UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA

FABIOLA FERNÁNDEZ ADECHEDERA

FABIO MORÁBITO: POÉTICAS DEL VAIVÉN. EXTRANJERÍA,
LENGUA Y MEMORIA

VERSÃO CORREGIDA

São Paulo
2014

FABIOLA FERNÁNDEZ ADECHEDERA

**FABIO MORÁBITO: POÉTICAS DEL VAIVÉN. EXTRANJERÍA,
LENGUA Y MEMORIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Literatura Hispano-Americana
Orientador: Profa. Dra. Adriana Kanzepolsky

São Paulo
2014

Folha de aprovação

Nome: Fabiola Fernández Adechedera

Título: Fabio Morábito: poéticas del vaivén. Extranjería, lengua y memoria

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof.Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*A Gina Saraceni por la herencia.
A Adriana Kanzepolsky por todas las herramientas...*

Agradecimientos

No solo las herencias se reparten, también las gratitudes, y en este largo trayecto no fueron pocos quienes aquí y allá, pero también en todos los lugares intermedios, me ayudaron a darle comienzo y fin a este trabajo, quienes me acompañaron *por los pasillos del verde* de este extenso periplo.

Indudablemente, la realización de este trabajo pudo llevarse a cabo gracias al financiamiento y al apoyo institucional recibido por parte de la Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) y de la Universidade de São Paulo (USP).

Debo agradecer a mi familia, la casa, la firmeza y el regreso al que no faltó: William Fernández, Marla Adechedera, Fabiana y Janire Fernández, Judith y Elsa Adechedera, Eduard Díaz, Chelsea Barrios y el querido Emiliano.

A mis maestros. A los de *allá*, los de siempre: Gina Saraceni, Luis Miguel Isava, Juan Carlos Méndez Guédez y Carlos Sandoval. A los de *acá*, Adriana Kanzepolsky por la empatía y la intuición. Pablo Gasparini y Valeria De Marco por la lectura y el diálogo, por el franco incentivo.

A mis amigos, los de *allá*. La inspiración, la memoria y la constancia. Extranjeros muchos, hermanos siempre. Aún en la distancia, nunca lejos: Vanessa Ardila, Graciela Yáñez Vicentini, Georgely Morín, Freddy Gonçalves, Johan Gotera, Roberto Martínez Bachrich, Víctor García Ramírez, Anita Briceño, Daniel Paz, Mariana Sequera, Patricia Sulbarán, Isabella Picón, Melissa Bertrán, Mariana Fernández y Juan Pablo Bongianino.

A mis amigos, los de *acá*. El hallazgo, la palabra y la confianza: Aleyda Gutiérrez e Isabel Villamil. La solidaridad y el esfuerzo: Douglas Téó, Ivan Delavie, Ana Claudia Melo, André Morelli y André Bianchi. La buena intención y la “entrelengua”: Ana Paula Gomes Borges, Paula Matsumoto y Felipe Meres.

A Maike Bispo, sin quien nada hubiese comenzado, ni esta ciudad, ni *a língua*, ni el amor... por las paredes y todos sus ladrillos, por *nuestra* casa abierta a toda profecía.

Mi lado oscuro es aquel que más se alumbra,
para obscurecerse más.

Antonio Porchia.

¿...Por los pasillos abiertos del verde
flamea atenta a qué?

Diana Bellesi.

Escribo con palabras que tienen sombra pero no dan sombra.
Guillermo Sucre.

Resumen

El presente trabajo propone un análisis de la obra poética de Fabio Morábito, conformada por sus tres primeros poemarios titulados: *Lotes baldíos*, *De lunes todo el año* y *Alguien de lava* y del libro de relatos *También Berlín se olvida*. El primer capítulo se centra en la identificación de los mecanismos de aparición y funcionamiento de la memoria biográfica dentro del discurso lírico, de la apropiación del español como lengua extranjera y de la escritura, así como de la configuración del espacio de la extranjería como lugar de enunciación. La identificación de una primera persona discursiva, que traza el itinerario de las diversas lenguas y ciudades que componen su relato de vida, nos permite realizar una lectura autobiográfica centrada en la discusión sobre la correspondencia entre el yo real y el yo lírico. Seguidamente, analizamos la configuración de la extranjería como lugar de enunciación y de la lengua extranjera como herramienta. El desplazamiento geográfico, la migración, la elección y conquista de una lengua que no es la propia, hacen de Morábito un sujeto nacido en y como un extranjero que, como tal, se apropia de su escritura y de su pasado con una lengua, el español, que no le pertenece por entero.

El segundo capítulo tiene como objetivo el análisis del corpus narrativo. *También Berlín se olvida* se compone de breves relatos que narran las experiencias cotidianas vividas en el transcurso del año de estadía del escritor en esa ciudad. De esa forma, proponemos una reflexión sobre la condición de extranjería como ámbito de la enunciación y como clave para pensar en los mecanismos de autorepresentación del yo en el discurso narrativo y del funcionamiento de la memoria biográfica que en él aparece. Finalmente, se desarrolla una lectura dialógica entre la narrativa y la poesía, basada en la correspondencia entre el lugar de enunciación de cada discurso y también en la reiterativa aparición de ciertas imágenes sobre las cuales parece fundamentarse buena parte del universo literario del autor: el tránsito entre lo fluctuante (el mar, el río, el agua) y lo sólido (el muro, la piedra, la tierra baldía) en devaneo entre las ciudades, las lenguas, los viajes y las mudanzas. Conjuntamente, la reflexión sobre la lengua y sobre el propio proceso de escritura presente en los textos poéticos y narrativos nos permiten configurar un mapa de lectura, una especie de *ars* poética del autor fundamentada en estos tránsitos.

Palabras clave: extranjería, memoria, lengua, viaje, autobiografía.

Resumo

O presente trabalho propõe uma análise da obra poética de Fabio Morábito, composta dos seus três primeiros livros de poemas intitulados: *Lotes Baldíos*, *De lunes todo el año* y *Alguien de lava* e do livro de relatos *También Berlín se olvida*. O primeiro capítulo centra-se na identificação dos mecanismos de aparecimento e funcionamento da memória biográfica dentro do discurso lírico, da apropriação do espanhol como língua estrangeira na qual os textos estão escritos e da configuração do espaço da estrangeiridade como um lugar de enunciação. A identificação de uma primeira pessoa textual, que traça o itinerário das diversas línguas e cidades que compõem seu relato de vida, permite uma leitura autobiográfica centrada na discussão em torno da correspondência entre o “eu real” e o “eu lírico”. Seguidamente, analisa-se a configuração da estrangeiridade como lugar de enunciação e a língua estrangeira como ferramenta. O deslocamento geográfico, a migração, a eleição e a conquista de uma língua que não é a própria, como ferramenta com a qual recorda e reconstrói sua história de vida fazem, desse autor um sujeito nascido em e como um estrangeiro que, como tal, apropria-se de sua escrita e de seu passado, com uma língua, o espanhol, que é sua ainda que não por inteiro.

O segundo capítulo centra-se na análise do corpus narrativo. *Tambien Berlín se olvida* se compõe de breves relatos que narram às experiências cotidianas vividas no decorrer do ano de estadia do escritor nessa cidade. Dessa maneira, se propõe uma reflexão sobre a condição de estrangeiridade como âmbito de enunciação e como uma chave para pensar nos mecanismos de autorrepresentação do eu no discurso narrativo e da memória biográfica que nele aparece. Finalmente, se desenvolve uma leitura dialógica entre a narrativa e a poesia, baseada na correspondência entre o lugar de enunciação de cada discurso e, também, no reiterado aparecimento de certas imagens sobre as quais parece fundamentar-se grande parte do universo literário do autor; o trânsito entre o flutuante (o mar, o rio, a água) e o sólido (o muro, a pedra, o terreno baldio) em devaneio entre as cidades, as línguas, as viagens e a mudança. Conjuntamente, a reflexão sobre a língua e sobre seu próprio processo de escrita presente nos textos poéticos e narrativos nos permitem configurar um mapa de leitura, uma espécie de *ars* poética do autor fundamentada nesses trânsitos.

Palavras chave: estrangeiridade, memória, língua, viagem, autobiografia.

Abstract

The present dissertation proposes an analysis of the poetic work of Fabio Morábito in his first three collections of poems entitled *Lotes baldíos*, *De lunes todo el año* and *Alguien de lava* as well as of his narrative book *También Berlín se olvida*. The first chapter focuses on the identification of the signs and the mechanisms of biographical memories within the lyrical discourse, the appropriation of Spanish as a second language and writing, and also the analysis of the space of enunciation when it is foreign. The identification of a first-person narrator that traces the path of the languages and cities that compounds his life story, allow us to make an autobiographic reading while contrasting the real and fictional self. Afterwards, we analyze the configuration of what is foreign as a space of enunciation and a foreign language as an instrument. The notion of relocation, of migration, of choosing and conquering a language that isn't his marks Morábito as someone born as an alien in foreign lands and, as such, reposes his writing and his past through a language that doesn't belong to him, the Spanish language.

The second chapter analyzes the narrative *corpus*. *También Berlín se olvida* is composed of three texts narrating the recurring daily experiences of the author during the year he lived in the German city. We propose an analysis of the foreign condition as a discourse and the key to understand the mechanisms of self-representation within the narrative and the function of the biographical memory within it. Finally, we make a dialogic reading between the poems and the narrative based on the correspondence between the place of enunciation of each discourse and the reiterative appearance of certain images that seems to compound the basics of the literary universe of the author: the transit between what fluctuates (the ocean, the river, the water), the solid (the wall, the rock, the waste land) the comings and goings between cities, tongues, travels and relocations. Together, the reflexions of the language and the inner process of writing showed both in the poetry and the narrative allows us to configure a reading map, some kind of poetic *ars* of the author based on these transits.

Key words: foreign, memory, language, travel, autobiography.

Índice

Introducción.....	11
Capítulo I – Yo, el extranjero.....	18
1.1) Alejandría, el mito de un origen.....	22
1.2) El pasado como una tierra extranjera.....	32
1.3) Escribir con erizos.....	50
1.4) Entre oficios y regresos.....	71
Capítulo II – Sobre Berlín también se escribe.....	89
2.1) Berlín, una ciudad visible.....	94
2.2) Paisaje de ciudad.....	120
2.3) Escritura en construcción.....	142
Conclusión.....	159
Referencias bibliográficas.....	165

Introducción

¿Cuánto se tarda alguien en descubrir qué clima le acrecienta?, se pregunta Morábito en unos versos; versos del que probablemente fue uno de los primeros poemas que leí del autor hace bastante tiempo atrás. Desde entonces una inquietud de lectora (entre muchas vueltas y trastabilleos) se debatía acerca de las posibilidades de articular y formalizar un estudio sobre la poesía de Morábito y, posteriormente, sobre su particular libro *También Berlín se olvida* (2004). En aquel momento representaba una verdadera dificultad el tener acceso al material bibliográfico y también eran escasos los estudios críticos acerca de su obra. Esto, junto a otras circunstancias, hicieron que la tarea (a estas alturas ya casi una deuda) fuese postergándose a lo largo de un período de diez años hasta encontrar, digamos, “*un clima*” que acrecentase y posibilite la escritura.

Sin duda alguna, el punto de partida fue la antología titulada *El verde más oculto*, con selección y prólogo (inestimable prólogo) de la poeta y crítica literaria Gina Alessandra Saraceni¹, publicada en Venezuela en el año 2002. De esa forma comenzó el periplo en y a través de la obra del autor que ha desembocado en lo que hoy es el presente trabajo de investigación.

La identificación de un sentimiento de desamparo, desarraigo y extranjería en los poemas, aunado a una particularidad biográfica del escritor, siempre constituyó el principal foco de interés en mi lectura. De allí que el abordaje de la obra que aquí propongo, desde una perspectiva teórica crítica, se fundamente en la reflexión acerca de cómo literariamente es representada esa extranjería en el discurso poético y en el discurso narrativo. Para ello, apelar a la memoria personal ciertamente es una de las estrategias que entran en juego en los textos de Morábito. En estos, el autor se propone reconstruir el complejo mapa familiar, geográfico y lingüístico, donde se asientan los rasgos de una condición de vida signada por la dislocación y el tránsito.

De esa forma, la materia biográfica es utilizada para intensificar los rasgos de una identidad literaria que se configura a partir de la extranjería como condición geográfica y existencial, pero también de la extranjería como condición de la escritura.

¹ El trabajo de investigación, análisis y de difusión de la obra de Morábito realizado por Saraceni, desde entonces hasta hoy, probablemente es uno de los más sólidos en el ámbito de la crítica literaria contemporánea. En mayor o menor medida ecos de su lectura funcionaron como un puntapié inicial, pero de largo alcance, para la articulación de mi análisis interpretativo.

Es decir, en todo momento el lector se encuentra frente a un sujeto que se coloca en relación a los otros, al propio pasado y a la lengua de su escritura en una posición de ajenidad. En definitiva, hablo de la extranjería como el común lugar de enunciación desde donde se articula tanto la poesía como la narrativa en cuestión.

Un primer aspecto a considerar es el complejo escenario de discusión que supone el pensar la poesía dentro del marco de los discursos de la memoria y de la autobiografía. Claro que mi intención no es detenerme en una discusión teórico-crítica en torno a las particularidades del género lírico en relación a los discursos autobiográfico. Sin embargo, vale aclarar que propongo una lectura que asume esta poesía como una textualidad donde se llevan a cabo procesos de recuperación de la memoria y del pasado que me permiten afirmar que existe una correspondencia entre la identidad autoral y la identidad literaria. Así pues, la fragmentariedad y la propia versatilidad del lenguaje poético favorecen el ejercicio de recreación de una memoria, de su avenimiento, pero también de sus límites de representación que resulta líricamente interesante y efectivo.

Aun cuando los debates acerca de la autobiografía son profusos e inagotables, el panorama de la discusión acerca de la lírica dentro de estos ámbitos sigue resultando confuso y, en cierto sentido, limitado. No obstante, habría que destacar el trabajo de Dominique Combe, quien en “La referencia desdoblada” propone una especie de bosquejo que contempla diversos estatus de la discusión teórica y filosófica acerca de la problemática relación entre el “sujeto lírico” y “el sujeto autobiográfico” en diversos momentos de la historia de la literatura.

En especial, Combe toma de Stirlé la idea de que “el sujeto lírico es ante todo, un «sujeto problemático», «en busca de su identidad», cuya única autenticidad reside precisamente en esa búsqueda: «interesa poco saber si esta configuración se origina en un dato biográfico, cualquiera que este sea, o en una constelación ficcional. La autenticidad del sujeto lírico radica no en su homologación efectiva (*ni tampoco en lo contrario*) sino en la posibilidad articulada de una identidad problemática del discurso»” (Combe, 1999:138) (destaque mío).

Siendo así, la relación entre este sujeto lírico y el sujeto empírico, digamos autoral, es de carácter tensional y no resolutive. Se trata de una identidad, la del sujeto lírico, que está siempre configurándose en el poema; un sujeto “en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema fuera del cual aquel no existe”

(Combe, 1999:153). Con ello, lo que aquí llamo “yo-extranjero de la poesía” debe entenderse como un sujeto en elaboración, es decir, es un yo en advenimiento – como la propia memoria que evoca y que, al mismo tiempo, lo configura – que se gesta en el discurso en medio de esa tensión entre lo ficcional y biográfico, puesto que, tal como lo apunta Combe, “el dominio del sujeto lírico es el del «entredós»” (Combe, 1992:152)

En este sentido, y de acuerdo con Felipe Vázquez, sostengo a lo largo de este trabajo que “Morábito es el personaje que habla en los poemas de Morábito. O más preciso: el yo lírico de los poemas de Fabio Morábito no es Fabio Morábito pero es idéntico a él”² (Vázquez, 2012:135). Algo que también se extiende en relación al sujeto de la narrativa donde, de acuerdo a las especificidades del género, se llevan a cabo otros procesos de representación del autor dentro del discurso que desembocan en la construcción de un “yo-extranjero de la narrativa”, francamente similar al yo de la poesía. A partir de ello es posible asumir que existe una correspondencia entre las dos identidades discursivas. Es decir, hablo del mismo sujeto de la enunciación, alguien que, parafraseando los propios versos de Morábito, en todos lados – en la poesía y en la prosa – se siente y escribe como un extranjero.

Ahora bien, en relación a la organización del trabajo, éste se divide en dos capítulos, cada uno de ellos centrado en el análisis de un corpus de lectura debidamente identificado. El primero de ellos se concentra en la poesía del autor, específicamente en sus tres primeros poemarios³: *Lotes Baldíos* (1985), *De Lunes todo el año* (1992) y *Alguien de Lava* (2003), todos reunidos en la edición de su poesía completa titulada *La ola que regresa*⁴ (2006). Establezco una lectura relacional de los poemas. Algunos de ellos son analizados en su totalidad, mientras que de otros tomo fragmentos específicos que introduzco en el texto de acuerdo al eje temático que articule la discusión propuesta en cada parte del capítulo. Este criterio de lectura se sustenta sobre la base de que, en buena medida, los tres poemarios comparten un universo temático común: la referencia a la memoria personal y familiar, al conflicto con la lengua extranjera, la cotidianidad como experiencia de la tensión y del tedio, así como la reflexión acerca del oficio de

² Cfr. Felipe Vázquez, “Seis notas sobre la poesía de Morábito” en *Revista Crítica*. México: Universidad Autónoma de Puebla, noviembre 2011, pp. 127-132.

³ Cabe mencionar que en el año 2011 se publicó otro libro de poemas del autor titulado *Delante de un prado una vaca*, el cual no forma parte del corpus seleccionado para este análisis.

⁴ A partir de aquí las citas correspondientes a los poemas del autor se identificarán con las letras iniciales de los títulos de cada uno de los poemarios que conforman este corpus (LB; DLTA; ADL). Así mismo, los números de página de cada cita corresponden a la edición de la poesía reunida, titulada *La ola que regresa* (2006), fuente directa de donde he tomado los poemas.

escritor y del propio lugar de enunciación de su escritura. Al mismo tiempo, en los tres libros se evidencia el uso reiterado de imágenes que se debaten entre el mar y el desierto, la naturaleza y la ciudad, lo alto y lo bajo, el ruido y el silencio, entre otras. Todo lo anterior reaparecerá luego en la narrativa que analizo en el segundo capítulo, lo que me permite sustentar los postulados de esta lectura conjunta fundamentada en las correspondencias entre ambos corpus.

Al pensarlo con detenimiento, vemos que los títulos de los poemarios ya enuncian tres ejes articuladores de la poética de Morábito y, en consecuencia, tres de los ejes de discusión sobre los que profusamente me detendré a lo largo del análisis. En primer lugar, los *Lotes baldíos*. Los baldíos como espacios desérticos o abandonados, aquellos terrenos echados al olvido que interrumpen cualquier ciudad, “donde no sucede nada / lotes baldíos ocultos” (LB: 16), desprovistos de significados. Sobre ellos el ojo atento del poeta posa su mirada y los revela como vacíos pero también como posibilidades de significación. Igualmente, la imagen sugiere una percepción de la propia experiencia vital del hombre como una experiencia baldía, desgastada y vacía. De alguna manera, acusa el tedio, la desazón como un estado de espíritu que, al mismo tiempo que presagia el agotamiento y la extinción, se revela como trinchera para soportar la intemperie.

En el título del segundo poemario *De lunes todo el año*, se alude a la rutina y a la voluntad del permanente reinicio. El lunes es “la primera piedra” de la semana, el estado crudo y elemental que es el estado que busca conquistar esta escritura. Aparece en los poemas: “los lunes se desmontan las tarimas / y los estrados, / se desclavan lo clavado / y las promesas / la realidad vuelve / a su estado bruto, / a la poesía” (DLTA: 105). La prosa como su mejor poesía, podría pensarse. Si algo caracteriza la escritura de Morábito es el uso de un lenguaje llano, preciso y sin relumbres. Una poesía por momentos prosaica, franca y elemental. Edgardo Dobry⁵ se refiere a la prosa como “el grado cero del estilo”, a propósito de la “urgencia de prosa” de la que habla Alejandra Pizarnik. Algo que en la poesía de Morábito viene a ser probablemente uno de los grados más elevados de su realización poética.

En relación a este lenguaje franco y depurado que particulariza el estilo de Morábito, José Antonio Cruz señala que la presencia de la metonimia, y no tanto de la

⁵ Cfr. Edgardo Dobry, “El laboratorio, el germen, el exceso: Pizarnik entre los *Diarios*, la poesía y ‘la sala de psicopatología’” en *Cuadernos de reciénvenido*, n° 30. São Paulo: *Publicação do Curso de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*, Octubre 2013, pp. 5-17.

metáfora, como recurso estilístico predominante en buena parte de su obra poética, responde a la afinada visión de un poeta como Morábito que descubre en la cotidianidad, “en la realidad de todos los días una serie de nexos, de junturas y de trabazones ocultos que el manto ruidoso y a menudo espléndido de la metáfora no permitía ver”⁶ (Cruz, 1997).

Por último, el tercer poemario, *Alguien de lava*, revela una aspiración del poeta que se ve a sí mismo como un espía, un constante observador: “porque el que espía se hace de lava”, y en estado de atención y de vigilia ante los quiebres del mundo. El sujeto de esta poesía se sitúa siempre en un afuera, o mejor dicho, en un entrelugar entre el adentro y el afuera. Aquel que mira desde el intersticio y que, sin exponerse, espera ser frugalmente percibido e intuido por aquellos a los que observa: “Tal vez dos nunca existen, / o dos afloran porque existe / alguien de lava, un cíclope, hundido. / Ventanas encendidas, yo soy ese / y solo quiero, mientras veo, ser visto, o al menos presentido” (ADL: 173). Asimismo, la lava alude a la sequía y la sequía, claro, me remite al desierto. Una referencia clave para entender el lugar desde donde se enuncia esta escritura. En definitiva, la lava encendida (como el buen observador) se desliza, pero también se petrifica y posteriormente se transforma en ruinas.

Por otra parte, y en relación al segundo corpus de análisis, éste se compone del libro *También Berlín se olvida*, una particular narrativa donde se entremezclan características del libro de viaje, la crónica, el cuento y el ensayo. Me atrevería a afirmar que tal vez hasta el momento es uno de los libros de Morábito que menos se conocen y, en conjunto a su *Caja de herramientas* (1998), probablemente resulte uno de los más difíciles de identificar dentro de un marco genérico determinado.

Antes alegaba que esta propuesta de lectura conjunta de ambos corpus se fundamenta en la consideración de que existe una coincidencia entre el sujeto lírico y el sujeto narrativo. La misma se evidencia no solo en relación a la memoria personal a la que ambos apelan, sino también en aquello que he llamado la extranjería como lugar de enunciación desde donde ambos discursos son articulados. En el caso de la narrativa, el viaje de Morábito a la capital alemana, eje central de la narración, supone una nueva experiencia de extranjería. De cierta manera, se trata de un desplazamiento

⁶ Consultado en su versión digital: Francisco José Cruz, “Fabio Morábito el pastor entrañable” en *Archivo Literario*, noviembre 2011.
Disponibile en: <http://franciscojosecruz.blogspot.com/2011/11/fabio-morabito-el-pastor-entranable.html>.

circunstancial que, al mismo tiempo que lo conecta con vivencias del pasado relacionadas con la dislocación geográfica y lingüística, propicia una serie de reflexiones acerca de la ciudad, de la lengua – la alemana, pero también la literaria – y de su propia condición de escritor. Todo ello es utilizado para reafirmar los rasgos de esa identidad literaria, a la que hacía referencia en el caso de la poesía, y que se fundamenta en la extranjería y la errancia como condición de vida, pero también como condición de la escritura.

