2007). *A la escucha*, Buenos Aires, Amorrortu.

Rancière, Jacques (2011). *La política de la literatura*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Sauvagnargues, Anne (2006). *Del animal al arte*, Buenos Aires, Amorrortu.