La experiencia de este viaje también funciona para redefinir los rasgos del propio estilo literario del autor. Esto es fundamental: la reflexión sobre la lengua extranjera (en este caso el español) asumida como lengua de la escritura, en conjunto a la reflexión acerca de los procedimientos de construcción de esta última, constituyen uno de los grandes temas de Morábito. Temática que está presente en la poesía, en buena parte de los relatos que componen *También Berlín...* pero también en algunos de sus ensayos. De allí que acuda con frecuencia a sus textos ensayísticos para ampliar el diálogo en relación a la obra que he seleccionado. En definitiva, se trata de una escritura que constantemente vuelve sobre sus procesos. Tanto la escritura, como la propia *lengua* – una lengua doblemente extranjera, si pensamos en el *español* pero también en la *lengua literaria* – están siempre sujetas a revisión y, en consecuencia, también lo está la propia identidad literaria.

Para finalizar debo confesar que en la medida que fui profundizando en el análisis de *También Berlín...*, éste se reveló como una profusa fuente de posibilidades interpretativas que intenté restringir a algunas cuestiones fundamentales. Entre ellas, a su consideración como una obra que se inserta dentro de ciertas narrativas contemporáneas que replantean y reinterpretan el tradicional discurso de las narrativas de viaje. Asimismo, en ciertos momentos, el texto presenta marcas ensayísticas que dejan en evidencia algunas posturas personales del autor relacionadas con sus ideas sobre el espacio; la disposición y planificación de ciudad como constructo urbano. Al mismo tiempo, aparecen diferentes intervenciones que aluden al referente geográfico e histórico que constituye la ciudad Berlín, algo sobre lo cual también me pareció pertinente reflexionar, así fuese brevemente. Hablo, en particular, del nazismo y de la división de Alemania por el muro de Berlín.

Se trata de una narrativa híbrida que también da claras muestras de una sólida voz narrativa que registra con sagacidad e ingenio su cotidiano transcurrir en una ciudad

donde nada produce sobresaltos. De este modo, en los pasajes del viaje que Morábito relata, se enuncian las íntimas fracturas de lo real y se le da peso y voz a lo intrascendente. Por momentos en ellos pareciera que no sucede nada, una sensación que también producen muchos de sus mejores poemas. La pobreza de experiencia, de la que hablaba Benjamin, tal vez. Quizá, un fino registro de la pesadumbre del mundo.

Capítulo I - Yo, el extranjero

Desterrados del centro,
la única herencia que nos queda
está en lo descentrado.

Roberto Juarroz.

La obra poética de Fabio Morábito configura la extranjería como lugar de enunciación. De esa manera, el propósito que me conduce es reflexionar sobre cómo es recreada en su escritura la condición de extranjería a partir del estudio de determinados aspectos que lo hacen posible. Estos son: pensar la extranjería como un legado familiar; explorar la relación del sujeto-extranjero con el espacio y con la lengua y, por último, la reflexión sobre la escritura como lugar donde se escenifican las complejas tensiones lingüísticas y psicológicas que supone tal condición. Condición que si bien puede entenderse como el resultado de una serie de eventos circunstanciales en la vida del sujeto, también acaba por revelarse como un rasgo de su carácter, de su humor y de su genio; como una característica intrínseca al ser que, según el poeta, trasparece en el cuerpo (también en el poema) como “un raro brillo de hermosos [*y penosos*] animales” (LB: 28).

En primera instancia hablo en términos de una extranjería circunstancial y, en este sentido, como algo que *ha sido dado*. Sabemos que el poeta se sitúa en medio de un entrecruce geográfico entre Alejandría, Milán y México, lo que no le permite establecer con ninguna de (sus) ciudades una plena relación de arraigo o de pertenencia. A su vez, el estar por fuera de una “patria” viene a significar el estar también por fuera de la lengua. Es decir, el habitar una intersección lingüística lo mantiene cautivo de lo que Jacques Hassoum define como “un desplazamiento inmovilizante, paralizante...”, entre sus lenguas, como resultado de “haber nacido en otra parte”⁷ (Hassoum, 1996:51). Es decir, el tránsito entre el italiano y el español se presenta como problemático; un *fluir trabado* que coloca al sujeto en un constante estado de peregrinaje entre sus tierras y sus lenguas.

En uno de sus poemas más representativos declara el poeta: “Un día mi padre dijo / nos vamos, y tú eras / la meta otra lengua” (LB: 23). Se puede asumir esa frase

⁷ Cfr. Jacques Hassoum, *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones de la flor, 1996.

como sentencia que enuncia un acontecimiento transformador que no se centra solo en el desarraigo impuesto sino en la lengua como búsqueda y como tensión que va prevalecer en buena parte de su escritura. El padre da al hijo el legado del peregrinaje y éste adquiere los padecimientos de su nueva condición: la extranjería. Se vuelve portador de una historia, inherentemente interrumpida, por no haber nacido – como tampoco nacieron los predecesores –, ni habitado en el lugar que se “debería”. Es el heredero, por lo tanto, de una fisura y de una dislocación anterior incluso a su propia voluntad. La condición de inmigrante del padre y sus decisiones posteriores (la definitiva migración, esta vez de Europa hacia América) devienen en una suerte de minusvalía del hijo frente al mundo que habita a medias, como “alguien que en todas partes se siente un extranjero”.

La descolocación del escritor en el mapa de su historia personal y familiar puede ser entendida como parte del legado, de una dádiva problemática que éste se ha propuesto reconocer y reivindicar en la escritura. Habría que pensar la herencia como una tarea a realizar; una tarea que el heredero acepta y que supone, en palabras de Derrida, la responsabilidad de “reactivarla de otro modo” y, de esa forma, “mantenerla con vida⁸”; hacerla hablar pero con una voz propia. Frente a ello, me pregunto, si el heredero para dar continuidad a una historia que comenzó “trunca” – digamos, mantenerla viva – ¿debe encarrilar esa trama desgarrada o encontrar la forma de habitar la fisura?

Para Edward Said “ver el mundo entero como una tierra extranjera posibilita la originalidad de la visión” ⁹ (Said, 2005:53) (traducción mía), lo que significaría que existe un revés a ser reivindicado en ese ser y sentirse extranjero. Con ello se evidencia una cierta “ganancia” tras la pérdida del lugar o de la lengua que no radica en la búsqueda de una compensación, sino más bien en la posibilidad de explorar otras formas de estar y de sentir articuladas desde la ajenidad y la despertenencia. En el caso de un poeta como Morábito, “la ganancia”, si es que la hay, se revelaría en la conquista de una habilidad que literariamente le permite asirse a la extranjería, acondicionarla como un lugar a ser habitado y desde donde erigir su universo literario. Asumirse, entonces, como *protagonista extranjero* de su poesía ilustraría la pericia – la

⁸ Cfr. Jacques Derrida, “Escoger su herencia. Diálogos con Elisabeth Roudinesco”, en *Y mañana qué...* Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2004. Consultado en su versión digital disponible en: www.derridaencastellano.com.ar.

⁹ Cfr. Edward Said, *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

originalidad de visión que menciona Said –, que lleva al sujeto a configurarse a partir de la falta, no para resarcirla, pero sí para solidificar una voz que sea capaz de enunciarla.

A su vez, esta idea de protagonizar la propia extranjería constituye un oxímoron. Así, propone un significado inusitado pero efectivo que se gesta en medio de la tensión de dos lados – los dos significados que lo posibilitan – aunque “el sentido generado” ya no pertenezca por entero a ninguno¹⁰. En consecuencia, instaurarse en el “centro de la extranjería” supondría llevar a cabo un ejercicio de resignificación del propio sentido de la pertenencia y de la extranjería, lo que a su vez coloca en entredicho nociones como patria, identidad o lengua que, de manera general, suelen ser pensadas y asumidas como unívocas. Éstas acaban por ser incorporadas en la escritura y expresadas en términos de su contingencia así como de su contradicción.

De ese modo, me propongo develar la forma cómo en los poemas se lleva a cabo literariamente la configuración del espacio y del sentimiento de extranjería que vengo describiendo. Para ello, me detendré en el análisis del lenguaje poético, así como de los mecanismos de evocación de una memoria personal y de apropiación de una primera persona discursiva que acaba, en consecuencia, llevándonos al terreno de lo autobiográfico como escenario para la reconstrucción de una genealogía y de una historia de vida. De manera sucinta establezco un mapa de lectura que recorre la memoria, la referencia autobiográfica y la reflexión sobre lengua extranjera como ejes constitutivos que configuran ese espacio desde donde y sobre el cual nos habla su poesía.

Gina Alessandra Saraceni sitúa a Morábito junto a un grupo de escritores contemporáneos que utilizan la escritura para *volver hacia atrás*, en los límites de la autobiografía y la genealogía, y los caracteriza como autores que evocan la memoria para reconstruir y reconocer en el relato que recrean una parte de su propia historia personal, generalmente extraviada o excéntrica. Entonces, de acuerdo con la crítica, escribir hacia atrás será “[...] una forma de decir nosotros apelando a la memoria de otros – padre, madre, abuelos, [...] poniéndose en su lugar, escribiendo en su nombre

¹⁰ Explica Martínez Bachrich que en la base de la construcción de un oxímoron se sucede una operación de “desalojo mutuo e inevitable” de los respectivos significados, según lo cual, y de acuerdo con el autor, “una palabra desaloja a la otra de su sentido más general, y lo mismo hace la otra con la una”. (Martínez, 2013:345).

Crf. Roberto Martínez Bachrich “Antonia Palacio y sus textos. Hacia una poética del desalojo” en *Tiempos hendido. Un acercamiento a la vida y obra de Antonia Palacios*. Caracas: Sociedad de Amigos para la Cultura Urbana, 2013.

para interpelar la herencia, hacerse cargo de su deuda, interpelar la genealogía desde sus nudos más conflictivos e indescifrables”¹¹ (Saraceni, 2006:30). El trabajo de Saraceni apunta hacia la identificación del lugar que ocupan estas escrituras en una cadena de transmisión familiar que se articula cuando este heredero responsable o “último de la tribu”, como se autodenomina Morábito en los poemas, mira hacia atrás y reorganiza la historia a partir justamente de sus fallas y vacíos.

En definitiva, en las próximas páginas me dispongo a rastrear el curso de esta memoria personal con la intención de trazar el itinerario de las ciudades del poeta, pero también de los problemas que las atraviesan: Alejandría, el origen; Italia, la ausencia y México, la lengua. Finalmente, en la última parte del capítulo, elaboro un detenido análisis de dos poemas específicos, centrados en las figuras del padre y de la madre, en los que puede leerse un gesto de reconocimiento y de apropiación del legado familiar, donde se constituyen las bases de configuración esta escritura.

¹¹ Cfr. Gina Alessandra Saraceni, *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua y memoria* (2008). Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2008.

1.1.- Alejandría: el mito de un origen

Todo está siempre en otra parte:
allí donde comienza.

Roberto Juarroz.

En unas notas sobre la poesía de Fabio Morábito, Julio Ortega¹² afirma que en su escritura, o más bien “rescritura”, todo aparece como si ocurriese por segunda vez. La segunda mirada que desplaza el asombro, que pretende la lucidez y que interviene en favor de la continuidad, de la lógica y el sentido que la primera visión, espontánea y sorpresiva, difícilmente tienen.

Se pregunta el poeta “¿Ya es hora de que vuelva / yo también, Alejandría, / y que saldemos cuentas?” (LB: 21). La reescritura aparece como una posibilidad de visitar la propia historia; historia que va siendo reconstruida a partir de los recuerdos, pero también del olvido que de ella se tiene. Digamos que a través de la escritura se retrocede en la memoria al mismo tiempo en que se avanza en la tarea de reapropiación o reinvención de una identidad, como un camino para sortear la hendidura.

La historia comienza en Alejandría; ciudad asumida como espacio físico pero también simbólico donde el sujeto lírico sitúa su lugar de origen. En primer lugar, sabemos que el escritor nació en esta ciudad, en el año 1955, siendo el último hijo de una familia italiana, “el último de la tribu”, dice en el poema. En una entrevista, Morábito cuenta: “Yo soy la segunda y última generación de un flujo migratorio europeo que se trasladó al norte de África por distintas razones” (2007). Asimismo, se trata del lugar de nacimiento del yo de los poemas, así lo declara: “Yo nací en una playa / de África, [...]” (LB: 13); “Alejandría irreal/ – es ésta la ciudad – / princesa del comercio / puerta de entrada a todos / los placeres [...]” (LB: 20). Continúa:

Yo vine al mundo
en la ciudad más prostituida,
más circular,
más envidiada,
todo se deteriora
al acercarse a ella,

¹² Cfr. Julio Ortega, “Fabio Morábito: las palabras sobre la mesa”, 2006.
Disponible en internet en el Blog del autor: http://blogs.brown.edu/ciudad_literaria/.

todo trabaja a su favor
para dejarla inalcanzable.
A lo mejor se nace siempre así,
a lo mejor todos nacimos en Alejandría (LB: 142).

En un primer momento habría que mencionar la evocación de un imaginario occidental de esta ciudad de insoslayable referencia histórica y literaria en nuestra cultura. De forma general sabemos que Alejandría fue a lo largo de la Historia una capital poderosa, emblema del tránsito, de la universalidad como principio y de la errancia como condición de sus ciudadanos. Fundada en el siglo IV por Alejandro Magno, cuna del intercambio entre las más diversas culturas, religiones y lenguas: la ciudad de la traducción, la sabiduría y los extranjeros. Valga recordar la Biblioteca de Alejandría y, yendo más atrás, el famoso Faro de la ciudad, desaparecido en las profundidades del mar. Toda su historia lleva a que se le atribuya un valor casi mítico-ancestral, rescatado y resignificado en la literatura. No se trata únicamente de un espacio geográfico, me refiero también a una ciudad literaria refundada en el lenguaje de la mano de poetas y narradores que la han revisitado y reconstruido en sus obras de las más diversas formas.

La imagen de los versos de esta ciudad “prostituida” física y simbólicamente, de alguna manera, alude a la frecuente aparición de Alejandría dentro de la historia de la literatura. El primero en configurar literariamente esta metrópolis fue el poeta Constantine Kavafis (1863-1933). Kavafis dedicó la mayor parte de su vida y de su obra a la investigación y alabanza de “su amada ciudad”, creando un mito poético de Alejandría a partir de una ciudad estética y una ciudad real, fusionadas en y por su mirada creadora.

A mediados del siglo XX, el escritor inglés Lawrence Durrell (1912-1990) revisita la ciudad en su vasta obra *El cuarteto de Alejandría* (1957-1960), la cual claramente se articula sobre la base de una relectura de la obra de Kavafis y también como su homenaje¹³.

Una referencia no menos importante y, sin duda, capital para la literatura hispanoamericana, se encuentra en el universo ficcional de Jorge Luis Borges. El

¹³ En el ensayo preliminar a la edición de *Kavafis, toda su poesía* (1983), Miguel Castillo Didier afirma que la extensa obra de Durrell “es un conmovedor homenaje a la gloria del poeta desaparecido, cuya gloria está siempre presente en sus páginas” (Didier, 1983:14).

Cfr. Kavafis, *Toda su poesía*. Caracas: edición conmemorativa de Miguel Castillo Didier, 1983.

célebre relato “La biblioteca de Babel”, por ejemplo, donde el conocimiento, la circularidad y el infinito como base y alma del cuento, retoman y reafirman parte del imaginario cultural que la mirada occidental ha cincelado sobre la ciudad egipcia¹⁴.

De esa forma, Alejandría sería el lugar de origen y efervescencia de una civilización y de un imaginario; también como lugar de origen de una profusa fuente de significados dentro del universo de las letras.

Ahora bien, en el caso del universo específico de Morábito, hay que mencionar una referencia oportuna e importante: el caso del poeta italiano Giuseppe Ungaretti (1888-1970). Alexandra Zingnone, en “*Ungaretti. Memória árabe, miragem de Alexandria no Egipto*” (1998) plantea lo siguiente:

[...] *Ungaretti pretenderá reconhecer na “experiência espacial” o “primeiro elã poético” do homem, e várias vezes fará questão de explicar que se parte sempre do aspecto físico do fenómeno, que todos os olhos podem contemplar, que se “parte sempre de algo muito real, e este algo muito real empresta ao poeta os símbolos”* (Zingnone, 1978: 174).

La referencia al poeta italiano es fundamental. En un primer momento porque comparte con Morábito la nacionalidad y también la ciudad de origen: Alejandría¹⁵. Coincidencia geográfica que también encontramos en la configuración de un (no) espacio poético que se define por el desplazamiento constante y la nostalgia de un lugar originario, en ambos casos, siempre lejano y desértico. Lo que no deja de ser paradójico, puesto que suele ser la memoria de un lugar de infancia, generalmente la casa – aquello que contiene y que resguarda – desde donde se parte para la elaboración de una memoria autobiográfica. En el caso de Morábito, es la idea de la vastedad y la lejanía, más bien lo que se desborda y sobrepasa, aquello que se instaura como centro y corazón de una casa imposible aunque insistentemente evocada.

¹⁴ En su poesía Kavafis recupera y enaltece las viejas glorias helénicas de la ciudad egipcia. A su vez, Durrell, en *El cuarteto...*, se empeña en retratar las bajas pasiones de una ciudad exótica y decadente. En el caso de Borges, se retoman el poder y el enigma de la sabiduría, el carácter inabarcable e incomprensible de esta ciudad de las mil caras. Se reafirma de este modo la idea ciudad diversa y engañosa; imposible de conocer y poseer del todo, como también lo sugieren los poemas de Morábito.

¹⁵ Es interesante resaltar el dato biográfico puesto que, curiosamente, Ungaretti también nació en la ciudad de Alejandría, siendo hijo de una familia de inmigrantes italianos que se habían trasladado a esta región por razones laborales. A su vez, Ungaretti después de un extenso periplo por diversos lugares, incluyendo la ciudad de São Paulo, vuelve a Italia, también a la ciudad de Milán, en donde finalmente muere en el año 1970.

La cita de Zignone ilustra un procedimiento en el que se parte de un espacio físico que se transforma en un espacio simbólico. Continúa, “*Ungaretti partirá do deserto. Onde automaticamente terá que enfrentar a experiência de um choque visual: [citando a Ungaretti] ‘Nasci no limite do deserto e a miragem do deserto é o primeiro estímulo da minha poesia. É o estímulo de origem’*”(Zignone, 1998:174). En el caso de Morábito, quien comparte con su coterráneo la vocación desértica, la ciudad de Alejandría, como un tópico poético, viene a representar ese estímulo inicial, el impulso poético constituido a partir de las memorias inciertas de esta ciudad (que es la tierra natal), pero también a partir de un imaginario literario heredado por el poeta de escritores como Kavafis, Calvino y el propio Ungaretti¹⁶.

La inscripción de Alejandría en los poemas se debate entre la representación de una ciudad estética, “Alejandría paciente, / sensual y un poco púrpura, [...]” (LB: 20) y la de una ciudad de los afectos. Sobre ella recuerda “[...] el terraplén / de una avenida tuya: / un viejo malecón, [...]” (LB: 20). De modo que el imaginario colectivo pareciera llenar los vacíos de la memoria, al mismo tiempo que complementan los fragmentos que tratan de aparecer de la ciudad de la infancia. Además del terraplén y el malecón, aparecen retratadas en el poema otras imágenes dislocadas de los espacios como:

[L]a tarde fría sin época,
y abajo yo y mi madre
en una playa sucia
de aceite de los barcos,

de erizos y de algas,
en el instante en que
prendían el alambrado
arriba, en la calzada (LB: 20).

En otro poema encontramos: “Yo te recuerdo, Alejandría, / En una larga escala de balcones/ haciéndote afanosa de tu rostro, / Alejandría de los peldaños, [...]” (DLTA: 108). La memoria edifica una ciudad de fragmentos: las escaleras, el puerto, la calzada, la playa sucia, todo de una consistencia ruinoso reconocible en la ciudad “real”

¹⁶ Resulta fundamental hacer la referencia al origen italiano de Morábito y su relación con los escritores europeos. Como he dicho, se trata de un autor que si bien escribe en español, sus primeros contactos con la literatura fueron a través de la literatura italiana. Son conocidos sus trabajos como traductor de poesía italiana al español, de escritores como Ungaretti, Montale o Pavese, y sus textos críticos al respecto. Sin duda, la presencia de un imaginario vinculado a esta tradición remite a una “herencia” cultural que el autor comparte junto a la de la tradición latinoamericana.

que se ha ensuciado y desgastado por los años, como también lo ha sido el recuerdo. De esa forma, los fragmentos de la memoria y de la ciudad son incorporados en el texto en condiciones de discontinuidad, ruptura y multiplicidad, como sucede en todo advenimiento de la memoria.

Tal reconstrucción de la ciudad responde a la pretensión de hallar o, mejor dicho, de refundar el mito del origen. La búsqueda de Alejandría/origen puede entenderse como una tarea prometeica. Todo comienzo es el lugar de un olvido y, en consecuencia, el origen es siempre una imposibilidad. En otras palabras, una deuda insalvable. Dice el poeta sobre Alejandría: “todo trabaja en su favor / para dejarla(o) inalcanzable”, incluso la propia escritura; “todo se deteriora al acercarse a ella”, inclusive la palabra insuficiente que no logra reparar la corrosión del tiempo y del olvido. Algo que me lleva a pensar en las palabras Hassoum, cuando afirma que: “[...] *[R]encontrar el origen equivaldría a intentar leer fragmentos de bajo relieves recubiertos de una escritura desconocida que relata un mito fundador del que nada sabemos*” (Hassoum, 1996:73) (cursivas en el original).

El rostro de Alejandría es el de la irrealidad. Por lo tanto, el poeta ha heredado una ciudad-mito, “es ese su verdadero lujo”, lo confiesa. Sin embargo, la Alejandría de Morábito también forma parte del recuerdo de un pasado nebuloso que el poeta intenta recrear en la escritura. Como el narrador de *Justine*, (1957), el primer libro de *El cuarteto de Alejandría*, que inicia la novela declarando abiertamente su propósito: “He venido a reconstruir piedra por piedra esa ciudad en mi mente, [...]” (Durrell, 1998:13), en los poemas de Morábito también se puede identificar la misma intención reconstructiva de la escritura que ‘edifica’ en unos versos lo que seguidamente en otros se desmorona.

Ahora, habría que entender tal sentido de lo originario de acuerdo con lo que Walter Benjamin propone, es decir, “[...] como restauración, como rehabilitación, por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro”¹⁷ (Benjamin, 1990:29). En primer término, resulta apropiada la idea de la restauración en este contexto de ciudad ruinoso que intento representar. Cuando el poeta se pregunta, “¿será que se nace siempre así? / ¿Será que todos nacimos en Alejandría?”, la duda figuraría la imposibilidad de pensar el origen como punto de partida absoluto e incuestionable de nuestra historia personal, ya que en todos los casos, el relato del

¹⁷ Cfr. Walter Benjamin, *El origen del drama barroco alemán*, Madrid: Taurus, 1990.

“origen”, ¿no es siempre un efecto discursivo, una historia que reaprendimos y reinventamos a lo largo de la vida? El origen es aquello que aún sabiéndose perdido, subsiste siempre como anhelo de aquello que debe ser rescatado y recolocado en “su lugar”.

Cito nuevamente *Justine*, esta vez cuando el narrador se pregunta, “[...] ¿qué es esa ciudad, la nuestra? ¿Qué resume la palabra Alejandría?” (Durrell, 1998:12): una metrópolis orgullosa de sus glorias abolidas y que hoy evoca “innumerables calles donde se arremolina el polvo. Hoy es de las moscas y los mendigos. [...] Cinco razas, cinco lenguas, una docena de religiones [...]” (Durrell, 1998:12). Una ciudad andrógina, replegada, una y otra vez, sobre sí misma.

En muchas de las representaciones literarias que se han hecho de Alejandría, la ciudad aparece como una ruinoso memoria de sí misma, de allí también su irrealidad mencionada anteriormente. Pareciera que la ciudad se regodeara en una búsqueda de sí, de su verdadero rostro, una esencialidad que parece improbable porque, cuando se cree alcanzada, se desvanece en fragmentos. Intentar desmontar sus múltiples caras, razas, lenguas y tiempos, así como arrancar las máscaras que han configurado su propia historia, su único rostro, sería una especie de traición; pretender hallar una identidad única e indisoluble, devendría en la reducción de su propia existencia hasta llevarla a su anulación. En definitiva, es la mismísima Alejandría una metáfora apropiada para representar la imposibilidad del origen como comienzo, y la imposibilidad, o mejor dicho, la contingencia de pensarlo como algo absoluto, completo e irrefutable. La idea de un origen articulador y firme aparece entonces como una quimera que, en el caso de esta escritura, va confabulándose desde la consciencia de su irrealidad, que es lo que justamente abre espacio para su conquista.

En una entrevista Morábito afirma que “No hay lugar que nos salve, como tampoco origen que nos redima o ilumine y, sin embargo, hay que saber viajar y saber desprenderse” (1997). En sus palabras es posible leer una reivindicación de la condición de extranjero / desarraigado que atraviesa significativamente su producción poética y que, en la voz del yo lírico, es asumida como un rasgo de una identidad errante.

Para el escritor argentino Sergio Chejfec¹⁸, quien también reflexiona sobre esta condición de escritor extranjero, la palabra “desplazado” resultaría, tal vez, más conveniente que la de extranjero o desarraigado. Ésta le permitiría al sujeto ubicarse en

¹⁸ Cfr. Sergio Chejfec, “Retorno sin reparación” en *Revista Noaj*, n° 18-19, Jerusalén, 2011, pp. 9-10.

una posición un poco menos comprometida en relación a los valores y a las identidades nacionales que, en este tipo de situaciones de desplazamiento, suelen ser bastante problemáticas. Al mismo tiempo, aligera el peso de otro compromiso igual de conflictivo: el del regreso. Se trata de un aspecto importante, ese “saber viajar” del que Morábito habla se vincula también a un “saber regresar”, lo que implicaría renegociar con ese espejismo promisorio de que volviendo se recupera lo perdido.

A partir de lo anterior diría que todo viaje, o todo regreso, que es también un traslado hacia al pasado, lejos de ser redentor y conclusivo, evidenciaría cuán a la deriva se está en el mar de la propia historia, y cuán en vano resulta apostarle al hallazgo de una respuesta, a una ilusión de unicidad. Puede haber un retorno, pero no por ello es posible la reparación, parafraseando a Chejfec, por lo que sería esa la pretensión de la que hay que “saber desprenderse”.

De regreso a los poemas de Morábito, me detengo en unos versos de “Tres ciudades” donde el escritor dice: “Yo nací lejos / de mi patria, en una / ciudad fundada / en las afueras de África” (LB: 19). Ese nacer desterritorializado sería lo que Jacques Hassoun describe como “el fabuloso espacio del exilio parental”, donde habitan aquellos que, por decisiones anteriores a su propia existencia, no nacieron en una tierra que pudiesen llamar originaria (la tierra de los antecesores) y que fueron arbitrariamente despojados de un lugar que pudiesen considerar propio. Lo que en el mencionado poema es metaforizado como “Yo nací en un combate / de lenguas y de orígenes / que solo tierra adentro / termina, en el desierto [...]” (LB: 19).

Así, pienso en el mismo desierto del poeta Ungaretti: el desierto egipcio, pero también el desierto de la escritura. Un espacio en duración, sin margen y sin centro, como uno de “esos espacios sin espacio [donde tal vez] esté lo que buscamos”¹⁹, parafraseando unos versos del poeta argentino Roberto Juarroz. El desierto es también un *lote baldío*; un espacio difícilmente habitable, un terreno “duro” al que hay que hacer germinar²⁰.

¹⁹ Poema completo: “¿Dónde está la sombra / de un objeto apoyado contra la pared? / ¿Dónde está la imagen / de un espejo apoyado contra la noche? / ¿Dónde está la vida / de una criatura apoyada contra sí misma? / ¿Dónde está el imperio / de un hombre apoyado contra muerte? / ¿Dónde está la luz / de un Dios apoyado contra la nada? // Tal vez en esos espacios sin espacio / esté lo que buscamos” (2001:101). “1”, *Octava poesía vertical* (1984).

²⁰ La alusión al desierto me lleva a pensar en la conocida novela de Buzzati, *El desierto de los tártaros*. En ella, la dilatada narración gira en torno a las expectativas de una guardia de frontera de que los tártaros atacasen la fortaleza que celosamente custodiaba el desierto. Así, los personajes permanecen atentos a que los tártaros “broten” de aquella planicie infértil, dándole sentido a tanta desolación y a tanta espera.

En este mismo sentido, Alejandría aparece como un baldío que el poeta va poblando de significados que le permiten reapropiarse del lugar y localizarse a sí mismo en relación a él. Sin embargo, no pasa desapercibida una cierta estereotipia que vienen a representar los rasgos árabes o egipcios con los que el yo de la poesía debe o pretende identificarse. En el poema aparecen determinados lugares comunes de la vida árabe, lo que más que aludir a una memoria del lugar, pareciera más bien remitir a una ausencia de la misma: “Te han diluido, Egipto, y no eres más que un nombre, / apenas otro símbolo / de juventud y gozo / apenas unas fotos / que cada tanto miro [...]” (LB: 23), es decir, una fantasía o una reconstrucción. ¿Quién ha diluido a Egipto? La memoria, pero también una condición contextual. Es decir, de este lado del mundo lo árabe es un símbolo de exotismo y lejanía: fotos o una postal. Asimismo aparecen: “[...] esa vida simple / pintada en los cigarrillos / Camel: una palmera, / un camello [...]” o: “[...] los peregrinos / que viajan a la Meca / en turbulentos grupos” (LB: 21). Imágenes que parten de un conocimiento general y que, ciertamente, corresponden a un imaginario occidentalizado. Una lectura de segunda mano, reinterpretada de acuerdo con nuestros valores culturales. De alguna forma vacías y que quizás no se corresponden a una memoria vivida. Egipto no es más que “nombre que se desgaja /entero de mi boca / como una piedra dura” (LB: 21), como lo nunca digerido y, a la vez, lo impenetrable. Eso es lo árabe y la tierra natal un desierto ajeno, algo que lo “pone pensativo”; pensativo en lugar de memorioso, podríamos decir, lo que acentúa su carácter de elucubración. Un desierto frente al cual el poeta absorto espera que “*sus tártaros*” broten de la tierra.

De esa forma, no solo hay una elaboración del mito originario a partir de ciertos datos biográficos, de las referencias literarias y contextuales que se resuelve en la escritura, sino que también con ello se consolida la configuración de una identidad literaria. El poema que abre el libro *Lotes baldíos*, se titula “*In limine*”. En él aparece, en primer lugar, una clara referencia al poeta italiano Eugenio Montale²¹, autor de un

Cfr. Dino Buzzati, *El desierto de los tártaros*. Buenos Aires: Hispanoamérica editores, 1985.

²¹ La referencia al poeta italiano Eugenio Montale (1896 -1981) resulta fundamental. Morábito es conocido por ser lector, traductor y crítico de la obra de Montale. Tradujo al español su obra poética completa, publicada bajo el sello de la editorial Galaxia Guttemberg, en el año 2006.

En el ensayo “El escritor en busca de una lengua”, al cual haré referencia más adelante, Morábito declara abiertamente que su iniciación en el campo de la escritura fue a través de una minuciosa traducción de los poetas italianos modernos, “como si sintiese la necesidad de pagar un tributo antes de asumir mi segundo idioma como aquel en el que habría de expresarme” (Morábito, 1993:23), confiesa. A través de la

poema del mismo título que, traducido al español, significaría “En el umbral”. Felipe Vázquez considera que este poema de Morábito puede ser leído como un manifiesto que articula los tópicos centrales de su poesía. De cierta forma, éste atiende a la sentencia del poema de Montale que dice “se componen aquí las historias, los actos”, justamente lo que Morábito se propone hacer en el texto:

Yo nací en una playa
de África, mis padres
me llevaron al norte
a una ciudad febril,
hoy vivo en las montañas,

me acostumbré a la altura
y no escribo en mi lengua,
en ciertos días del año
me dan mareos y vértigos,
me vuelve la llanura.

Parto hacia el mar que puedo,
llevo libros que no
leo, que nunca abrí [...]

Mi mar es este mar,
inerte, muy temprano [...]
[...] emigra como un circo [...]

Por él que da la espalda
a todo, estoy de frente
a todo con mis ojos,
por el que pierde filo,
gano origen, terreno,
jadeo mi abecedario
variado y solitario
y encuentro al fin mi lengua
desértica de nómada,
mi suelo verdadero (LB: 14).

“¿Pondré, al menos, mis tierras en orden?” se pregunta T.S. Eliot en “La tierra baldía”²². La primera estrofa del poema de Morábito pareciera materializar la respuesta a esta inquietud. Tenemos así: la playa (Alejandría), la ciudad febril (Milán) y las

traducción, recuperaba su lengua “de una forma más madura”, mientras, al mismo tiempo, se despedía de ella.

²² El poema “La tierra baldía” (1922) de T.S. Eliot es una de las referencias que atraviesa el primer poemario de Morábito, titulado *Lotes baldíos*, que incluye el “Canto del lote baldío”; poema con el cual finaliza el libro.

montañas (México, Distrito Federal.). El desplazamiento, la diferencia (lo alto / lo llano), *mi* lengua, y la lengua de la escritura, que es *otra*, sitúan a este sujeto en un lugar indeciso entre el mar y el desierto. Ambos como espacios de resolución donde no hay límites ni contradicciones. En la segunda estrofa dice: “Parto hacia el mar que puedo”, el mar inerte, como “el país inocente”, de los poemas de Ungaretti²³, pero también el mar que se escabulle, que “emigra como un circo”. A su manera, el mar también es un baldío

Siendo así, pareciera que donde falla el mar el poeta encuentra el desierto, es allí donde gana “origen y terreno”. Bien lo dice: “nacé en un combate de tierras y de orígenes que sólo tierra adentro termina en el desierto”. Al mismo tiempo, el poema evoca un peregrinar del sujeto no solo a través de sus tierras, sino también entre sus lenguas: “el abecedario es variado” pero también solitario. Al final de cuentas es un nómada y su lengua no arraiga sino que devanea. Es una lengua árida; su “lengua verdadera”, la de la escritura. El oasis de un desierto pero en medio de montañas.

²³ Poema completo: “En ninguna /parte/de la tierra/me puedo/arraigar.//A cada / nuevo / clima / que encuentro / descubro / desfalleciente / que / una vez / ya le estuve / habituado. // Y me separo siempre / extranjero. // Naciendo / tornado de épocas / demasiado / vividas. // Gozar un solo / minuto de vida / inicial. // Busco un / país inocente”. [“Vagabundo” “*Girovago*” (1918)].

1.2.- El pasado como una tierra extranjera

En adelante, de aquel pasado suyo verdadero e hipotético, él está excluido; no puede detenerse; debe continuar hasta otra ciudad donde lo espera otro pasado suyo, o algo que quizá había sido un posible futuro y ahora es el presente de algún otro.

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*.

El escritor mexicano José Emilio Pacheco inicia su conocida novela *Las batallas en el desierto* (1981) con el siguiente epígrafe: “*The past is a foreign country. They do things differently there*”²⁴. Es decir, como visitantes en nuestra propia historia desandamos un camino que aun siendo familiar nos resulta ajeno. La relación se torna incómoda, como si aquello que el pasado tuviese que decir sobre nosotros mismos perteneciese a otro yo, que no es éste que se mira o que se busca a sí mismo desde el presente. He reflexionado acerca de la imposibilidad de pensar, o mejor dicho, de pretender relacionarse con el pasado de forma inequívoca, es decir, asumiéndolo como una materia cabal y enteramente disponible. Por tanto, si “nadie ha regresado nunca / y nadie se ha encontrado aún” (DLTA: 79), como afirma Morábito, si la memoria es una trampa y el regreso es imposible, ¿para qué la escritura en retroceso?

Para Jacques Hassoun la tarea de rescatar y reelaborar el propio pasado responde a una necesidad expiatoria de quienes viven en la perpetua melancolía de aquella “maravilla inalcanzable” (Hassoun, 1996:80). Muchos de ellos, sujetos desarraigados, expatriados o desplazados, a quienes la pérdida de la patria los colocó en una indefectible situación de sentirse en falta, de estar en deuda y para los que el regreso se traduciría en la posibilidad de saldarla. Hablo de un regreso geográfico pero, especialmente, de un regreso simbólico, ya que por patria no solo se entiende una localización espacial, sino esencialmente un conjunto de vivencias y afectividades que, junto a la lengua de los primeros años, definen al individuo como perteneciente a algún lugar en el mundo²⁵: la patria es un contenido afectivo. Así, es en este plano de lo

²⁴ La cita original pertenece a L.P. Hartley, *The Go-Between*. En una posible traducción: “El pasado es un país extranjero. Ellos hacen las cosas diferentes”.

²⁵ Juan José Saer en “Razones” plantea que la idea de patria pertenece a la esfera de lo privado, es allí donde se configura. Afirma: “Lengua, sensación, afecto, emociones, pulsiones, sexualidad: de eso está hecha la patria de los hombres, a la que quieren volver continuamente [...]” (Saer, 1986:10).

emotivo y lo simbólico donde la escritura se revela como el terreno propicio para la reedificación de los lugares de ese pasado y para propiciar otras maneras de entenderlo.

Cabría pensar que se trata de una respuesta a la “interpelación de la sangre”, o mejor aún, a la “interpelación de la lengua” y al llamado de restitución generado por esa herencia confusa que representa la propia historia de vida que, en el caso de Morábito, éste se propone escenificar (digamos reorganizar) en la escritura. Derrida lo plantea en términos de una pulsión genealógica desencadenada por “la ruptura con la tradición, el desarraigo, la inaccesibilidad de las historias, la amnesia, la indescifrabilidad, [...] el deseo del idioma”²⁶ (Derrida, 1997:100) que incitan al individuo a querer resolver, de alguna forma, esa interdicción espacial y afectiva que le incomoda.

En consecuencia, tenemos un anhelo nostálgico, una cierta esperanza reparadora, una pulsión, como móviles que pueden detonar y justificar ese regreso al pasado. La cuestión ahora es desvendar ese territorio espectral que la evocación de la memoria produce y ver cómo ésta se configura en el discurso poético de Morábito.

El viaje que evocan sus poemas se remonta a Alejandría como punto de origen, como mito fundador de una memoria y de una identidad literarias del sujeto lírico, signadas por la errancia y la extraterritorialidad. El segundo punto en el mapa es Italia: el regreso a la tierra y a la lengua parental; “Ya regresé a tu ausencia”, dice en el poema “Tres ciudades”, hablando de Milán. Si Alejandría es un mito; Milán, entonces, es la falta, lo cual está directamente relacionado con la pérdida del italiano, la “lengua materna”.

Milán es la ciudad de la infancia y sobre ella declara:

Mi infancia fue un balón
botando contra un muro
de una ciudad sin prados

— así de simple, escueta —
y la pequeña iliada
de dos cuadras rivales.

Fue también el tranvía
que destrozó a un amigo,
su bicicleta nueva,
y el negro escarabajo

Cfr. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Celtia, 1986.

²⁶ Cfr. Jacques Derrida, *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*, Buenos Aires: Manantial, 1997.

de la penuria asido
a mi familia. El barrio

estaba en las afueras,
de ahí mi amor al circo,
las ferias, los baldíos...

Mi hermano era un Aquiles,
yo no llegaba a Patroclo,
los bordes se me daban

más que el centro del campo [...] (LB: 24).

En los recuerdos fragmentarios del poema el poeta elabora un juego metonímico con determinados aspectos de la cotidianidad que expresan la trascendencia y la dimensión emotiva de los acontecimientos que estos recuerdos representan. Decir que la infancia fue un “balón botando contra un muro / de una ciudad sin prados” proporciona la visión de una ciudad, o mejor dicho, de la infancia en una ciudad con pocas áreas verdes, poco expansiva; ya lo dice también en otro poema: “Vuelvo al aire / amargo de tus plazas, / a tus patios estrechos” (LB: 23). La estrechez y la compresión de los juegos del niño aluden a una experiencia, la de los primeros años, que no se desarrolló plenamente, que tuvo limitaciones espaciales y emocionales también. Ya lo dice: “Mi hermano era un Aquiles, yo no llegaba a Patroclo”, también habla de una infancia dislocada “los bordes se me daban más que el centro [...]” e, incluso, vergonzosa: “y el negro escarabajo de la penuria asido a mi familia”, lo cual remite al pasado reciente en Egipto. Recordemos que el escarabajo negro para los egipcios tenía un gran valor religioso que cumple, entre otras, la función de un amuleto para la protección y que también fue popularizado como talismán para la buena suerte. Resulta interesante ver cómo un símbolo que es de fortuna y pertenencia en una cultura, en la otra aparece transformado en símbolo de la penuria, porque justamente viene a representar la ajenidad, el paréntesis de esos años fuera de Italia. La marca egipcia, el rasgo de la extranjería, aparece más que como señal de buenaventura, como un llamado a la desgracia. En los versos que le anteceden, escribe: “[...] el tranvía que destrozó a un amigo, su bicicleta nueva, y el negro escarabajo de la penuria [...]”. Nada ilustra con mayor exactitud para un niño la idea de una “terrible mala suerte” que la pérdida de uno de sus juguetes más preciados, sea en este caso, la bicicleta.

De esta infancia sucinta y tímida me interesa el orden de colocación en el discurso y la forma cómo éste devela un universo existencial y literario signado siempre por ese sentido de descentramiento y de nomadismo: “el barrio estaba en las afueras, de ahí mi amor al circo, las ferias, los baldíos”. Sin embargo, no abundan los pasajes que aludan a la vida en Italia, pero sí los que rescatan el momento de la partida de la ciudad y, a su vez, la imagen de la ausencia del sujeto y su familia en la cotidianidad de este lugar. Dice en el poema “Despedida”:

Los martes
llegaba un mendigo
con una mandolina
a la sombra del cidro
bajo nuestra ventana
de persianas verdes
que abría mi madre
para darle dos manzanas;
nos mudamos un día,
nos fuimos lejos,
el martes llegó el mendigo
a nuestra casa abandonada
y sé que estuvo
largo tiempo tocando
su mandolina
bajo nuestra ventana
a la sombra del cidro
antes de irse para siempre
de la colina de nuestra casa (LB: 49).

Habría que destacar en este poema el lugar melancólico desde donde se enuncia, lo que no fue; el martes que el mendigo no encontró a nadie en la ventana, tanto como la manera cómo es escenificada la flexibilidad de la memoria en el discurso: los efectos que produce. Comienza el poema presentando un recuerdo preciso: los martes llegaba un mendigo que cantaba bajo la ventana a cambio de dos manzanas. Hay una ruptura: “Nos mudamos un día, nos fuimos lejos”, justo en el centro del poema y que contrasta por la vaguedad del dato temporal (un día) y espacial (lejos) que presenta. En seguida, aparece el recuerdo del próximo martes, la última vez que el mendigo iría hasta la ventana, puesto que no encontró a nadie. Esta escena que parece prolongar el orden del recuerdo que se viene retratando corresponde, más bien, al orden de la invención, o de la suposición. No se puede tener la memoria de algo que no se vivió, en todo caso, se

tiene la memoria de no haberlo hecho, de la ausencia de la experiencia y es eso lo que es Italia, la cotidianidad en la tierra “patria”; una ausencia, más precisamente, una interrupción.

La escasez de escenas que hagan referencia a la infancia italiana podría estar relacionada con la falta de vivencias, por un lado, pero también con su posible olvido. Hay una explicación que el propio sujeto del poema da y que concierne a una imposibilidad para enunciarla. En uno de sus más notables poemas de *De lunes todo el año* aparece una suerte de lamento frente a la pérdida del idioma italiano que, como ya sabemos, no es la lengua de la escritura. En él se pregunta:

Así, tú te vas,
idioma de mi lengua,
razón profunda
de mis torpezas
y mis hallazgos,
¿con qué me quedo?,
¿con qué palabras
recordaré mi infancia,
con qué reconstruiré
el camino y sus enigmas?
¿Cómo completaré mi edad? (DLTA: 102).

Hay aquí dos cuestiones fundamentales. La primera: las zonas de acceso vedadas al recuerdo y luego, el comportamiento de la lengua extranjera en la reconstrucción de un discurso de la memoria. Acerca de ello Morábito, en un ensayo titulado “El escritor en busca de su lengua”, señala que “El escritor que escribe en otro idioma se encuentra frente a su pasado en un extrañamiento parecido, porque lo recupera con palabras y cadencias nuevas, desfigurándolo fatalmente y probablemente inventándolo”²⁷ (Morábito, 1993:23), lo cual acentúa esa relación que el sujeto establece con su pasado a partir de las características ineludibles del presente (la lengua y el país extranjero) y cómo eso trae a escena un nuevo campo de significación: las palabras *otras* con las que se narra aquello que fue dicho y vivido de un manera y en una lengua diferente.

Es importante enfatizar que en las escrituras que proponen un rescate de las memorias de infancia, el sujeto adulto – que se mira y narra desde el presente – realiza una elección sobre la distancia o la proximidad con la cual se recreará a sí mismo en el

²⁷ Cfr. Fabio Morábito, “El escritor en busca de una lengua” en *Revista Vuelta*, nº 125, 1993.

universo contextual e íntimo de aquella época²⁸. Sin duda, tal elección se corresponde con el proyecto estético que el autor pretenda desarrollar en su escritura. Por tanto se podría decir que ya existe un “extrañamiento” inherente a este ejercicio de auto-representación y que en este caso pareciera acentuarse, puesto que se trata de una escritura hecha en una lengua doblemente extranjera. Es decir, una lengua que es diferente a la de las vivencias y también a la del recuerdo que de ellas se tiene. De cierta forma, se ejecuta un proceso de traducción de la propia memoria que abre espacio para una discusión sobre una posible falta de veracidad en el trecho de la memoria rescatada y lo que sería más relevante aún: sobre la inexactitud del propio proceso rememorativo.

En resumen, la imposibilidad de decir estaría directamente vinculada a una posible falta de memoria y a la imprecisión de la lengua para enunciarla. Bien apuntaba antes que el trabajo de rememoración está sujeto a la precariedad, con lo cual nunca se encuentra al pasado intacto, ni mucho menos se sale ileso del encuentro.

Al mismo tiempo, hay en las angustias del yo lírico una consciencia de la pérdida de algo y será justamente en su condición de perdido que podrá recolocar en el discurso. Esa memoria de la infancia italiana aparece en el poema porque no está. La “italianidad”, hasta ahora, es un espectro y es de esa (no) materia de la cual se hará cargo, con la que “completará la edad”.

El poema “Emigrantes”, dice:

Los tíos se mueren lejos,
en medio está el Atlántico,
los primos envejecen.
Desde hace años
no nos mandamos otras fotos
que la de nuestros hijos.
Ya no tenemos nada que decirnos.
Qué goma de borrar
es el océano,
con más verdad
que todas las promesas (DLTA: 95).

²⁸ Sylvia Molloy, en el ensayo titulado “Dos proyectos de vida: cuadernos de infancia de Norah Lange y El archipiélago de Victoria Ocampo” (1985), plantea que, en las escrituras que proponen un rescate de las memorias de la infancia, nunca puede perderse de vista que no es el yo niño quien se cuenta a sí mismo; es el adulto quien se adjudica el tipo de figuración que su otro yo tendrá en el discurso. Es él quien “[...] organiza su infancia a luz de su imagen actual [...]” (Molloy, 1985: 293) y decide también los criterios de lectura bajo el cual se presentará este trecho de la historia personal.

Cfr. Sylvia Molloy en *Filología*, año XX, 2, pp. 279-293.

En estos versos se habla del irremontable efecto del olvido. La falta de memoria conjunta, la muerte inevitable de unos cuantos, la distancia y el ya mencionado cambio idiomático, fragilizan aún más los vínculos, lo que contribuye a su paulatino desgaste. Ahora bien, por otro lado, reaparece una idea que ya apuntaba anteriormente y que se refiere a aquello de “ya no tenemos nada que contarnos”, cuestión que habla de una falta de experiencia. Una vez más aparece el vacío de discurso, en este caso, no solo del pasado, sino también de un presente que pueda conectarse con aquel, que pueda reactivarlo, así como de una lengua cómplice que le permita un tránsito entre el pasado y el presente, sin que nada sea dejado de lado. Se trata de un sujeto que asume la tarea de reagrupar y presentar este trecho de la historia personal, un trecho que ha sido interdicto, porque transmitirlo es parte de su responsabilidad. Claro, entendiendo por transmisión aquello que Hassoum define como ese “decir-a medias que transmite un no sabido”²⁹ (Hassoum, 1996:65) y también lo no vivido.

Antes decía que en relación a Italia prevalece, además de la idea de la ausencia, el momento de la mudanza y de la despedida, el momento del fin. En el poema a continuación, titulado “Luna llena”, Morábito cuenta:

Después de recibir la carta
de mi padre, mi madre
comenzó a vender
los muebles,
quería costear el viaje
dejando intactos los ahorros,
venían los compradores
y una señora se llevaba el radio
o la televisión, otra un tapete,
otra un florero.
La casa se vaciaba sin criterio.
Mi hermano y yo,
de vuelta a casa,
mirábamos la luna
que entraba a manos llenas en los cuartos.
Mi madre ya dormía, o casi.
Dejábamos las luces apagadas
por las moscas.
Quedaba poco: un clóset,

²⁹ En los *Contrabandistas de la memoria*, Jacques Hassoum reflexiona sobre el olvido, sobre “esa porción del no-recuerdo” que se constituye como un saber y que también compone y nutre el discurso de la memoria. El relato de nuestra memoria se conforma a partir de lo que sabemos y lo que no: lo que se traduciría en un saber a medias sobre nosotros mismos. Hassoum habla de una “lengua del olvido” capaz de enunciarlo, tal vez esa misma “lengua cómplice” que antes mencionaba.

nuestras camas,
el refri y unas lámparas.
La vida así, sin nuestro padre
y sin los muebles,
era un paréntesis.
No daban ganas de dormirse [...]
Era como velar el sueño de mi madre,
como haber sido siempre adultos [...]
La luna entraba
y no encontraba
obstáculos.
Estábamos de vacaciones
hasta el vértigo, teníamos
entre manos
un viaje sin regreso.
Mi hermano hacía sonar
los hielos de su vaso,
yo no sabía hacer nada aún,
estaba íntegramente vivo
íntegramente inexpresivo.
No sé si era feliz
o desdichado,
pero absorbí
ese verano que fue el último
como un resumen
de mi infancia,
como la cifra de una edad
cerrada de un portazo [...] (DLTA: 94).

Aparece una escena de desmontaje de la casa que se sucede sin mayores sobresaltos. Apelando al sentido común se entiende que todo movimiento de mudanza implica un cierto desenfreno. Curiosamente la cadencia de este poema no reproduce el trajinar del cambio, y sí, más bien, una cierta quietud, la aceptación de quien contempla el punto final de un territorio conocido, de una vida que no será nunca como antes. Quien se suspende y no trata de entender, sino de velar porque las cosas cotidianas e ineludibles – como el sueño de la madre o la complicidad con el hermano – se mantengan, no se vayan como el resto de la casa.

Hay una memoria del yo en la cual éste se reconoce como un niño, ni feliz ni desdichado, más bien inexpresivo, que se corresponde con esa parquedad que el tono del poema presenta. Sin embargo, en medio de la escena, tal imperturbabilidad aparece relacionada con un comportamiento adulto y es ese niño-adulto quien entiende ese verano como el último, “como la cifra de una edad cerrada de un portazo”. Valdría la pena evocar, por la similitud y la franqueza, unas palabras de E.M. Cioran, en una

entrevista con Fernando Savater, en la que éste último le pregunta sobre su infancia, cuando vivía en los Cárpatos y tuvo que mudarse a la ciudad para ir al liceo. Cioran dice: “[...] Yo no quería salir nunca de aquel pueblo, no olvidaré jamás aquel día en que mis padres me hicieron coger un coche para llevarme al liceo en la ciudad. Fue el final de mi sueño, la ruina de mi mundo” (Cioran, 1996:18)³⁰. Entonces, no hay cómo saber si el niño del poema no quería abandonar la ciudad de la cual fue llevado, también por mandato paterno – llegó la carta del padre y rápidamente se inició la mudanza – no obstante, en ambos casos, se evidencia la tragicidad y contundencia que el cambio espacial en ese momento de la vida, podrá implicar en el devenir del sujeto.

El recuerdo de la casa natal o de la casa de la infancia es siempre el de una casa habitada, es el primer universo del sujeto, afirma Gaston Bachelard³¹. En páginas anteriores señalaba la particularidad de este relato de vida presente en los poemas generado no a partir del reconocimiento de una *casa* fundacional y protectora, sino que más bien éste toma la imagen del desierto (justamente lo que carece de centro) como punto de partida. Es interesante ver cómo aparece de nuevo la imposibilidad de localizar en la historia de este sujeto un lugar de anclaje. Cuando aparece el recuerdo de una casa, es una casa en desalojo; nuevamente, el preámbulo de un tránsito. Cuestión que enfatiza la idea de que es la movilidad, sin duda, lo que funciona como impulso textual de la poesía y también de la historia de vida que ésta enuncia³².

³⁰ Cfr. E.M. Cioran, “Conversaciones con Fernando Savater” en *Conversaciones*, Barcelona: Tusquets, 1996.

³¹ En su conocida obra *A poética do espaço*, el filósofo reflexiona ampliamente sobre la casa de infancia, el primer universo del sujeto: “[...] é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem” (Bachelard, 1972:23). Revivir el recuerdo de la primera casa significa transportarse a un “paraíso de la infancia”, como una suerte de memorial, en donde el recuerdo de lo fijo y lo seguro, la certeza y el resguardo se revelan como los primeros momentos de felicidad.

Cfr. Gaston Bachelard, *A poética do espaço*. Río de Janeiro: Eldorado, 1972.

En la novela *Estambul, ciudad y recuerdo*, de Orhan Pamuk aparece un claro ejemplo de lo que aquí se plantea. Para el autobiógrafo, las memorias de la ciudad nacen y tienen importancia porque han sido reconstruidas desde su casa de infancia, en “el edificio Pamuk”, del que nunca se separó ni física ni emotivamente. Dice al inicio de la obra que su identidad literaria se forjó precisamente por haber permanecido siempre ligado a la misma casa y a la misma calle. La dependencia con la casa y la ciudad devienen en una memoria conjunta: la de Estambul y la propia. Explica: “Esa dependencia de Estambul significa que el destino de la ciudad era el mío porque es ella quien ha formado mi carácter” (Pamuk, 2006:16).

Cfr. Orhan Pamuk, *Estambul. Ciudad y recuerdo*. Barcelona: Mondadori, 2006.

³² Sylvia Molloy, en el ensayo mencionado anteriormente, reconoce como una característica propia de los géneros autobiográficos que estos inicien “[...] demarcando para el yo un origen que puede ser de lugar, de patria, de linaje” (Molloy, 1986:287). Vengo desarrollando una lectura autobiográfica de la poesía de Morábito que evidencia la imposibilidad de identificar el lugar, la patria y el linaje como valores

Siendo así, cabría preguntarse si el género poético favorece y potencia este desarraigo esencial. Lo que en palabras de la poeta venezolana Hanni Ossot es dicho de la siguiente forma: “[La] poesía no se halla en la casa en lo completo ni en lo definitivo sino en el tanteo de provisional”³³ (Ossot, 2002:104). El poeta escribe para resistir: no para elaborar un centro, sino para mantenerse sujeto a los márgenes.

Así, el yo presente del poema, al rescatar esa memoria, se tranquiliza, tranquilizando también a la memoria en el relato; la vuelve inexpresiva y absorbente, como resultado de un proceso de comprensión *a posteriori* del movimiento que allí ocurrió. Digamos que no se genera una confrontación entre el yo niño del recuerdo y el yo adulto del poema. Por el contrario, la forma cómo éste se proyecta a sí mismo en el pasado corresponde a una intención de reforzar y sustentar los rasgos de su identidad que está siendo forjada en la escritura, como si trazara una continuidad entre ambos.

Después de muchos años y muchas mudanzas la relación del sujeto con el espacio es diferente, como escribe Morábito en otro poema: “a fuerza de tanto mudarme / he aprendido a no pegar los muebles a los muros” (DLTA: 68). Se produce una intervención, desde el presente, en el recuerdo de aquella mudanza trágica de la infancia-adolescencia, por lo que opera en ello lo que Jeanne Marie Gagnebin describe como una exigencia del proceso de la rememoración, el cual: “[...] *no implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente, tal que, se o passado perdido aí for encontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também retomado e transformado*”³⁴ (Gagnebin, 2004:16).

En varios textos aparece nuevamente el tema de la mudanza, asumida como forma de (no) habitar el lugar, la casa y la propia escritura signada por esta experiencia de desplazamiento geográfico. Si es la casa de la infancia la que determina y moldea al individuo en sus funciones de habitar, no podía ser sino *deshabitando(los)* la forma como este yo de la poesía se relacionará con todos los espacios. En consecuencia, bien valdría pensar en esta noche de luna llena del poema como el día en que se vació tal vez

fundadores de este sujeto. Pareciera que es de la ausencia de tales valores y de su problematicidad de donde surge esta necesidad de *hablar sobre el lugar del cual no vengo*: el lugar en donde *no* nació, la patria a la que *no* pertenezco y el linaje con el que *no* me identifico.

³³ Cfr. Hanni Ossot, “Memoria de una Poética” en *Cómo leer la poesía. Ensayos sobre literatura y arte*. Caracas: Comala, 2002.

³⁴ Cfr. Jean Marie Gagnebin, *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume, FFLCH, FAPESP, 2009.

irreversiblemente la idea y el sentido de una casa plena, en su significado más tradicional.

Podemos considerar “la casa” como un lugar de la memoria³⁵ que opera como un dispositivo, que la apoya y que, inclusive, la representa a lo largo de los poemas. Es decir, hay un saber de la casa que se traduce en un saber de la pérdida que es, sin duda, uno de los grandes temas de Morábito. La casa en desalojo viene a ser también una vida en desalojo, en tránsito, como en perpetua mudanza. En *De lunes todo el año* aparecen dos poemas consecutivos: “Dueño de una amplitud” y “No tener casa”, donde aparece la idea de una casa imposible y cuestionamientos del tipo “¿Cómo orientar la casa, cómo orientar lo que no tengo?” (LB: 83) O “[...] dónde ha de doler menos una casa” (LB: 82), que van desarrollando una trama de desamparo pero también de lucidez que se revela en la consciencia, o en la aceptación de la pérdida como una paradójica “ganancia”: no tener casa es ser dueño de una amplitud. Con ello, se sucede una transformación del sentido que corresponde a una cierta lógica compensatoria que, de acuerdo con Said, le es propia al exiliado (como a todo individuo que atraviese una experiencia de desterritorialización), para quien gran parte de la vida “[...] se gasta en la compensación de una pérdida desorientadora a través de la creación de un nuevo mundo gobernable [...]” (Said, 1984:5)³⁶. Se trata de una compensación irrealizable pero que aún así le adjudica potestad al sujeto para decir:

Puedo orientar la casa
por intuiciones súbitas
a costa de perderla
y no alcanzarla nunca.
Quiero una casa que no apague
esos vislumbres,
que no se oriente hacia ningún
país feliz

³⁵ Se podría relacionar esta Idea con lo que Paul Ricoeur, en *A memória, a história e o esquecimento*, propone al afirmar que “Assim, as ‘coisas’ lembradas são intrinsecamente associadas a lugares. “E não é por acaso que dizemos, sobre uma coisa que aconteceu, que ela teve lugar” (Ricoeur, 2000:57). La relación que el sujeto tiene que los espacios que habita resulta en la construcción de lugares memorables. Estos funcionan como un apoyo para la memoria cuando ésta falla; contrarrestan los efectos del olvido e, incluso, pueden tácitamente suplantar a la memoria muerta.

La utilización del término “lugares de la memoria” hecha por Ricoeur nos remite a Pierre Nora y su conocida obra *Los lugares de la memoria* (1984). En ella el autor propone que tales lugares no son únicamente espacios físicos, sino que también son momentos puntuales de especial relevancia para el sujeto o para una comunidad porque condensan un hecho determinado.

Cfr. Paul Ricoeur, *A memória, a história e o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2000.

³⁶ Cfr. Edward Said, “Recuerdos de invierno” en *Punto de Vista*, n° 22, pp. 3-7, 1984.

y esté empezando siempre,
sin ángulos mortales,
ni muros decisivos
ni esfuerzos muy profundos [...] (DLTA: 83).

Este poema me hace pensar en Roberto Juarroz, y ese diálogo con lo imposible revelador.³⁷ La casa paradójica de Morábito es la única capaz de contenerlo: una casa que altere y desafíe la solidez de lo pleno y lo definitivo, que sea su revés y, aún así, sea posible. Con esto el poeta no solo cuestiona o problematiza la idea esencial de lo que es una casa, sino que propone otro tipo de experiencia, otra forma de edificarla y de habitarla que aún está por descifrarse a sí misma: es “[...] una casa abierta / a toda profecía” (84). Al mismo tiempo diría que no se pretende la reconstrucción de valores indentitarios (pensemos en patria, lengua o casa) como si fuesen “muros” inquebrantables y decisivos, más bien se proyectan sombras que los evocan y, al hacerlo, evidencian la precariedad, o mejor dicho, la maleabilidad de esas nociones que se supone son el andamiaje fundamental de cualquier individuo.

Así, la materia confiable es el lenguaje y el territorio gobernable es el poema. La escritura como la única puerta que permite el acceso a la casa perdida y a la casa *por ser*, ¿que acaso no son la misma? Es por ello que en el poema se pueden recolocar y reponer las cosas que fueron llevadas de la casa italiana (después de la carta del padre), aunque esta vez con criterio: la memoria se vacía sin criterio pero se recompone gracias a él. Afirma Bachelard que “*Pelos poemas, tal vez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa*” (Bachelard, 1972:23), de allí que sea la luz de “la luna que entra a manos llenas por los cuartos” la que conduce el recuerdo y le atribuye otro significado: no en vano el poema se titula “Luna llena”, aunque hable de la casa vacía. Entonces, valdría pensar la escritura como un ejercicio regenerativo³⁸ capaz

³⁷ En algunas entrevistas, Morábito ha confesado ser un gran lector de Roberto Juarroz. Se podría situar al poeta argentino, junto a los poetas italianos que he mencionando, como parte del linaje literario en el que nuestro autor se reconoce, a ambos lados del océano.

Guillermo Sucre, en el ensayo “Juarroz: sino / si no”, plantea que en la poesía de Roberto Juarroz constantemente se propone una especie de juego de acertijos, una consecución de paradojas, una inversión de los sentidos que “[...] trata de captar lo inasible, el *otro lado* de todo saber” (Sucre, 2001: 207). En varios momentos de la poesía de Morábito identificamos esta misma búsqueda en cuestiones como la casa sin muros y ladrillos; el centro sin centro o el arraigo en la intemperie.

Cfr. Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

³⁸ Tununa Mercado, en *Narrar después*, afirma que la escritura es como un trabajo de análisis en la medida que ésta regenera lo que está dañado (Mercado, 2003:22).

de reabrir la puerta que fue “cerrada de un portazo”. Aún cuando esa puerta no conduzca de regreso ni al mismo tiempo, ni al mismo lugar.

Me detengo entonces en un asunto reincidente: la referencia a la edad, el conteo de los años y el fin de una época que aparecen en el poema “Tres ciudades” de la siguiente forma:

Lo sé: a mi edad ya próxima

A su primera crisis,
a su primer combate
serio, que está juntando
fuerzas y se da ánimo
mientras limpio mi casa
para que no haya equívocos,
le urge también algún
peregrinaje límpido [...] (LB: 22).

En el poema “Cruzando el puente”, de su segundo poemario, aparece de entrada: “Mi edad más frágil / dio comienzo, / de ahora en adelante / no sanaré del todo / ni volveré a saber a ciencia cierta / que me duele” (DLTA: 124) y, claramente, valga rescatar el interrogante que señalaba en páginas anteriores: “[...] mi edad y mis versos, / ¿no son lo mismo? / Se han hecho de esta lejanía, / no de otra cosa” [...].

La alusión a la edad remite, inminentemente, a la idea de la temporalidad. La edad de la escritura, la edad de los recuerdos, también una edad física y real. Por una parte, hay una edad de la crisis y la fragilidad; la que suscita el peregrinaje, que inquiera al sujeto a viajar, a reordenar y a limpiar la casa como a la memoria. Se podría pensar en tal momento como la apremiante llegada del olvido que acaba tornando el regreso en una urgencia. Puesto que: “Los tíos mueren lejos, / en medio está el Atlántico, / los primos envejecen [...]” (DLTA: 95); “[...] el árabe, / que la familia usaba / en muchas expresiones / de júbilo y de broma / ya casi no se escucha / en nuestras sobremesas” (LB: 22) y el italiano “[...] como un músculo que se atrofia / por falta de ejercicio [...] / se evade de mis manos [...]” (DLTA: 101). De allí el esfuerzo y la necesidad de recordar, de transitar por el desierto en retroceso como los peregrinos que viajan a la Meca.

Hay también una fragilidad del cuerpo: “Mi edad más frágil / dio comienzo, de ahora en adelante / no sanaré del todo [...]” (DLTA: 124); “[...] mis huesos que cambian de dolor / cada cien metros [...]” (DLTA: 111), porque “Cada libro que escribo, me envejece [...]” (DLTA: 111). Los poemas aluden a la vejez, a la lentitud, “en mí todo demora para irse” y al cansancio, “mi corazón / a veces / se inclina hacia una parte / como un burro / cansado [...]” (LB: 36). El yo lírico se autofigura en el momento de decrepitud, cuando el trajinar ha dejado mella en el poema-cuerpo. Desde allí se da inicio a la labor regenerativa, al rescate de ese fragmento silenciado por el viaje y la lengua. La vejez y el tránsito entre la infancia y la adolescencia como las dos edades que se transfiguran: una, en la memoria que evocan los poemas y la otra justamente en la corporeidad senil que estos adoptan.

Se trata de una edad retórica que el poeta incorpora y que conecta estos momentos distantes del ser y con ello afianza la idea de una continuidad entre ambos. La soledad, la introspección y el quiebre emocional de ese niño-adolescente tal vez solo pueda ser rescatado por una voz y un cuerpo senil que se autofiguran cansados e igualmente en quiebre. Ambos momentos condensados en la escritura crean una suerte de edad tonal que es la que prevalece, en buena medida, a lo largo de los poemas. Digamos que se le adecuan a Morábito los versos de la poeta argentina Amelia Biagioni que declaran: “si alguien me llamara, me buscara / preguntaría por una niña de mil años”³⁹.

Ahora bien, el próximo punto en el camino es la llegada a México. Hasta ahora la madre ha aparecido en estos recuerdos jugando en la playa egipcia y como encargada de ejecutar la mudanza de la casa italiana. El padre, hasta este punto, es solo una voz de mando: “nos vamos”, y a partir de allí, el destino México, la ciudad de la lengua y de la escritura:

De México recuerda:

A la ciudad más grande
vine a dar, a esta urbe
que nunca cicatriza.

³⁹ Tamara Kamenszain, en el ensayo “En el bosque de Amelia Biagioni”, cita los versos que aquí he referido para ilustrar el análisis que sobre la poeta propone. Según Kamenszain, “Ella [Biagioni] solo escribe cuando encuentra una figura de tiempo, un figurín retórico para probarse. Si le queda bien, se animará a decir yo con naturalidad y lanzará el poema. Decir yo, hacer hablar por boca de la nena no aquella que fui sino a la que ahora me represento que soy para siempre” (Kamenszain, 2000:93).

Cfr. Tamara Kamenszain, *Historias de amor (Y otros ensayos sobre poesía)*, Buenos Aires: Paidós, 2000.

[...]
A una ciudad sin prados
vine a dar, sin afueras,
compacta como un imán,
vacía como una esponja,
que en sus baldíos me muestra
sus vísceras, sus ángeles,

su infancia acalorada.
Ahí siento claras ráfagas
de tiempo y poesía (LB: 26).

Hay imágenes claves y recurrentes: una ciudad sin prados, vacía como una esponja, compacta y hecha de baldíos. Es interesante pensar en esta imagen de la esponja y su relación con el breve libro de poemas en prosa titulado *Caja de herramientas*, del año 1989. En éste, cada uno de los textos corresponde a un material de construcción y/o de uso básico y plenamente utilitario. Uno de los textos se titula “La esponja” y sobre ella dice: “La esponja chupa y absorbe, pero no tiene ningún receptáculo fuera de ella misma en donde guardar lo absorbido. No tiene aparato digestivo. No procesa nada, no retiene nada, no se adueña de nada. Tan sólo es capaz de prestarse hasta el último retículo” (Morábito, 1994:14). Esta descripción me hace pensar en el vacío esencial de cualquier ciudad grande, como México o São Paulo, por ejemplo. Una ciudad que no absorbe ni se apropia, pero que sí se presta, algo que ilustra con bastante precisión esa relación, digamos funcional, entre un sujeto extranjero con la tierra receptora.

Ahora bien, en el poema “Cinco escalones” aparece la siguiente descripción:

El quinto piso
era el más alto,
el tope de los edificios
de mi calle
y el lustre de la arquitectura
de esa época.
[...]
Pero a nosotros
nos tocó vivir abajo
al lado del conserje
y el quinto piso era otro estrato
de la realidad.
[...]
La planta baja era el destino
de los inmigrados,
de los nacidos fuera de su patria,

de los desmemoriados (LB: 92).

Lo que en Italia parecía ser apenas una marca llamativa, como el escarabajo negro, en México es un rótulo definitivo: la extranjería. La condición de inmigrantes aparece escenificada en el poema mediante una estratificación social arquitectónica: el estar confinados en la plata baja es una representación cotidiana de su condición. Esto me recuerda el testimonio de un inmigrante argelino en Francia, citado por Abdelmalek Sayad, que dice: “*Não somos feitos socialmente para o paraíso*”⁴⁰ (Sayad, 1998:121). Tal paraíso se refiere a la posibilidad del reconocimiento dentro de la sociedad que los recibe, lo que de alguna forma es dicho en el poema como: “Vivir arriba / era ponerse a salvo, / entrar de lleno en el país, [...]”. Sin embargo, pareciera que el único reconocimiento al que el inmigrante tiene “derecho” es a ser reconocido como diferente dentro del contexto. De allí que se pueda leer esta especie de destierro arquitectónico como una suerte de sacrificio necesario, aunque inútil, para labrar el camino de una posible ascensión. Dice en el poema: “Nos exigían algo, / aunque nadie sabía qué era, / y lo pagábamos viviendo / en ese piso sin prestigio, / cuyo botón faltaba / en los elevadores [...]”. Aun cuando sepamos que se trata de una distancia insalvable de *cinco pisos* entre la familia inmigrante y la pertenencia a la nueva tierra.

Se evidencia en el texto un primer lugar de enunciación: la planta baja, desde cuyo “amplio radio de visión” el yo construye una mirada que, sin necesitar de las escaleras o el ascensor, pretende acceder al paraíso de los *otros*, pero siempre desde su lugar ajeno. Afirma Julia Kristeva que “[...] *o estrangeiro fortifica-se com ese intervalo que o separa dos outros e de si mesmo* [...]”⁴¹ (Kristeva, 1994:15), por lo que podría decirse que en esa ajenidad, el sujeto levanta una trinchera que lo resguarda y que también le proporciona una posición “aventajada” para mirar a los otros y a sí mismo.

Pienso en el desarraigo como una “condición de lucidez”, según las propias palabras del autor, lucidez que además restringe la aparición de un algún posible dramatismo. La pretensión, entonces, no es conquistar la patria mexicana, adoptarla como propia, porque no existen “patrias nuevas”, como afirma Jean Améry. Hacia donde el movimiento apunta es al arraigo literario como un camino para “*habitar a casa*

⁴⁰ Cfr. Abdelmalek Sayad. *A imigração e os paradoxos da alteridade*. São Paulo: Edusp, 1998.

⁴¹ Cfr. Julia Kristeva, *Estrangeiros para nos mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

na *apatridade*”, citando a Vilem Flusser⁴², otro escritor inmigrante, ya que es justamente es ese el espacio franco hacia donde lo acorrala la ciudad que el poeta ve ante él “ganar altura” y “hacerse abstracta”. La ciudad de México se vuelve, como Alejandría, una ciudad imposible y en el contacto con ella se revela nítidamente la extrañeza de lo que se es y de lo que no se posee. La relación con la nueva ciudad acaba por evidenciar su no pertenencia a ella, pero tampoco a las otras. Impera una relación de exclusión entre el sujeto y sus ciudades y de la propia historia que lo vincula a ellas. A este sujeto peregrino de los poemas bien se le aplicarían las palabras del epígrafe que, en referencia al Marco Polo de la *Ciudades invisibles*, enuncian lo siguiente: que en cada ciudad “[...] lo espera otro pasado suyo, o algo que quizá había sido un posible futuro y ahora es el presente de algún otro”. El arraigo imposible.

La representación de Italia en los poemas se sucede siempre a través de su ausencia, tratándose, incluso, de una cierta presencia espectral que en la experiencia y la cotidianidad de la vida mexicana viene a trasparecer. Esto me lleva a pensar nuevamente en *Las ciudades invisibles*. Entre el emperador Kublai Kan y el viajero Marco Polo se sucedían extensas e instigantes conversaciones sobre las ciudades remotas e imposibles que este último visitaba en cada uno de sus viajes. Un día en particular Kublai Kan pareciera no estar satisfecho con el catálogo de ciudades que Marco Polo le presenta, y lo ofusca solicitando información sobre una ciudad en especial, Venecia, de donde proviene Marco Polo, la única ciudad real de entre todas las descritas y que, aparentemente, también es la única sobre la cual el viajero no habla. Ante la interpelación, Marco Polo responde: “¿Y de qué otra cosa crees que te hablaba?” (Calvino, 1998:39), cuando hacía las descripciones de las otras. Venecia es la verdadera ciudad “invisible” transfigurada en el medio de las descripciones delirantes de las otras. Continúa: “*Quizás tengo miedo de perder a Venecia toda de una vez, si hablo de ella. O quizás, hablando de otras ciudades, la he ido perdiendo poco a poco*” (Calvino, 1998: 39) (cursivas en el original). La ciudad italiana de los poemas de Morábito vendría a ser como la Venecia de Marco Polo, una ciudad contrabandeada, cuyo relato de pérdida trasparece en la ganancia de las otras ciudades⁴³.

⁴² Vilém Flusser (1920-1991), al igual que Morábito, es un escritor marcado por una experiencia de dislocación geográfica y lingüística, lo cual constituye una de los problemas fundamentales de su obra. Más adelante, ampliaré la relación entre estos dos autores, en lo que respecta al uso y a las reflexiones sobre la lengua extranjera como lengua de la escritura.

⁴³ Cuando hablo de otras ciudades me refiero, por una parte, obviamente a la ciudad de México, pero también a la ciudad de Berlín; ciudad en donde el autor residió durante un periodo de tiempo. La estadía

Ahora, de regreso al corpus poético, habría que mencionar el poema “El club italiano”, donde aparece una situación que ilustra esta idea del tránsito y suplantación de las ciudades que he señalado. El texto describe un conocido club italiano en la ciudad de México frecuentado por la familia en un intento de reencontrarse con otros inmigrantes y, tal vez, de resguardar los orígenes europeos. El club “No era gran cosa, / su mejor época debió ser, por los cincuenta o los sesenta”, por lo que a ellos les tocó la época de su declive, “Era aburrido [...] / (y) [...] cuando no había ni un alma, / tenía el aspecto de un asilo / para ancianos”. La ventaja, explica, era que “los italianos eran sólo cinco o seis, lo cual lo aligeraba. / Ahí aprendí español” (DLTA: 97). Este fragmento me parece interesante y me lleva a pensar, por una parte, en esos pequeños simulacros de país, de tradición, que son lugares como los clubes (club uruguayo, club gallego, club sirio). Lo que éstos pretenden representar, a una escala reducida, es un valor cultural que el sujeto emigrado o exiliado, o su descendiente, necesita reforzar, en donde se busca una identificación y una pertenencia a esa cultura que en la cotidianidad es imposible. De esa forma, una pequeña “Italia” en la Ciudad de México lejos de colocar a este sujeto lírico en el centro de la identidad parental, acabó por insertarlo en el centro de la nueva ciudad que lo alberga, comenzado por su nueva lengua.

Lo italiano aparece como decrepito, como un paisaje muerto, frente al cual, el sujeto dice “[...] sentí que estaba radicado en México, de veras, que era imposible regresar a Italia” (DLTA: 97). Valga el “de veras”, expresión idiomática característica de los registros del habla mexicano, como un guiño lingüístico que acentúa, probablemente la ocurrencia del cambio.

El espectro de Italia se revela vapuleado por las intromisiones de una nueva lengua, de un paisaje diferente, de una cotidianidad que lo desplaza. Sin embargo, bien dice el poeta que “para sentirse vivo / hay que pisar una desolación / algo que ya no tiene nada que decir”. Así, se deja escuchar en los poemas el rechinar de una Italia desolada bajo el peso de la pisada mexicana que, al someterla, provoca el estertor y, entre escombros, la revive.

1.3.- Escribir con erizos

Tu lengua es la sombra,
piel casi ajena.
Tus palabras se parecen
a lo que quieres decir.
Se parecen mucho a ti.
¿Cómo van a comprenderte
si tú callas de otro modo,
si dices siempre otra cosa?

Octavio Armand.

Jacques Derrida, en *El monolingüismo del otro*, afirma que: “Desde todos los puntos de vista, que no son solo gramaticales, el yo [je] de la anamnesis llamada autobiográfica, el yo-me [je] del yo me acuerdo, se produce y se profiere de manera diferente según las lenguas” (Derrida, 2009:46). Esto remite a uno de los problemas centrales de la obra de Morábito: la lengua extranjera como lengua de la escritura, en este caso, de una escritura que presenta marcas autobiográficas. En ella aparece un sujeto lírico que es, por una parte, lingüísticamente diferente de aquel sujeto evocado en diversos momentos de su poesía, ya que algunos de los pasajes en ella rescatados ocurrieron en otro idioma. Tal separación agudiza de forma significativa la distancia que ya existe entre el sujeto del enunciado y el sujeto de la enunciación característica de cualquier texto autobiográfico. Estaríamos ante una distancia temporal acentuada por una distancia idiomática que, sin duda, enriquece aún más el marco de discusión sobre la obra del autor.

A lo largo del capítulo he problematizado acerca del (no) lugar que diseña el sujeto en los poemas, configurado a partir de una dislocación geográfica y existencial que coloca toda posible noción de pertenencia en entredicho. Es así como llegamos a la lengua, o mejor dicho, a ese estar “entrelenguas”, como un lugar incierto y frágil, sobre el que, de forma insistente, reflexiona Morábito en sus textos – tanto los poéticos como los ensayísticos –, cuestión que viene a representar uno de los puntos claves para pensar su relación con la extranjería, pero sobre todo la relación con su propia escritura.

Vilem Flusser, en *Lingua e realidade* (1963), afirma que cada lengua tiene una personalidad que le es propia y ello le proporciona al intelecto “*um clima específico de realidade*”, es decir, una serie implicaciones afectivas y contextuales que ofrecen

resistencia a un mero ejercicio de traducción de una lengua a otra. A partir de lo anterior pienso que en la escritura de Morábito no opera únicamente tal ejercicio de traducción del pasado y de sí mismo: quien (se) recuerda al mismo tiempo (se) traduce, sino que también ésta abre un espacio para la discusión acerca de las variantes que tal clima de realidad experimenta al pasar de un universo lingüístico a otro, o lo que es decir, cómo éste se escenifica y cuáles serían sus límites de representación.

En un texto titulado “Escribir en casa ajena”, aparecido en la revista *Ñ*, del diario *Clarín*, en el 2011, Morábito dice:

Como sea, escribir en otro idioma es un gesto casi siempre precedido de titubeos, que reflejan el temor del sujeto de cruzar una línea que le hará perder algo de sí mismo, *en especial su infancia*, frente a la cual el escritor que escribe en otro idioma se encuentra en la situación particular de tener que recuperarla con un lenguaje que no tiene ninguna correspondencia con lo que vivió durante *esos años en los cuales el maridaje entre palabras y cosas es más intenso que nunca*. [...] Cualquier cosa escrita, sea un poema, un relato o la simple transcripción de un recuerdo, al plasmar un determinado episodio de nuestro pasado, lo condena en gran parte a sobrevivir de esa forma en que lo cristalizó la escritura, y de ahí en adelante, cada vez que con la memoria queremos recuperar ese fragmento de vida, éste nos saldrá al paso deformado por las palabras con que lo hemos resumido (Morábito, 2011:2) (destaque nuestro).

Se representa una especie de principio de deformación del pasado que coloca al escritor en una contrariedad. Por momentos el extranjero pareciera tener que conformarse con una aproximación enunciativa: decir lo que se puede como si fuese lo que se quiere, haciendo que las palabras se parezcan a lo que se quiere decir, aunque no digan lo mismo. Es éste su secreto. De la misma forma ocurre una suplantación; la memoria “recreada” acaba superponiéndose a la memoria “real” en un movimiento que escenifica uno de los problemas centrales de las escrituras memorialísticas: la delgada línea que separa al hecho del discurso y la arbitrariedad de los límites que diferencian ambos.

En las conocidas memorias de Elías Canetti, tituladas en portugués *A língua absolvida* (1977), el personaje plantea algunas reflexiones que bien podrían ilustrar esta problemática. Nos habla de su infancia transcurrida en un contexto lingüístico y culturalmente variado que determinó indefectiblemente la forma de relacionarse con su pasado, la forma de deslastrarse de él o de preservarlo. Citando el texto:

[...] *Todos os acontecimentos daqueles primeiros anos se desenrolaram em ladino ou búlgaro. Mais tarde se traduziram, em grande parte, para o alemão. Apenas as ocorrências mais dramáticas, mortes e assassinatos, por assim dizer, e os meus maiores sustos, conservaram-se para mim em ladino, mas nesse caso de forma muito precisa e indelével. Todo resto, portanto a maior parte, e principalmente tudo quanto era búlgaro, como os contos, trago na cabeça em língua alemã* (Canetti, 2010:17).

En este caso se sucede una suerte de distribución de la memoria determinada por las lenguas y las afectividades vinculadas a ella en un proceso que pareciera ser involuntario. Sin embargo, hay unos límites emotivos que le impiden al sujeto interferir en la configuración de esa memoria, alterarla lingüísticamente, pues al hacerlo colocaría en peligro rasgos preciados de su identidad. Habría que preguntarse, entonces, ¿una única lengua sería suficiente para abarcar la pluralidad que lo conforma?

Não sei exatamente como isso aconteceu. Não sei em que época e em que circunstâncias se traduziu isto o aquilo dentro de mim. Nunca cheguei a investigar esse tema, talvez porque receasse que uma análise metódica, e conduzida por princípios rígidos, pudesse destruir as lembranças mais preciosas que trago comigo (Canetti, 2010:18).

Partir de la infancia es una cuestión clave para las escrituras autobiográficas y de la memoria. Morábito, en la cita tomada del ensayo, hace hincapié al referirse a la edad; a esa edad de la infancia que, como ilustra el ejemplo de Canetti, es un tiempo constitutivo emocional y lingüísticamente para cualquier individuo. Había señalado que en los poemas de Morábito se reitera la idea de una incompletitud de los años, una edad “cerrada de un portazo”, una edad trunca. Parte de los recuerdos que recogen los poemas dan cuenta del pasaje entre la infancia y la adolescencia, justo cuando ocurre la interrupción: la mudanza de ciudad y el consecuente cambio idiomático. Ese momento crucial y de transición aparece de manera sugestiva retratado en el siguiente poema:

Nos mudamos un día
para ir lejos, irse
tan lejos como herirse,

Salió de su aturdida
calma mi lengua torpe,
nadó de otra manera,

¿pero aprendió a nadar
feliz, despreocupada,
o sigue atada al fondo,

negándome ebriedad,
volviéndome un tullido? (LB: 25).

Irse y herirse como la misma cosa, un surco que propicia la reacción de la lengua hasta entonces pasmada que adquiere una nueva forma de moverse, otra forma de ser. Esta lengua habría que pensarla, en primer lugar, como la lengua-idioma pero también como la lengua-músculo⁴⁴. Un cambio físico que también se suscita y que tal vez se vio apresurado con la mudanza, lo que me lleva a pensar en el tránsito de una edad a la otra, así como en un cierto despertar sexual. Más adelante, en ese mismo poema, confiesa:

Yo conocí mujeres
colmadas de esa danza
y en todas descubrí

una llanura virgen
donde mi lengua impura
no hallaba ya contrarios,

tan mía y tan concreta
que era como otro modo,
más suave, de mi tacto (LB: 27).

⁴⁴ Nuevamente resulta oportuna la referencia a *A língua absolvida*, de Canetti. El texto comienza con un supuesto recuerdo, nebuloso e impreciso, donde el narrador se ve a sí mismo de niño, saliendo por la puerta de una casa muy roja, cuando se topa con un hombre sonriente que camina en su dirección. En ese momento, ocurre lo siguiente:

Ele se aproxima bem, para e me diz: “Mostre a língua!”. Mostro a língua e ele leva a mão ao bolso, tira um canivete, abre-o e põe a lâmina bem perto da minha língua. Ele diz: “Agora lhe cortaremos a língua”. Não ousou recolher a língua; ele se aproxima cada vez mais, até quase tocá-la com a lâmina. No último momento ele recolhe a faca e diz: “Hoje ainda não, amanhã”. Ele dobra o canivete e o guarda no bolso (Canetti, 2011:9).

Este recuerdo que habla del temor infantil frente a una posible agresión física puede ser leído en términos de ese doble juego entre la lengua-músculo y la lengua-idioma que está presente en la poesía de Morábito. Digamos que la lengua (ambas) está en situación de riesgo y desventaja. La posibilidad de perder la lengua/idioma, pero ser absuelto momentáneamente de la mutilación, ilustra el conflicto del sujeto en torno a la posesión y la integridad de esa lengua: es una lengua bajo amenaza y es desde ese lugar que el sujeto deberá relacionarse con ella.

La lengua torpe (italiano) /la lengua impura (español) parecen encontrar en el contacto con los cuerpos – los cuerpos de las mujeres de la ciudad de México – un espacio para resolverse sin contradicciones y con agilidad. De esa forma, el yo halla en dicho acercamiento un camino para redescubrirse a sí mismo pero como un *otro*: otro que se mueve y habla de una forma diferente. Ahora bien, en los siguientes versos: “[...] el italiano / en que nací, lloré / crecí dentro del mundo / - pero en el que no he amado / aún [...]” (ADL: 101), se evidencia una conexión con ese despertar sexual que se produce con el cambio de ciudad. La deuda con el italiano se revela también como una deuda de la experiencia física y de allí el temor de ser un “tullido”, alguien esencialmente incompleto. La ausencia de una vivencia como la del amor dentro en la lengua “materna” remite a un sentimiento de insuficiencia en esa relación dentro de la que no ha habido una conquista de la intimidad plena⁴⁵.

En este sentido, el fin de la niñez, o mejor dicho, la llegada a la adolescencia plena, coinciden con el contacto con el nuevo idioma. Esto trae consigo la fractura de la lengua primera, lo que crea, en palabras de Saraceni, “[...] un entre-lugar donde nada se pacifica ni se apacigua sino más bien donde cada fuerza se abre paso y se anuncia justo allí donde se rompe y se lesiona” (Saraceni, 2012:23), dejando en evidencia los límites de su poder decir. Tal y como se ve en el siguiente poema:

Así, tú te vas,
idioma de mi lengua
razón profunda de mis torpezas
y mis hallazgos,
¿con qué me quedo?
¿Con que palabras
recordaré mi infancia,
con qué reconstruiré
el camino y sus enigmas?
¿Cómo completaré mi edad? (DLTA: 102).

⁴⁵ La falta de pasión que identificamos en la relación del sujeto de los poemas con el *italiano materno* crea un lugar de conflicto semejante al de la narradora de *Varia imaginación* (2003), de Sylvia Molloy. En este caso, prevalece no una ausencia sino más bien un exceso de afectividad en relación al *francés*, lengua de la familia materna, sobre el que nos dice que “[...] ocupa en mi vida un lugar complejo, está cargado de pasiones” (2003:27). En el relato de Molloy también se recupera una memoria personal cargada de intersecciones lingüísticas en el centro del cual se sitúa la voz de esta primera persona que intenta reorganizar las lenguas, pero también a los afectos: “Yo quise recuperar esa lengua materna, para que mi madre, al igual que mi padre, tuviera dos lenguas” y también, dice, “El francés cobró nuevo ímpetu en mi vidas cuando empecé a estudiar literatura francesa. Me deslumbró una profesora, apenas diez años mayor que yo” (Molloy, 2003:27).

Cfr. Sylvia Molloy, *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.

La preocupación por la infancia; una infancia que pareciera constituir un limbo lingüístico, se revela como una cuestión fundamental para comprender este descentramiento esencial en la vida del sujeto. Antes señalaba la imposibilidad de localizar una casa de infancia como un centro referencial. En su lugar hallaba los residuos de una infancia en movimiento y la resaca de una vida hecha en tránsito. Asimismo, identificaba una infancia carente de lengua, es decir, sin una lengua capaz de enunciarla sin serle infiel. Valdría entonces preguntarse, en los términos que Derrida lo plantea: “¿Cómo decir un “yo me acuerdo” que valga cuando hay que inventar la lengua y el yo [je], inventarlos al mismo tiempo, más allá de ese despliegue, ese desencadenamiento de la amnesia que desató [en el caso del filósofo] la *doble interdicción*⁴⁶” (Derrida, 1997:49).

Ahora bien, en este poema en particular Morábito pareciera que establece una diferenciación entre el idioma y la lengua. Conceptos que, hasta este momento, siempre se habían presentada de manera equivalente. El poeta se lamenta y dice: “así, tú te vas, / idioma de mi lengua / razón profunda de mis torpezas / y mis hallazgos”. Me resulta interesante pensar esta distinción en los términos que Giorgio Agamben plantea en relación a la pérdida de la infancia como una experiencia límite del individuo dictaminada por su encuentro con el habla. Cuando aprendemos a hablar, sostiene el filósofo, se instaura “la escisión entre lengua y discurso que caracteriza de manera exclusiva y fundamental al lenguaje del hombre”⁴⁷ (Agamben, 2004:182).

En este sentido, y en relación a la infancia referida en el poema, diría que la configuración de ese “sujeto del lenguaje” debió haber sucedido en italiano. Ello, claro está, si asocio “el habla” a este idioma que he de suponer fue el de los primeros contactos. Un italiano problemático y descontextualizado, como ya sabemos. En los términos de Derrida, aparentemente una “lengua materna no del todo autorizada”; o en otras palabras, el *idioma de la lengua* de interdicto antemano. Siendo así, trabajado por

⁴⁶ Cuando Derrida habla de esta *doble interdicción* se refiere, desde luego, a sí mismo, pero en los siguientes términos: “ese yo (je) del que hablo [...] a quien le fue *interdicto* el acceso a toda lengua no francesa de Argelia (árabe dialectal o literario, berebere, etcétera). Pero ese mismo yo (je) es además alguien a quien *también* le fue *interdicto* el acceso al francés. De otra manera, aparentemente indirecta y perversa” (Derrida, 1997:48).

Cfr., Ob. Cit, Derrida, 1997.

⁴⁷ Para Agamben, la lengua es la verdadera naturaleza del hombre, entendiendo por naturaleza “lengua sin habla”. Con ello, concluye, “la naturaleza del hombre está escindida de modo original, porque la infancia introduce en ella la discontinuidad y la diferencia entre lengua y discurso” (Agamben, 2004:183)

Cfr. Giorgio Agamben, *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*. Argentina: Adriana Hidalgo, 2004.

el tiempo y el olvido, el sujeto ha visto alejarse “el idioma” y llevarse consigo un trecho en apariencia irrecuperable de su memoria, pero también de su propio proceso de constitución como sujeto hablante.

En definitiva, lo anterior acentúa significativamente la idea de *no pertenencia* que atraviesa toda la construcción literaria del autor en cuestión. Cuando en sus poemas aparecen afirmaciones del tipo “Yo nací lejos de mi patria” (LB: 19), por esta patria se habla de un espacio geográfico, pero también, sin duda alguna, de una patria lingüística. En apariencia nunca hubo un asentamiento ni una apropiación absoluta del italiano, esa “lengua materna” siempre en entredicho. Luego, su relación con el español, asumida como la lengua de la escritura, me lleva a considerar que una posible idea de repatriación solo pudiera ser pensada como conquista de una lengua literaria.

En diversos momentos he hecho referencia al escritor Vilém Flusser quien, al igual que Morábito, trabaja literaria y filosóficamente sobre este problema: la experiencia de una dislocación geográfica y lingüística y su consecuente repatriación en la escritura. En el caso de Flusser, se trata de un autor checo, exiliado en Brasil, cuya obra fue producida por entero en portugués. Claramente se podría pensar en ambos autores como escritores extraterritoriales, de acuerdo con la categoría propuesta por el crítico y lingüista George Steiner, pero a partir de la relectura de Pablo Gasparini⁴⁸. Esto es: entender el concepto de extraterritorialidad no “a través de la figura del exiliado cosmopolita sino a través de la del inmigrante desposeído [...]” (Gasparini, 2010:108), que está consciente del valor de su diferencia cultural y lingüística. A lo que además habría que agregar que se trata de un sujeto dispuesto a accionar esas diferencias y, de ese modo, hacer vacilar y desajustar todo aquello que se da por sentado en relación al idioma del país receptor, así como dentro sus propios valores culturales.

Dicho de otra forma, asumir la desposesión y la pérdida supondría entonces la resignificación de la experiencia del desarraigo a través del ejercicio de insertarse en el seno de la propia des-pertenencia. Lo que en palabras de Rainer Guiden, y en referencia a Flusser, “[...] *trata-se de, paradoxalmente, instalar-se na apatridade, isto é, superar o desenraizamento, ao transformá-lo em uma pátria de segundo grau*”⁴⁹ (Guiden, 2010:8). Por consiguiente, la escritura se convierte en una posible casa (o un refugio) en

⁴⁸ Ver Pablo Gasparini, “La extraterritorialidad del pobre” en *Pensar el afuera*. Mar de Plata: Kakak Ediciones.

⁴⁹ Cfr. Rainer Guiden, *Pensar entre línguas a teoria da tradução de Vilém Flusser*. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

el extranjero, lo que Morábito, en sus poemas, presenta del siguiente modo: “[...] yo me arraigué a los libros / y comencé a escribir, / que es como dar por hecho / que nada es reversible” (DLTA: 87).

Tomo ahora como referencia otro de los ensayos del autor titulado “El escritor en busca de una lengua”, del año 1993, en el cual también se pronuncia sobre su condición de escritor extranjero. Inicia el texto con un comentario acerca de las reiteradas veces que ha tenido que contestar a la pregunta acerca de lo que significa escribir en español, lengua que además aprendió de forma tardía. En el ensayo propone la siguiente respuesta: “inseguridad por un lado y alivio por otro” (Morabito, 1993:22). Lo anterior me lleva a suponer un estado de escritura que subsiste en la tensión entre la *incomodidad* y, al mismo tiempo, la *levedad* que su condición de extranjero le proporciona. Habría entonces que entender ambas “sensaciones” y ver cómo operan en la configuración de la lengua literaria.

Desde el punto de vista lingüístico, Charles Melman sostiene que “*saber uma língua é muito diferente de conhecê-la*”⁵⁰ (Melman, 1992:15). En tal afirmación podemos identificar dos niveles diferentes de relación con la lengua: en una, la del hablante nativo y en otra, la del hablante extranjero. La lengua llamada “materna”, la lengua filial y de los primeros acontecimientos, una lengua que se supone transparente y firme, presupone un proceso de asimilación que parece ocurrir de forma natural, sin aparentes esfuerzos; como si fuese la lengua que se apropia del sujeto y no al contrario. Por otra parte, la lengua extranjera, la *otra*, vendría a ser el resultado de un proceso de aprendizaje consciente y *a posteriori*. Por lo que habría una distancia inexcusable, aunque mínima, entre el hablante y aquella lengua que usa como instrumento⁵¹.

⁵⁰ Cfr. Charles Melman, *Imigrantes. Incidências subjetivas das mudanças de língua e país*. São Paulo: Escuta, 1992.

⁵¹ Un ejemplo que ilustra acertadamente esto que planteo se encuentra en las correspondencias entre los escritores Paul Auster y John Coetzee publicadas recientemente. En la carta del 9 de junio de 2009, Coetzee comenta sobre la relación problemática con su primera lengua (el inglés), aprendida en Sudáfrica, su ciudad natal. Las diferencias entre el inglés sudafricano y el inglés de Inglaterra – diferencias que se hicieron evidentes durante su residencia en este país – le revelaron a Coetzee el hecho de ser un extranjero en su “lengua”, lo que acabó colocando en entredicho su sentido de propiedad y “pertenencia” con su supuesta “lengua madre”. De esa forma, establece dos tipos de conocimiento de la lengua, así: “Me dije a mí mismo que yo sabía inglés del mismo modo que Erasmo sabía latín, gracias a los libros; en cambio, la gente que me rodeaba conocía el idioma “íntimamente””. Concluye preguntándose si es posible hablar en términos de propiedad de una lengua, y afirma que: “Al fin de cuentas es posible que el inglés no sea propiedad de los ingleses de Inglaterra, pero está claro que propiedad mía no es. El idioma siempre es el idioma del otro. Adentrarse en el idioma siempre es una violación de la propiedad”.

De regreso al poema, el yo se enuncia y se sitúa de la siguiente forma: “me acostumbré a la altura / y no escribo en mi lengua” (LB: 13) y “Yo que no tengo oficio / excepto traducir, / que más que un oficio es una astucia” (DLTA: 75). Se desprenden de estos versos dos aspectos importantes: la altura, como la apropiación de otro lugar para enunciarse y luego el destaque de la habilidad para recolocarse, de forma funcional, en medio de esa situación apremiante que es su trato con el idioma. Hay una relación voluntariosa con la lengua y aparece descrita en los poemas de la siguiente forma: “Puesto que escribo en una lengua / que aprendí / tengo que despertar cuando los otros duermen [...] / Escribo antes que amanezca, cuando soy el único despierto / y puedo equivocarme en la lengua que aprendí⁵²” (ADL: 130). Esta imagen del escritor que madruga para conseguir adelantarse a los otros e intentar alcanzar las palabras a las cuales llegó tarde, además de hermosa, ilustra con precisión la esforzada labor que implica la conquista cotidiana de la lengua extranjera. El empeño revela un intento por domesticar esa lengua (como a los erizos) penetrando la superficie espinosa con la caricia dura de la escritura.

Al mismo tiempo existe la posibilidad del equívoco que acecha siempre al hablante extranjero, bien sea por descuido o por una excesiva preocupación, a diferencia de lo hablantes nativos, quienes, afirma Morábito en el mencionado ensayo: “[...] no están nunca equivocados como él [el extranjero] lo está ni manifiestan jamás ninguna de sus torpezas lingüísticas, aunque muchos de ellos hablen peor, es decir con menos corrección” (Morábito, 1993:22). Tal señalamiento reafirma aquella idea de la naturalidad y ligereza con la que el *nativo* se mueve dentro de su propia lengua; mientras que para el *extranjero* la posibilidad de conquistar esa soltura resulta una verdadera dificultad. Siendo así, el error del extranjero es una evidencia de su dominio impuro, una razón de recelo y de sospecha, de allí la necesidad del sigilo. Por otra parte, el que éste se produzca, incluso como traspiés intencional, crea un acercamiento y una posible ilusión identitaria: “Y si al hablar cometo / los errores de todos, / me digo: soy de aquí, / no me ensuciaste en vano” (LB: 24), lo que acaba figurando un efecto

Cfr. Paul Auster y John Coetzee, *Aquí y ahora. Cartas 2008-2011*, Madrid: Anagrama y Mondadori, 2012.

⁵² En páginas anteriores anticipaba que la segunda parte de este trabajo tiene como foco el análisis del libro de relatos *También Berlín se olvida*. Le apuesto a la existencia de importantes coincidencias temáticas y estilísticas entre los poemas y la narrativa. El problema de la lengua extranjera y la reflexión sobre el proceso de escritura presente en la poesía aparece igualmente retratado en los relatos. Así, esta imagen del “escritor madrugador”, por ejemplo, se retoma en la narrativa, como aparecerá más adelante.

necesario de naturalidad con la lengua. De esa forma, el sujeto se atribuye una pertenencia momentánea a la lengua-lugar a partir de la asimilación de la suciedad en el habla y en el ser. Se trata de una otredad que contamina un cuerpo/lengua que se suponían limpios.

La idea de la suciedad a su vez remite a la corrosión que ha sufrido el italiano frente al español. Como ya lo decía, coexisten ambas lenguas: la primera de forma subterránea, como una raíz maltrecha, y la segunda de forma elevada, recordemos la idea de la altura a la cual el sujeto se habitúa y desde donde se enuncia. En referencia a esto último Morábito, en “El escritor en busca de una lengua”, confiesa que generalmente se reconoce en la sensación de vivir “lingüísticamente en un estado precario” (Morábito, 1993: 24), es decir, con los resabios de la lengua abandonada y la conciencia de su marginación en la otra. En este sentido, digamos que el poeta ocupa un lugar intermedio entre la profundidad que supone una (italiano) y la elevación que le adjudica a la otra (español). De modo tal que éste se sitúa a una altura intermedia; “mi altura es ésta, a media altura” (ADL: 151), aclara en los poemas, el que sería, en definitiva, el lugar de elaboración de su escritura.

Procedo entonces a citar, de forma prácticamente íntegra, uno de sus más ilustrativos poemas:

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,
[...]
se evade de mis manos,
ya no se adhiere
a las paredes como antes,
deserta de mis sueños
y de mis gestos,
se enfría,
se suelta a gajos.
Y yo,
que siempre vi ese vaso
lleno,
inextinguible,
plantado en mí
como un gran árbol,
como una segunda casa
en todas partes,

una certeza, un nudo
que nadie desataría
(un coto inaccesible,
un refugio),
descubro una verdad
que por demás
siempre he sabido:
el que conquista
se descuida siempre
y por la espalda y la memoria
cojean los nómadas
y los advenedizos
[...] (DLTA: 101).

Una vez más aparece la idea de la lesión física, de un antiguo malestar corporal que nos coloca en el lugar de la fractura y que explica ese andar cojeando del “nómada y el advenedizo” que ha perdido lo que se suponía su pie más firme. Un árbol, una casa, un refugio, una certeza, la idea de una *lengua madre* articuladora, pero que va desgajándose, acalambrada y frágil. De cierta forma, el poema es un lamento por la pérdida, una especie de gemido que, a su manera, esconde una “lengua de contrabando”⁵³, apropiándome del término de Jacques Hassoum. La forma que tiene el italiano de sobrevivir es haciendo sombras, como la materia secreta sobre la que se levanta el español, como un *muro*, por donde, afirma el poeta, “desciendo verso a verso como quien / recoge idioma de los muros” (ADL: 131). Es decir, se produce un movimiento en bajada, un desandar de esa estructura idiomática con la pretensión de alcanzar la profundidad herida; una materia escurridiza e inasible que es la lengua del pasado y también el pasado de esa lengua. Siendo que es a mitad de este camino, entre el olvido de una y el advenimiento la otra, donde la voz poética germina y se pronuncia.

Se podría decir que se trata de un saber contrabandeado, el de la propia historia y de la lengua que palpita por debajo de la estructura, digamos como un muro (una edificación construida) que vendría a representar *el español*. En el poema “De espaldas

⁵³ En diferentes momentos del texto he hecho referencia a *Los contrabandistas de la memoria* (1996), Jacques Hassoum. El autor parte de la idea de la transmisión, la explica como un acto fundante de los hombres que responde a la necesidad de querer transmitir a nuestros descendientes aquello que hemos recibido. La reflexión gira en torno a las particularidades de ese proceso, a las condiciones diversas en que esa transmisión se efectúa y, sobre todo, a entender qué es lo que se transmite. Propone una revisión sobre los procesos de funcionamiento de la memoria y del olvido en la reelaboración de un saber sobre el pasado y la intervención de la lengua en tales procesos. En este punto, introduce la noción de “lengua de contrabando”. Con ella intenta abarcar todos aquellos contenidos lingüísticos y afectivos: las primeras palabras o balbuceos, los sonidos, los murmullos que el sujeto porta en la memoria, como un saber que trafica (muchas veces sin saberlo), que constituyen un valor en uso y forman parte del saber a transmitir.

a la piedra”, asevera: “Miente la piedra, entonces, / las palabras engañan, / la lisura no existe” (LB: 39). No existe la superficie plena, todo trae consigo el germen de su resquebradura y es allí donde se devela “la oculta levadura”, como la tubería que recorre “de espalda a las piedras” toda construcción, haciéndola posible. El entramado que de tan esencial se torna invisible y que nos recuerda “[...] que hay una historia nómada / anónima, sin voces, carente de escritura, / que se desliza oculta / debajo de la otra, [...]” (LB: 40). Podría considerar que el italiano es esa historia carente de escritura, pues algunos contenidos afectivos de esa lengua han sido traducidos al español o probablemente naufragaron, como “un buque perdido en el Atlántico” (LB: 57), en medio del tránsito de una lengua a la otra. A su manera, el italiano sería aquello que subsiste por detrás de la fachada (una fachada tambaleante) de la estructura idiomática que constituiría el español. Así, aquella lengua permanece oculta, como una arteria que corre por debajo de la piel y que habla del pasado y del “esfuerzo de los otros”, como un legado adherido al cuerpo y al que, más que escribirlo, hay que saber “escuchar[lo] a fondo” (LB: 40).

Hasta ahora he tomado como referencia los propios ensayos de Morábito en los que la reflexión sobre la lengua aparece como uno de sus temas fundamentales. Al mismo tiempo, en ellos también ronda la idea del estilo como una de las problemáticas de su interés. Esto claramente vinculado a su condición lingüística, lo que resulta propicio para tratar de entender los rasgos estilísticos de su poesía.

En el ya mencionado ensayo “El escritor en busca de una lengua”, Morábito propone una noción de estilo pensada a partir de su relación con la extranjería. Afirma que el estilo es “[...] producto de nuestra torpeza, de las repeticiones y aproximaciones nebulosas a las que nos obliga nuestra torpeza, y en ese sentido *nadie tiene tanto “estilo” como un extranjero*, con sus deficiencias verbales a la vista” (Morábito, 2012: 23) (destaque mío). Sin embargo, este “estilo extranjero de su escritura” se revela, por una parte, en la preocupación por esconder las deficiencias que tal condición le suponen: “quien habla mejor / es quien lastima / el que mejor se esconde” (LB: 26), dice en los poemas, en un movimiento que lo disimula mientras lo muestra en el esfuerzo por escribir de tal forma que nadie lo vea.

Se trata de una escritura que le apuesta al disimulo y que al mismo tiempo adormece la potencia desestabilizadora inherente al habla del extranjero. Como si una pretendida perfección verbal fuese capaz de encubrir una aparente imperfección de

lengua. Siendo que en tal gesto de “encubrirse” es donde más se perciben las tensiones y los rigores que subsisten por detrás del trato del poeta con el idioma.

Al mismo tiempo, y en algunos casos, la lengua extranjera favorece al ejercicio literario puesto que beneficia el trabajo de despersonalización del escritor⁵⁴. Digamos que, eximido de los compromisos afectivos y restrictivos de la lengua parental, la nueva lengua ofrece la posibilidad de una reinvención. Algo que bien se podría relacionar a la “sensación de alivio y levedad” que Morábito reconocía como parte del escribir en una lengua extranjera.

Ciertamente, la extranjería no garantiza triunfos en el terreno literario y, de acuerdo con Molloy, “escribir, a fin de cuenta, ya es estar en otro lugar”⁵⁵, sin embargo, esta particular correlación entre la extranjería y el estilo literario es una idea rescatada por algunos⁵⁶, como Adriana Astutti, por ejemplo, para quien el “[e]stilo es hacer que la propia lengua falle como lo haría en la boca de un extranjero”⁵⁷ (Astutti, 2001: 34). Con ello se reitera la idea de un desvío de la lengua o, como Astutti lo expresa, una “puesta en variación” del propio lenguaje, donde éste se reinventa o se resignifica y aparece como si fuese *otro* quien hablase.

En el ensayo “Escribir en casa ajena” del año 2011, Morábito retoma e insiste en esta idea del estilo, argumentando que mediante su conquista “[...] el escritor advenedizo se recorta una suerte de idioma propio dentro del idioma huésped, recuperando simbólicamente la naturalidad de la lengua materna, la lengua sin acento (Morábito, 2011:2)”. Siendo así, el estilo aparece como un elemento pacificador en la lucha que el escritor traba con el lenguaje que, más allá de simplificar la relación, acaba por emparentar las palabras a la voz que encarnan.

⁵⁴ Sobre este aspecto, Julia Kristeva afirma que: “[...] *privado das redes da língua materna, o estrangeiro que aprende uma nova língua é capaz de cometer as mais imprevisíveis audácias [...]. O aprendizado de novos campos abstratos revela-se de uma leveza inaudita [...]*” (Kristeva, 1994: 38).

⁵⁵ Cfr. Sylvia Molloy, “Literatura, una patria sin fronteras”, en *La Nación*, Argentina, 20 de septiembre de 2013. Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1621171-literatura-una-patria-sin-fronteras>

⁵⁶ Al respecto de esta discusión acerca del estilo y la extranjería, valdría la pena traer a colación el texto de Molloy antes citado, donde la escritora cuenta que por los años setenta, durante su primer viaje a Francia, asumió literalmente aquello que Valéry Larbaud aconsejaba acerca de que había que escribir: “*“donnant un air étranger à ce qu'on écrit”*”, procurando dar un aire extranjero (o de extranjería) a lo que se escribe”. Relata Molloy que en aquella época le costaba escribir en castellano pero tampoco dominaba por completo el francés escrito, así que interpretando el consejo Larbaud, cuenta haber hecho lo siguiente: “recurrí entonces a escribir, por así decirlo, “en traducción”. Arrancaba en inglés o en francés, en general de una cita en una de esas lenguas “otras” que me permitía plantear un afuera lingüístico para entonces incorporarlo, volverlo mío, a través de la traducción” (Molloy, 2013).

⁵⁷ Cfr. Adriana Astutti, *Andares clancos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editores, 2001.

Para Felipe Vázquez, “[...] la poesía de Morábito tiene el tono reposado, íntimo y familiar de una plática de sobremesa al aire libre”, que se destaca por su “tono de naturalidad, [...] su condición cercana al habla, por su lenguaje opaco y afiliado, por su referencia al mundo cotidiano y a las cosas prosaicas [...]” (Vázquez, 2011: 128). Se trata de una poesía que se propone reproducir el lenguaje puro y concreto de lo cotidiano pero que, aún así, tiende a despojarlo de su naturalidad y, en consecuencia, éste acaba por adquirir el tono de una “naturalidad ensayada”. Decía también que existe la expectativa de una lengua sin acento – sin acento extranjero pero también sin aparente acento local –, de lo que resulta una lengua artificial que de tan precisa y lisa deja trasparecer la armazón que la sustenta.

Lo cierto es que en la poesía de Morábito nada parece sobresaltarse. El tono parco y en apariencia inofensivo deja entrever una relación de ajenidad vital y emotiva, no solo con aquello que se enuncia sino inclusive también con la propia lengua. En este sentido, la extranjería se manifiesta en el discurso no como aquello que quiebra y desajusta, sino más bien como un rasgo que acusa indiferencia y desgano.

Otro de los rasgos característicos de su escritura sería la reproducción de un movimiento en vaivén, no solo de los contenidos sino también de las imágenes con que estos son representados. Es decir, antes reflexionaba sobre un ir y venir de la memoria, entre sus ciudades y sus lenguas. En paralelo, distinguía ese tránsito entre el adentro y el afuera, el mar y el desierto, lo bajo y lo alto que acaban constituyendo un entrelugar (nunca un centro) como lugar de los poemas. Así lo dice textualmente: “Escribo [...] / para que no me tiente el centro, / para rodear y resistir / escribo para hacerme a un lado, pero sin alcanzar a desprenderme” (DLTA: 112). Se trata de una poesía en constante movimiento. Sin embargo, es una escritura que no avanza pero que tampoco arraiga en ningún lugar: va y viene de Alejandría a México; del presente al pasado; del mar al desierto y, así, en el devaneo constante se preserva en el intersticio entre la proximidad y la lejanía.

Al mismo tiempo, el lugar de enunciación también está sujeto a esta oscilación. Aparece en los poemas una escena de escritura en donde el yo lírico se reconoce a sí mismo como escritor y afirma: “[...] el quinto piso, en donde vivo [...]”, “En este piso escribo” (DLTA: 69). En páginas anteriores me detuve en el poema llamado “Cinco escalones” y en la descripción que el sujeto hace sobre la planta baja, en aquel entonces, el lugar donde vivía y al que se refería como “el destino de los inmigrantes”. Ascender al

quinto piso “[...] el más alto [...] / [era] como crear un pacto con el porvenir” (DLTA: 91). Es decir, la promoción arquitectónica, que para aquella familia inmigrante representaba “entrar de lleno en el país”, se convirtió en un hecho, una particular realización. Este sujeto que escribe lo hace desde el quinto piso de un edificio nuevo, pero frágil, donde solo él aceptaría habitar porque “nadie quiere vivir / sobre estos débiles cimientos” (DLTA: 70). Continúa y dice:

Pero yo escribo,
vivo donde se siente más
el bamboleo
y escribo,
tiendo unos versos
para absorber las inquietudes,
tal vez sólo escribiendo
este edificio, que es tan frágil,
no se cae [...] (DLTA: 70).

Ya no es la planta baja de los excluidos, sino el quinto piso de los inestables. Es decir, la conquista del espacio del *otro* se produce, pero con la consciencia de su naturaleza desmontable. Ahora el lugar está en la fragilidad de este edificio aparentemente sólido pero que en cualquier momento se descompone. Vivir sobre el bamboleo de este edificio es habitar la precariedad pero a sabiendas de que sólo escribiendo el andamiaje no se desmantela, aun cuando se conviva con la amenaza. Siendo éste el aliciente que, sin duda, posibilita la escritura. Para Álvaro Valverde, Morábito hace de la poesía su precaria casa contra la intemperie. “Siempre en construcción. Siempre a punto de ser demolida⁵⁸” (2003: 71), y ¿qué es la literatura, “si no ese otro techito armado en el desierto”⁵⁹? como escribe en unos versos Tamara Kamenszain.

En este punto, vale retomar la cuestión de la altura; el debate entre lo alto y lo bajo que recrea el lugar de enunciación de esta poesía. En principio aparecía la altura como una idea asociada a la ciudad de México: “[...] Hoy vivo en las montañas / me acostumbré a la altura” [...] (LB: 13), “De ahí podíamos ver / a la ciudad ganar altura [...]” (LB: 27) y, México, recordemos, está vinculada a la lengua y, por ende, a la

⁵⁸ Cfr. Álvaro Valverde, “Manual de vida” en *Letras Libres*. Julio 2003, pp. 71-72.

⁵⁹ Cfr. Tamara Kamenszain, *Solos y solas*, Buenos Aires: Editorial, Sudamericana, 2005.

escritura. En otro de sus poemas declara: “Verso a verso / busco la prosa de este idioma / que no es mío. / No busco su poesía, / sino bajar del piso alto / en que amanezco” (ADL: 130). Así, el sujeto escribe desde lo alto pero siempre en la tensión de quien aspira a descender.

Estos versos me hacen pensar en Pizarnik y la “urgencia de prosa” de la que afanosamente habla en sus diarios. Afirmo Edgardo Dobry que la prosa “simple, buena y robusta” que busca Pizarnik es aquello que le es inaccesible, y lo inaccesible para ella es: “la lengua misma; es decir: la seguridad acerca de la posesión de la lengua o la certidumbre de una posición de insuficiencia respecto al dominio del idioma” (Dobry, 2014:6). Ahora bien, al pensarlo en relación a Morábito, es decir, en la relación que tiene el poeta con “este idioma que no es *suyo*”, diría que para él tal descenso hacia la prosa – “la materia prima” del idioma – aparece como una ruta dificultosa, un acceso que se ha propuesto forzar aproximando al lenguaje a su dimensión más concreta y más adusta.

El poeta también busca la simplicidad y la robustez de la buena prosa, de allí que sus palabras evoquen casi siempre la materialidad. Por momentos su lenguaje se torna funcional, inmediato y, de cierta manera, simple y deslastrado. En una relación con la lengua permeada por la incertidumbre, apearse a lo más firme (a los muros, las paredes, las ventanas y demás elementos triviales que pueblan sus poemas) parece ser la mejor estrategia para resguardarse de una relación con la lengua que se define siempre en términos de la desposesión y de la desptenencia.

En el mismo poema que estoy analizando, el poeta dice:

Oigo el ruido de la bomba
que sube el agua a los tinacos
y mientras sube el agua
y el edificio se humedece
desconecto el otro idioma
que en el sueño
entro en mi sueños,
y mientras el agua sube,
desciendo verso a versos como quien
recoge idioma de los muros
y llego tan abajo a veces,
tan hermoso,
que puedo permitirme,
como un lujo,
algún recuerdo (ADL: 130-131).

Se refuerza la idea de la escritura como conducto, como una bomba por la que circula la lengua y la memoria. A través de ella el sujeto activa un mecanismo que le permite subir y bajar y algunas veces visitar su propio fondo. De esa manera, mientras el agua sube, dice el poeta, “desciendo verso a verso / como quien recoge agua de los muros / y llego tan abajo a veces / que puedo permitirme como un lujo / algún recuerdo”. La alusión al agua que aparece en este poema remite al devaneo entre el mar y desierto; la humedad y la sequía que, como señalaba, es otra constante en esta poesía. El sujeto define su lengua; su lengua verdadera” como árida y desértica, por lo que el poeta no sólo “amanece” en estado *alto* sino también en permanente estado de *sequía*. De allí que no sea solo la llanura (prosa), sino también la humedad (pensemos en “el mar en acto”) aquello que el poema evoca y que de alguna manera se propone hacer emerger.

Habría que recordar que el descenso también supone el encuentro con “el otro idioma”. Bien dice: “desciendo verso a verso / como quien recoge idioma de los muros”. Aquel idioma (italiano) que subyace en lo profundo de la edificación (pensemos en el español) y que, como un oasis en medio de desierto, a veces se escurre desde lo más hondo, como agua por los muros.

Para finalizar, hay otro aspecto de la poesía que me interesa destacar y que tiene que ver con la sonoridad. También es posible identificar ciertos ruidos que pueblan los poemas y que pueden ser pensados en términos de una oscilación entre el estruendo y el rumor, como el sonido de un temblor adormecido. Los versos de esta poesía se suceden en tono menor; o lo que es decir, se trata de una poesía en voz baja y que sitúa un entrelugar sonoro entre la algarabía y el silencio, lo cual también constituye una característica importante de esta escritura.

Se puede decir que tanto en la poesía como en la narrativa de Morábito prevalece un cierto estoicismo, tal vez como parte del legado italiano. Lo anterior ciertamente condice con esa pretendida neutralidad de la lengua que también se manifiesta en la mirada parca sobre los otros y sobre sí mismo. El poeta enuncia: “Hago silencio con mis versos / aunque son versos que hablan del ruido”, lo cual nuevamente nos coloca en un interespacio que nos habla de la intención de medir, o de corregir, todo exceso: “Escribo [...] / en contra del ruido / de mis hábitos” (DLTA: 112), como declara en otros de sus textos.

Hasta ahora he mencionado ciertos crujidos que aparecen en su poesía, tales como el traqueteo de unos cimientos endeblés, el sonido de la superficie que se resquebraja, el chasquido de los muebles que cambian de lugar o el borboteo de las cañerías detrás de las paredes. Asimismo, también se introducen los sonidos de los otros: sonidos que interfieren en su cotidianidad y que le hacen participar “a medias” de la cotidianidad de los demás. Se trata de sonidos que lo confrontan y que no le permiten eludirse absolutamente ni de sí mismo ni del lugar. Lo anterior se refleja en el siguiente poema:

ME BASTA NO PEGAR EL OJO
por una fiesta en otro piso
que se desborda entre unas caras
que no saben que las oigo,
para sentir que sigo siendo
parte de otros vínculos,
de otra manera de sentir el mundo.
[...]
voy a pedirles que bajen el volumen
y a veces me hacen caso,
pero me miran como si pensarán
que no he llorado esas canciones,
que puedo irme y no volver
y que quién soy yo si puedo irme
para pedirles que se callen
(ADL: 133).

En primer lugar, hay que detenerse en la imagen del vecino que escucha a través de las paredes, otra imagen recurrente en la poesía de Morábito. En este caso el vecino a quien le incomoda la algarabía que se cuele por la pared desde la casa de los otros. Esta imagen se vincula a lo que Kristeva reconoce como una conducta paradójica del extranjero, “*o estrangeiro quer estar sozinho, porém cercado de cúmplices [...]*” (Kristeva, 1994: 21). Por eso el extranjero del poema declara: “No quiero, pese a todo, muros gruesos, tan gruesos que no oiga / el silencio de los otros, / hecho de algunas voces y ruidos / que se filtran por los muros [...]” (ADL: 136). Los versos traducen la expectativa de una condición “medianera”⁶⁰ entre el espacio propio y el ajeno, lo que al

⁶⁰ Con el uso de la palabra “medianera” me refiero al término arquitectónico con que se denominan aquellas paredes anónimas, divisorias entre dos propiedades, sin ningún tipo de protagonismo en el aspecto exterior del edificio.

mismo tiempo supone el deseo de no querer aislarse al punto que los otros tampoco escuchen ni su ruido, ni su silencio.

Por otra parte, en el poema, la bulla de la fiesta en la casa contigua evidencia la ajenidad del sujeto en relación a la experiencia local, a su manera diferente de ser, de observar el mundo y también de divertirse. Esa incomodidad con el “placer” del otro⁶¹ se evidencia en el poema como una vía de doble sentido, es decir, el vecino se incomoda por una algarabía que responde a un placer que él desconoce y que, al mismo tiempo, le recuerda que sus maneras de sentir son otras. Asimismo, en la supuesta mirada recriminatoria de los vecinos – para quienes aquel no tiene “derecho” de intervenir en su diversión, porque no la comprende y le es ajena – también subyace la consciencia de otro universo contextual (de que puedan existir otro tipo de celebraciones diferentes a las suyas). El extranjero, al otro lado de la pared, también representa una amenaza para los vecinos, ellos “[...] desean de mí / que no haga ruido (ADL: 136)”, reconoce el poeta en sus versos, ellos, *los otros*: “escuchan [su] silencio y lo agradecen” (ADL: 136).

Digamos que hay un pacto entre-paredes que le permiten al yo de los poemas “defenderse del volumen de los otros o imaginarlos con el volumen bajo”, como dice en los versos que dan continuidad al poema que vengo analizando. Mediante la escritura se gradúan los ruidos externos; se domestica, de alguna forma, la fauna de la *otredad* que lo rodea: “Los pleitos entre el hombre / y la mujer del cuatro, / el niño que berra en el catorce, / el taconeo nocturno / de los de arriba [...]” (DLTA: 70).

En otro de los poemas se lee lo siguiente:

Cuando me mude extrañaré
los cubetazos de agua
de estos lavacoches
- Padre e hijo-
que es lo primero que oigo

⁶¹ Sobre la idea de la celebración y el placer Caterina Koltai explica que “[...] o que nos inquieta do outro é sempre seu modo particular de gozar” (109). Continúa: “*Imputa-se sempre ao outro um gozo excessivo, acusando-o de querer estragar nosso modo de vida. O que nos incomoda no outro estrangeiro é justamente seu modo particular de organizar seu gozo e, mais precisamente, o excesso que é o seu*” (110). Con tales afirmaciones la autora pretende asentar la idea de que la segregación está siempre relacionada con la idea de gozo, del placer del otro. Es decir, fantasmalmente, el *otro* (el local o el extranjero) siempre se divierte más y está completamente satisfecho, lo que acaba por generar “el odio hacia el placer del otro” que, según la psicoanalista, es la base de todo racismo.

Cfr. Caterine Koltai, “*A segregação, uma questão para o analista*” en *O estrangeiro*, São Paulo: Escuta/FAPESP, 1998.

al levantarme.
A cada rato dejo de escribir
para mirar sus movimientos,
no desperdician ningún gesto
y tienen
la misma forma de mojar la jerga
y de exprimirla (DLTA: 82).

En buena medida, esta poesía se alimenta de los ruidos ajenos. Así, nos presenta la imagen de un sujeto en constante estado alarma, o mejor dicho, en estado de escucha que es, a su entender, el estado propicio para la elaboración poética. Afirma en el texto: “[...] [L]os versos vienen y se forman [...] / cuando se está a la escucha / como nunca” (ADL: 128). Digamos que más que querer entrometerse en la vida de los otros, Morábito intenta captar y comprender cómo la vida de los otros suena. Introduce o, mejor aún, le hace lugar en los poemas al registro de una cotidianidad de la cual, ni dentro ni fuera de la hoja, forma enteramente parte.

Es que, para un escritor que busca la llanura y se propone conquistar una familiaridad con esa lengua que aún le es problemática, la práctica de la escucha es fundamental. Reproducir el ritmo que conduce los sonidos cotidianos, propiciar y permitir que estos intervengan en su escritura es una forma de habitar la ciudad, incorporar la lengua, desde el margen de la página. Por ello, el violento ruido de los cubetazos del agua – equiparados a la brusca sonoridad de la lengua en el habla coloquial (la jerga) –, constituye una interrupción entrañable para quien busca acercarse y reproducir lo más prosaico de la lengua, su textura más elemental.

En los primeros poemas que analizaba, el poeta calificaba su lengua como una lengua desértica y de nómada. La aridez entonces aparece como un atributo de la lengua que, inicialmente, nos remite al desierto y a Alejandría. En este sentido, digamos, la lengua es olvido y es desgaste. Al mismo tiempo, como escribe en otro de sus poemas, “lo árido se desliza”, es decir, lo árido – la lengua, en este caso – se escabulle y no se estanca, se revela como una habilidad. Entiendo, entonces, esa la lengua desértica como la lengua literaria, la lengua de la creación y de la traducción. De ello se deriva la idea de que el sujeto ha establecido un pacto con la lengua que supone explorarla en su dimensión más práctica y funcional. Es ese caso, la lengua se asume como una herramienta que le permite al escritor construir un oasis, ya no en el medio sino por

fuera del desierto que es lo que en realidad representa la lengua para él: un desierto ajeno.

1.4.- Entre oficios y regresos

Mi punto de partida fue pensar la extranjería como un legado familiar. Para ello me propuse analizar en la poesía de Fabio Morábito las características de una escritura que recupera una memoria personal y que ensaya mecanismos a través de los cuales el yo de la poesía se apropia de “la herencia” que le fue dada. Dicha herencia supone, entre otras cosas, la responsabilidad para con el propio pasado, signado por el tránsito y la mudanza, que devino en la extranjería como “patria” y en la escritura como posible asidero. Así, la escritura – como *ese techito armado en el desierto* de los versos de Kamenszain – se presenta como un posible lugar de alojamiento.

Entonces, si de acuerdo con Saraceni, “la literatura es un espacio donde se inscriben las herencias y donde se saldan deudas con los legados que llevamos a cuesta”⁶² (Saraceni, 2012:53), la poesía de Morábito constituye un territorio de reivindicación. En ella el sujeto intenta apropiarse de las zonas problemáticas de su historia al (re) construir su relato identitario, recreando a su vez otro saber sobre sí mismo.

Heredar implica desplazar, desplazar significados del pasado y relocalizarlos a luz de un presente que los muestre aun cuando no sea capaz de revelarlos. El heredero, al apropiarse de aquello que por derecho o por deber le pertenece⁶³, arroja sobre el pasado una luz que acentúa los contenidos visibles, así como también aquellos que subsisten vedados y los asume, desde su complejidad, como marcas de su procedencia pero también de su prospección. En este sentido, la afirmación de la herencia que tiene lugar en la escritura supone no solo un intento por comprender y/o salvaguardar el pasado, sino constituye también una tentativa de proyección del propio futuro. De esa manera, la inquietud que lleva al sujeto a indagar en su memoria se genera por una tensión en el

⁶² Cfr. Gina Alessandra Saraceni, “La lengua muerta del regreso (crimen y herencia en Matilde Sanchez)” en *La soberanía del defecto*. Caracas: Equinoccio, 2012.

⁶³ Derrida afirma que el proceso de aceptación de una herencia asigna tareas contradictorias, es decir, no solo se recibe, sino que también se escoge y se reinterpreta sobre la base de aquello que nos ha sido dado. Asumir una herencia es, en otras palabras, resignificarla. Por tanto, los mecanismos de apropiación de esa herencia suponen un trabajo analítico que conduce al sujeto “[...] a escoger, a preferir, a sacrificar, a excluir, a dejar caer, justamente para responder al llamado que lo precedió, para responderle y para responder de él, tanto en su nombre como en el del otro”.

Cfr. Jacques Derrida Ob. Cit., 2004

presente que le instiga a configurarse a sí mismo en relación a *quién será*⁶⁴, lo que en palabras de Alberto Giordano claramente se expresa como: “[m]e recuerdo no como fui, sino como estoy siendo (lo que he sido) según lo que quizás seré (lo que temo o quiero llegar a ser, lo que creo que se me exige o presiento que no podré evitar ser)”⁶⁵ (Giordano, 2006:172).

Ahora bien, hasta aquí he analizado cómo el autor efectúa el acto de aceptación del legado al identificar los mecanismos a través de los cuales esa herencia aparece inscripta en la escritura. Estos son: la reelaboración de un mito de origen que se debate entre lo literario y lo vivencial; la recuperación de una memoria de la infancia-adolescencia signada por el desplazamiento y la pérdida y, por último, la reflexión sobre los alcances de la lengua extranjera en la construcción de una identidad personal y literaria presente en sus textos.

Al mismo tiempo, y a lo largo de la lectura que vengo desarrollando, aparecen referencias puntuales al padre y a la madre. Ambos cumplen roles específicos y fundamentales en esta tarea de reconstrucción del pasado que es emprendida en los textos. En ellos, el padre aparece como el responsable de la errancia y la madre como quien lleva a cabo la mudanza. De esa manera, el padre es representado como la voz de mando que anuncia la partida y la madre, a su vez, como las manos que la ejecutan.

De modo intencional, dejé para el final el análisis de dos poemas que me parecen merecer una detenida atención. El primero de ellos se titula “Mi madre ya no ha ido al mar”, del poemario *De lunes todo el año* y el otro “Mi padre siempre trabajó en lo mismo”, que pertenece a *Alguien de lava*. Ambos textos escenifican la particular relación que el sujeto lírico tiene con sus predecesores y el modo cómo esta relación es incorporada en la escritura y asumida como herencia.

Hay en los poemas una tensión común que se genera a partir de lo que podría leerse como una deuda para con los progenitores. Dicha deuda aparece distribuida y seleccionada en los textos. En el caso de la madre, la misma estaría relacionada con la

⁶⁴ Una vez más, resulta oportuno recordar aquello que Derrida sostiene en relación a que es el futuro y no el pasado, como suele pensarse, “el tiempo inexorable de la autobiografía” (Derrida en Panesi, 1996:5). Tenemos que el pasado se presenta como una promesa que el sujeto elabora para los otros y también para sí, lo que hace de la escritura el lugar de cumplimiento de esa promesa donde el *pasado* vendrá al encuentro del *presente* que lo reclama.

Crf. Jorge Panesi, “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso” en *Orbis Tertius*, n° 1, 1996, pp.1-5. Consultado en su versión digital disponible en: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar>.

⁶⁵ Cfr. Albero Giordano en “Héctor Biancotti: la autobiografía del escritor público” en *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editoras, 2006.

memoria y el regreso pero, en el caso del padre, estaría expresada en relación a la lengua y al oficio. División que también podría plantearse en términos de lo práctico y de lo emotivo. A su manera, ambos poemas constituyen una suerte de retratos de las respectivas figuras familiares, los cuales revelan rasgos esenciales del yo-hijo como en una fotografía vista a trasluz⁶⁶.

Sigue a continuación el primero de los textos

MI MADRE YA NO HA IDO AL MAR
lleva una buena cantidad de años
tierra adentro,
un siglo de interioridad
cumpliéndose.
Se ha resecado de los hijos
y vive lejos
de otros consanguíneos.
Es como una escultura de sí misma
y sólo el mar
que quita el fárrago
acumulado en la ciudad
puede acercarla a su pasado,
hacia su muerte verdadera,
y hacer que crezca nuevamente.
Mi madre necesita algún
estruendo entre los pies,
una monótona insistencia en los oídos,
una palabra adversa
y simple que la canse,
y necesita que la llamen,
oír su nombre en otros labios,
y pedir perdón
y hacer promesas,
ya no se tropieza en nada sustantivo.
Tengo que armarme de valor
para llevarla al mar,
armarme de mis años
que he olvidado,
reunirme con mi madre en otro tiempo,
con un yo mismo que enterré

⁶⁶ La imagen de la fotografía me hace recordar un poema de Mirta Rosenberg, “Una elegía” a la muerte de la madre, donde aparece un yo-hija que dice a su madre: “[a]hora soy la fotografía / y vos el líquido revelador”. Resulta interesante traer a colación el poemario de Rosenberg, *El arte de perder*, puesto que en él también es posible identificar la voz de esta hija que intenta, entre otras cosas, reconocer y apropiarse del legado práctico-afectivo dejado tras la muerte de los predecesores. Así, encontramos versos que dicen: “Mi padre era el mundo y él / nos enseñaba todo: a nadar / conducir, andar en bicicleta, / bailar y hasta disparar armas / de fuego. Yo no creía que el mundo fuera eso [...]”; “El mundo a estas alturas, se parece / a un conflicto entre las madres / y las hijas. Nosotras, las dos, sabíamos lo que había que unir / para que la planta creciera [...]” (Rosenberg, 1998:55)

Cfr. Mirta Rosenberg, *El arte de perder*. Rosario: Bajo la luna ediciones, 1998.

y que ella guarda sin decírmelo,
 tengo que armarme de valor
 para perder confianza
 en lo que sé
 y regresar al día
 en que mi risa quedó trunca
 entre las páginas de un libro,
 cerrar el libro y completar la risa,
 cerrar todos los libros y reírme,
 cerrar todos los ojos
 que abrí para que nadie me agrediera.
 Es hora de desdibujarme,
 lo que aprendí en enhorabuena,
 lo que olvidé también,
 es hora de ser hijo de alguien
 y de tener un hijo
 y un esqueleto para ir al mar,
 para morir
 con cada hueso sin pedir ayuda.
 Salí hace años a rodearla a ella
 para volver al mar más solo
 o acaso fui a rodear el mar
 para ser hijo de otro modo de mi madre,
 ya no recuerdo que buscaba,
 mi madre ya no ha ido
 al mar
 y no llevarla es no reconciliarme
 con el mar, no ver el mar
 como se ve después de niño,
 no ver cómo es mi madre ahora
 y no saber nada de mí mismo (DLTA: 102-104).

De entrada el primer verso evoca uno de los temas esenciales de esta poesía: el mar, o más bien, la añoranza del paisaje marino. El mar remite a la primera infancia y a los recuerdos de aquellos juegos maternos en “la playa sucia de aceite de los barcos”. De modo general, la relación entre el mar y el vínculo materno es una referencia constante y posible de rastrear en varios momentos de esta poesía. En primera instancia, esto alude a una asociación evidente entre la madre/el mar - la madre/el agua, pensada a partir de una interpretación simbólica. El agua mantiene una relación con la maternidad en cuanto a que, y de acuerdo al diccionario de símbolos, ésta es fuente y dadora vida; del agua “*surge tudo o que é vivente, como da mãe*” (Cirlot, 1984:62). De ese modo, el mar es considerado como “*fonte de vida e o final da mesma. “Voltar ao mar” é como “retornar à mãe” morrer*”⁶⁷, (Cirlot, 1984: 372).

⁶⁷ Cfr. Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

Al mismo tiempo, en esta poesía el mar, junto al desierto, constituye lo que podría considerar una proyección geográfica/existencial que le permite al sujeto lírico ejercer su soberanía. Antes decía que se trata de un sujeto que se adjudica la amplitud como el vasto territorio de sus (no) dominios. De esa manera, se inscribe y se reconoce en la inmensidad marina sin delimitaciones ni marcos que le inquieten; su descentramiento se apacigua en este espacio perdurable del mar que lo absuelve de “no haber nacido para un centro / sino para quejar[se] de su falta”. Me refiero a una falta irresoluble de aquello que al no tenerse está potencialmente por alcanzarse siempre, como el mar, o como la casa de la que tanto hablaba anteriormente⁶⁸.

Lo cierto es que se podría pensar en una localización específica de ese mar, si tomamos en cuenta que Alejandría es un puerto bañado por las aguas del mar Mediterráneo y, como bien sabemos, es la cuna del poeta⁶⁹. Sin embargo, no es la precisión geográfica lo que arroja significados esenciales a esta poesía. Se trata de imágenes que ofrecen la posibilidad de desplegar un proyecto identitario que fundan al sujeto como proveniente de una vastedad donde se (con) funden la plenitud y el vacío: como originario de un lugar y de ninguno. El mar viene a significar la posibilidad de reterritorializarse en un espacio simbólico e inagotable pero que define al sujeto justamente a partir de su ausencia.

Ahora bien, partiendo del poema, se podría pensar que la relación entre este sujeto y el mar se mide en términos de una búsqueda de la expiación y del concilio. El mar de los poemas limpia, perdona y revive pero también coloca a este sujeto en una franca y, por consiguiente, problemática relación consigo mismo y con su pasado. En consecuencia, el camino de regreso al mar pasa por la madre; así como el regreso a la madre supone también atravesar el mar, encontrarse con la muerte, “la muerte verdadera”, según el poema. Una muerte que, en otros términos, puede entenderse como la posibilidad de un reinicio. Frente a esto, el hijo confiesa: “tengo que armarme de valor / para llevarla al mar, / armarme de mis años que he olvidado, reunirme con mi

⁶⁸ Valdría citar nuevamente el poema “No tener casa”, cuando el poeta dice: “Puedo tener la casa / junto al mar / pero de espaldas al mar / de frente a lo que está hechizado / por el mar (DLTA: 83)”. En ellos aparecen el mar y la casa puestos en juego como dos preciadas (des)posiciones.

⁶⁹ Asumo también que es el lugar de nacimiento de la madre, ya que en una entrevista antes mencionada, el poeta dice ser la tercera y última generación de una familia de inmigrantes italianos nacidos en Alejandría. En todo caso, la imprecisión del dato biográfico no interfiere en la interpretación que proponemos acerca del paisaje marino como una entrañable referencia geográfica y afectiva para esta familia configurada a las orillas del mar y del desierto, de acuerdo al imaginario familiar que el sujeto lírico recrea en los poemas.

madre en otro tiempo, / con un yo mismo que enterré / y que ella guarda sin decírmelo...”.

En un primer momento, el poema enuncia tanto la posibilidad de un regreso como el nivel de dificultad que implica para el sujeto la confrontación que éste supone. El viaje de vuelta implicaría transitar por aquel punto donde el camino fue interdicto. Pensemos pues que en la aridez de la madre reside el olvido necesario, los fragmentos de una edad (la infancia-adolescencia), en la que he insistido se sucede una interrupción en la vida de yo-hijo; cuando “la risa quedó trunca entre las páginas de un libro”. Ir al mar, mojar el cuerpo sería resarcir la herida y, de esa forma, “cerrar el libro y completar la risa, / cerrar todos los libros y reírme, / cerrar todos los ojos / que abrí para que nadie me agrediera”, como se afirma en el poema.

El regreso al mar posibilitaría el encuentro entre madre e hijo en una zona de franquezas, al retornar y subsanar aquel momento de ruptura con el mar y con el vínculo afectivo. Digamos que el poema enuncia la posibilidad de derogar el pacto de evasión y de olvido que existe entre el mar, la madre y el hijo y, de ese modo, desenterrar el secreto; el saber que la madre resguarda y que el sujeto enuncia sin desentrañarlo. Al final de cuentas, el no hacerlo, “no llevarla al mar es no reconciliarme con el mar” reconoce el hijo. No llevarla al mar significaría “no saber nada de mí mismo”. En definitiva, en la medida en que la madre se acerque a su pasado, éste podrá deslastrarse del armazón de su presente, “perderle confianza” a lo sabido y así reabrir la risa, la edad, el mar que quedaron trancos en ambos cuerpos. Si retomo aquella idea inicial del pago de la deuda, entonces, el llevar a la madre de regreso al mar podría leerse como un gesto conclusivo que supondría saldarla y con ello completar un ciclo.

Por otra parte, digamos que no pasa desapercibido un cierto desdén en la árida descripción que el hijo presenta de la madre. Se trata de la imagen de una madre reseca por la falta de mar, causa y/o consecuencia del estar lejos de los consanguíneos y de una aparente distancia emocional de los hijos. Distancia emocional que, hasta cierto punto, el poema reproduce pero ahora en relación del yo-hijo para con la progenitora. El cuerpo materno es un cuerpo seco y eludido, “el esqueleto de un océano⁷⁰”; un

⁷⁰ Esta imagen pertenece a otro de los poemas del autor titulado “Espacio escultórico”. El poema hace referencia a la obra escultórica del mismo nombre, la cual circunda un territorio de lava petrificada, y que forma parte del conjunto arquitectónico del Centro Cultural Universitario de la UNAM.

En un pasaje del poema Morábito describe la escultura en cuestión utilizando la imagen de la sequía y el anhelo de humedad en el cuerpo y en la materia, refiriéndose a ella como un “paisaje submarino al que le falta el agua”. Esto me remite a la composición “casi escultórica” que el poeta elabora sobre la madre en el poema que vengo analizando. Un cuerpo que se ha secado de tanta contención, como la lava. Me

monumento a la sequía. Probablemente una sequía necesaria puesto que hubo que internarse “tierra adentro” para sostener las decisiones geográficas que marcaron la vida de esta familia de inmigrantes.

Frente a la imagen de una madre hueca que “ya no se tropieza en nada sustantivo”, en vilo frente al mar como una estatua de arena, se hace latente en el hijo la consciencia y la necesidad de que ésta se acuerde y se empape de sí. Reconoce que “mi madre necesita algún / estruendo entre los pies”, “pedir perdón / y hacer promesas”, pues su exceso de ciudad y de lejanía solo podrá ser eliminado por el oleaje marino, por “algún perdón / que fluya de lo más hondo / y llene los espacios / y cure tantas cicatrices” (DLT: 77). Ciertamente, el hijo reconoce las exigencias de la deuda, las dimensiones del mandato que implica la reconciliación con el vínculo. Por lo tanto, se trataría del momento de ir al mar para coleccionar en sus orillas un saber que habla de sí, de su propia fragilidad a partir del reconocimiento de la fragilidad de la madre, para asumirlo, de ese modo, como parte del legado que le corresponde como “hijo de alguien” y que también será parte del legado que habrá de dejar como “padre de alguien”.

Aparece, entonces, otro aspecto fundamental: la posibilidad de la sucesión que es un tema importante en la obra de Morábito⁷¹. En otro de sus poemas aparece la imagen del mar asociada también al vínculo filial. Esta vez el poema hace referencia a una discusión entre marido y mujer: “Miramos largamente al mar / después del pleito, sin hablarnos. / No la pasamos bien en Cádiz / esos dos días. / Sentí que al decir que no quería / tener un hijo por ahora, / que había llegado a un punto divisorio” (ADL: 141). Se reafirma la idea de un delicado vínculo emotivo filial-maternal que se representa en los poemas a través de la relación del sujeto y el paisaje marino. La posibilidad de la sucesión se presenta en un escenario familiar y significativo donde el sujeto se fragiliza. Por ello, arrinconado entre su esposa y el mar, dice el yo-padre a su futuro hijo: “Supe

resulta interesante colocar estos poemas en diálogo, ya que enriquecen el trabajo con la imagen poética que aquí propongo.

Cito a continuación una parte del poema: “[...] Esto no es un laberinto / sino un paisaje submarino /al que le falta el agua, / es como ver el esqueleto de un océano. / Tal vez tengamos sed de algún venero, / de algún perdón / que fluya en lo más hondo / y llene los espacios / y cure tanta cicatrices; / que suba el agua del principio, / que borre los recuerdos tristes /y nos redima / de nuestra vida poco extraordinaria” (DLTA: 77-78)

⁷¹ La relación del escritor con la paternidad es un tema que a cada tanto se presenta, tanto en la poesía como en la prosa. Resulta un asunto especialmente relevante, ya que en *También Berlín...* aparece una vez más la figura del hijo; esta vez un hijo adolescente, lo que en su momento me permitirá retomar la discusión sobre el legado y la sucesión que aquí planteo.

que existirías, / que era cuestión de tiempo. / Si iba a seguir con ella, claro. / Si iba a seguir contigo, en suma” (ADL: 141). De esa manera, se vislumbra el regreso al mar ya no como hijo, sino como padre, con lo cual se llevaría a cabo la conclusión de un ciclo, o lo que bien podría entenderse en términos del pago de la deuda aunque de forma desviada. Al ser padre, tal vez el sujeto encuentre otra forma de ser hijo y de regresar – y quizás enmendar –, aunque por otros caminos, al punto de quiebre y de conflicto.

Según Derrida, de modo general, la responsabilidad de un individuo no solo se mide en relación a lo que le precede (pensemos en la madre) sino también en relación a lo venidero (en este caso, el hijo), por lo tanto, el heredero estaría, en palabras de Derrida, “doblemente endeudado”. En el poema, la presencia del mar viene a cumplir la función de acreedor, es decir, el que da fe de esa transacción que conecta el pasado y al futuro a través de la elección que hace el yo del presente, no sin una evidente resistencia, cuando se interpela sobre la posibilidad de “ser hijo de alguien / y de tener un hijo”. Sin duda, en esta concatenación filial se evidencia ese proceso hereditario mediante el cual el sujeto se inserta en una genealogía pasada y también futura y adquiere un cuerpo “un esqueleto” para (re)afondarse en el mar para “ser hijo de otro modo de mi madre”. Lo que al mismo tiempo supone un gesto de reconciliación tanto con el vínculo, como con el propio rol de padre y de hijo.

Sin embargo, esta sucesión genealógica no puede ser leída de manera enteramente conclusiva y redentora, puesto que hay una renuencia y una negación que tensionan al sujeto del presente y que no lo dejan ser enteramente ni hijo ni padre. Hay que recordar que el poema se inicia con una negación, la madre ya *no* ha ido al mar. Desde el punto de vista gramatical, la estructura de esta oración genera una cierta extrañeza. El uso del pretérito perfecto “ha ido”⁷² bien podría abrir espacio para una interpretación donde la visita al mar se habría de llevar a cabo en algún momento. No obstante, la presencia del adverbio “ya” sentencia el hecho de que tal posibilidad ha sido clausurada. Si intento forzar el alcance de la interpretación gramatical, el uso de pretérito perfecto – que de acuerdo a su utilización abarcaría también un momento

⁷² El uso del pretérito perfecto o compuesto “he ido”, en el español de América Latina, generalmente se utiliza para referirse a una acción ocurrida en el pasado que tiene implicaciones en el presente (en días pasados e incluso hoy), a diferencia del pretérito perfecto simple “fui” que denota una acción hecha y concluida en un pasado específico y determinado. A su vez, el uso del tiempo compuesto puede significar adicionalmente que la acción enunciada aún podría ser realizada, “no he ido”, pero aún es posible ir. Al mismo tiempo, es importante considerar la posibilidad de que la particular construcción de esta oración sea una agramaticalidad atribuible a la relación del escritor con el español que, según el mismo, nunca está completamente exenta de la marca italiana.

presente – en lugar de un pretérito simple y conclusivo pareciera crear un entretiempos que deja a la madre prisionera de la negación de un pasado que se mantiene hasta el presente: “ya no lo hizo, ya no lo hace” y anula cualquier posibilidad, aunque la contempla, de que surja un revés positivo de tal situación.

El texto enuncia las razones y las consecuencias de ese retorno y aún así no lo posibilita, por lo que valdría preguntarse, como en aquel poema de Juarroz; “¿...acaso la metáfora / estuvo siempre trunca?”⁷³ (Juarroz, 2001:65). Hay una engañosa constricción: el hijo traza los márgenes y las implicaciones de un camino que no recorre y, por el contrario, más bien se asienta a las orillas del mar que añora (pero que también lo exime), y se niega al encuentro con el mar que lo confronta. Así, el poema pareciera sucederse en la tensión entre lo que no se hizo, pero que está por hacerse y que, aún así, no se hará. La madre *ya no* ha ido al mar y no será llevada ni física ni simbólicamente: ningún regreso efectivamente es ejecutado en el poema. No obstante, éste abre una posibilidad y prefigura un desvío que avista en la paternidad, en *lo que vendrá*, una forma de regresar.

Parte del legado que la madre entrega al hijo del poema es justamente ese mar en falta. Un legado que, pensado en los términos de la donación que propone Derrida, bien podría ser entendido como un *don*; el *don* como aquello que se entrega al tiempo y que no exige, ni pretende una restitución⁷⁴. Se trata pues de una falta que, aún siendo irrestituible, contiene dentro sí la reposición como promesa; una promesa que, por ser irrealizable, es y será siempre potencialmente posible de cumplir, como la casa, como el mar, como la propia Alejandría.

En definitiva, el poema me permite hablar en términos de la desposesión como herencia y de la apropiación de un saber que se asienta en la falta y la pérdida como formas de estar y de entender, como aquel niño de poema de Saraceni; “[e]l niño [que]

⁷³ Verso tomado del poema “4” de la *Quinta poesía vertical*. Ob.cit, Juarroz, 2001.

⁷⁴ Si me remito directamente a las palabras de Derrida, en *Dar el tiempo*, éste explica que “La diferencia entre un don y cualquier otra operación de intercambio puro y simple es que el don *da (el) tiempo*. *Allí donde hay don, hay tiempo*. [...] pero ese don del tiempo es asimismo una petición de tiempo. Es preciso que la cosa no sea restituida *inmediatamente ni al instante*. Es preciso (el) tiempo, es preciso que dure, es preciso la espera sin olvido” (Derrida, 1995: 47) (cursivas en el original).

Siendo así, y de acuerdo con lo que filósofo propone, el proceso hereditario puede y debe ser entendido en términos similares, en otras palabras; como una “reinterpretación de la circunstancia del don” (Derrida, 2004).

Cfr. Jacques Derrida, *Dar el tiempo*. Barcelona: Paidós, 1995.

quiso llevarse al mar a la casa / y comprendió que a la marea hay que dejarla ir”⁷⁵. Digamos que se trata de una escritura que pretende, más que reponer y poseer, enunciar los lugares de la ausencia, dejando ir a la marea para evocarla siempre. Ser en la aridez hábil; “quien se desliza es árido” y encuentra en la sequía (en el desierto) formas del cuerpo y de la lengua que le permiten al poeta irse pero, al mismo tiempo, estar regresando siempre.

Ahora, de regreso al punto de partida, me interesa llevar a cabo un análisis en paralelo de estos poemas donde las figuras de la madre y del padre resultan fundamentales para entender los términos de la relación del sujeto lírico con los antecesores, y con la propia escritura. Hacía referencia a un movimiento de repartición del legado que podría pensarse en términos duales: entre el mar y el desierto o bien entre lo emocional y lo práctico; así como también entre lo inmaterial y lo material. La madre está relacionada a lo líquido y el padre a lo sólido, específicamente, a los materiales plásticos⁷⁶, como puede leerse en el poema a continuación:

MI PADRE SIEMPRE TRABAJÓ EN LO MISMO.

Él tan voluble,
que entró y salió de tantas compañías,
toda la vida trabajó en el plástico,
tal vez porque nació donde no había montañas,
en un país que no era el suyo,
y lo sedujo una materia así,
desmemoriada de su origen,
que sabe regresar a su contorno
como el cuerpo
y que se saca de lo más profundo: del petróleo,
donde se borran los países.
Porque mi padre aprecia,
en las personas y las cosas,

⁷⁵ El poema completo dice: “El niño quiso llevarse al mar a la casa / y comprendió que a la marea hay que dejarla ir. / En la renuncia se ama más cerca del amor”, perteneciente a su último poemario *Casa de pisar duro*.

Cfr. Saraceni, *Casa de pisar duro*. Caracas: Sociedad de Amigos de la Cultura Urbana, 2013.

⁷⁶ Es importante señalar que “los materiales” es otro de los temas recurrentes de Morábito, presente tanto en la lírica como en la prosa. Anteriormente hice una rápida referencia a *Caja de herramientas* (1989), breve libro de poemas en prosa dedicado por entero a explorar líricamente las características, la utilidad y significación de diferentes herramientas de uso básico como el martillo, las tijeras, la esponja, el tornillo, la bolsa, etc. Sobre esta última, por ejemplo, dice: “Así la bolsa: huye del oficio, del saber, de la experiencia; se desgrava de propósitos; la bolsa es un sedimentos, un músculo último, el mínimo conductor de tribu. Después de ella se da inicio a la intemperie” (Morábito, 1994:37).

que sean flexibles.
 Ajeno a las verdades que se empinan
 y a los esfuerzos y rodeos
 con que la savia aprende su camino,
 poco proclive a la madera y a los credos,
 a todo lo que pierde humor
 y gana arrugas,
 nació en la orilla de un desierto
 donde la falta de relieves disuadía
 de concienzudas búsquedas de alma.
 Tal vez por eso lo sedujo el plástico.
 que viene de lo más profundo,
 del último escalón del mundo
 que alcanzamos,
 de donde sube el sueño de una vida
 adolescente y mágica,
 irrompible,
 sin esos nudos que en la superficie
 delatan un penoso crecimiento.
 Lo que nos viene de lo más profundo,
 nos viene como un soplo
 o como un sueño,
 y a los que me inquerían
 sobre qué hacía mi padre,
 toda la vida contesté:
 trabaja en materiales plásticos,
 como una fórmula esotérica.
 ¿Toda la vida yo también
 trabajaré en lo mismo,
 en la escritura,
 en la palabra plástica y no rígida,
 que es la palabra que se saca de lo más profundo?
 ¿De qué petróleo íntimo
 nos salen las palabras que escribimos
 y a qué profundidad
 brota el estilo sin esfuerzo?
 ¿Qué tan en el fondo
 están las gotas de lenguaje
 que nos curan
 y nos redimen en la superficie
 hablada?
 Voluble como él, nacido
 donde le tocó nacer,
 busco lo mismo: una lisura que no existe,
 una materia fácil como un soplo,
 algo que dicho y repetido no se arrugue
 y vuelva cada día a su contorno (ADL: 140-142).

En un primer momento se evidencia una repartición, o mejor dicho, una
 clasificación de los territorios geográficos/simbólicos y, a través de ellos, se efectúa el

proceso de selección que, de acuerdo con Derrida, es ineludible al acto de aceptación de la herencia. En el poema encontramos “[mi padre] nació en la orilla de un desierto / donde la falta de relieve disuadía / de concienzudas búsquedas del alma”. Entonces, si el lugar de la madre es el mar, el lugar del padre es el desierto. A su vez el sujeto lírico se sitúa las montañas/las alturas como lugar físico de la escritura⁷⁷. Desde allí mira, organiza y cuenta el relato del pasado y de sí que está presentando. La ausencia de “relieves” que supone el paisaje desértico en la vida del padre, así como la falta y la necesidad del mar en el cuerpo materno acabaron por legarle al sujeto la labor “concienzuda” de explicarse la topografía familiar y la forma cómo cada uno de ellos y, en consecuencia, él mismo, lidian con los impactos de esta geografía tanto externa como internamente.

En un primer momento, valdría pensar el mar y el desierto, y la forma cómo el sujeto de esta poesía se relaciona con ellos, en términos de la contraposición entre lo liso y lo estriado que proponen Deleuze y Guattari. Lo liso es “variación continua”; es el desarrollo continuo de la forma, “es un espacio intensivo, más bien que extensivo, de distancias y no de medidas”, (Deleuze y Guattari, 2004:489) también lo *nómada*. Lo estriado es lo que delimita una superficie, es lo que entrecruza y ordena, lo *sedentario* (Deleuze y Guattari, 2004:487). Para los filósofos, tanto el mar como el desierto ofrecen un claro ejemplo para pensar esta relación entre lo liso y lo estriado, en principio, por ser el mar arquetipo del primero de ellos, “donde primero se dominó el espacio liso, y donde se encontró un modelo de organización, de imposición del estriado, válido para otros sitios”⁷⁸ (Deleuze y Guattari, 2004:488). La idea es pensar tales categorías como

⁷⁷ Por una parte, vale recordar los versos del poema “In limine”: “[...] hoy vivo en las montañas, / me acostumbré a la altura / [...] en ciertos días del año / me dan mareos y vértigos, / me vuelve la llanura [...]” (LB: 13). Luego, la referencia al quinto piso y al “estado alto” de la escritura que buscaba descender. A partir de lo anterior, me es posible concluir que la voz poética se reconoce en las alturas como lugar de la enunciación y como lugar de la elaboración poética. El propio Morábito en un “elevado” ensayo sobre la poesía de Antonio Porchia, sobre el que volveré más adelante, afirma que: “Lo que hace la poesía es crear sombra y altura, imitando las nubes” (Morábito, 2008:154). En ello es posible reconocer en esta reincidencia espacial uno de los trazos que perfila su poética personal.

Cfr. Fabio Morábito, “Antonio Porchia: la brevedad del extranjero” en *Acta poética*, nº 29, otoño 2008, pp. 141-157

⁷⁸ Deleuze y Guattari explican cómo este proceso de estriaje marino se sucedió mediante la navegación de altura. Procedimiento que también fue utilizado en el de intento “dominación” y cálculo de otros espacios inconmensurables, de otras amplitudes, como el desierto. Afirman los filósofos:

El espacio marítimo se ha estriado en función de las conquistas astronómicas y geográficas [...] Es como si el mar no sólo hubiese sido el arquetipo de todos los espacios lisos, sino el primero de esos espacios en sufrir un estriado que lo dominaba progresivamente y lo cuadrículaba por aquí y por allá, por un lado, luego por el otro (2004:488).

maneras de habitar y relacionarse con los espacios, ya que, más que oponerse entre sí, éstas se retroalimentan: lo liso genera estrías y éstas, a su vez, otras formas de alisamiento.

Si por una parte el mar y el desierto representan para el sujeto de los poemas ese territorio “liso” – sin margen y sin centro que le permite un asidero espacial eximido de lamentos y de culpas –; por la otra, la escritura con la que constantemente los evoca responde a una necesidad de delimitar y de contornear tales espacios. Es decir, la visión área –el yo lírico escribe desde la alturas – significaría “estriar” tales superficies con los contenidos que necesitan por lo menos ser reconocidos en la escritura. Al padre le faltó “relieve” y evadió la (auto) confrontación manipulando la materia: “Tal vez por eso lo sedujo el plástico”, una materia que, como bien dice, es desmemoriada de su origen. Por su parte, a la madre le convino la anulación, el exilio marino para cambiar de piel e internarse en la profundidad de las propias decisiones.

Tal cuestión me remite a las características del lugar de enunciación que el sujeto de la poesía viene construyendo. Ese lugar que le proporciona la altura⁷⁹, situado en las medianías entre lo próximo y lo lejano – “Mi altura es ésta, / a media altura, / donde se acaban las pirámides” (ADL: 151), dice el poeta en otros versos –, le permite sobrevolar el terreno de los vínculos e identificar “las fallas paternas” (sus elecciones y carencias). Con ello, éstas aparecen relatadas en el texto con un tono concesivo y bajo que aparentemente escapa a una posible intención de provocación o de reproche. Es decir, la mirada que estría la llanura familiar acaba por producir un alisamiento, y da origen a una escritura sin relieves que recrea la llanura con un tono sin aparentes exaltaciones. Lo anterior, cuando menos, no deja de ser paradójico, ya que justamente se trata de una escritura que habla de los “accidentes” del terreno familiar y sus

Cfr. Deleuze e Guattuari, *Mil mesetas capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-texto, 2004.

⁷⁹ A propósito de la altura, valdría traer a colación unas declaraciones de Ítalo Calvino donde hace referencia a la ciudad sobre zancos, perteneciente al catálogo de *Las ciudades invisibles*, donde los habitantes miran desde lo alto su propia ausencia. Calvino hace alusión a este pasaje de la novela para explicar una postura personal asentada en la idea de que “tal vez para comprender quién soy debo observar un punto en el que podría estar y no estoy” (Calvino 1994: 214). Al mismo tiempo, lo anterior me hace recordar a Cosme, el personaje principal de *Il barone rampante* (1957), quien se relaciona con el mundo desde las copas de los árboles. Así, desciende lo suficiente como para no morir de hambre y soledad, pero sin colocar un pie en el suelo.

En definitiva, y en palabras del propio Calvino, al elevarse, el sujeto se distancia de sí mismo y, en ese movimiento, emerge un yo que “brota del vacío dejado por el yo que se separa y aleja para contemplarse” (Calvino, 1994:214).

Cfr. Ítalo Calvino, *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*. Madrid: Siruela, 1994.

repercusiones. Me refiero a los quiebres y las fallas de un paisaje y de un carácter que constituyen parte de ese legado que el yo-hijo reconoce y materializa en la escritura.

En este sentido, y de regreso al poema, se retratan una serie de características del padre, como su buen humor, su carácter poco dado a los rigores y a “todo lo que gana arrugas”. Asimismo, se sabe que el padre nació donde le tocó (en un país que no era el suyo), que es ajeno a las alturas, evasivo y voluble que “aprecia en la personas y las cosas que sean flexibles” y que por ello adoptó el oficio como forma de lidiar y asirse a la llanura. Claramente, algunas de estas características son compartidas por el hijo, quien adoptó ciertos rasgos paternos para hallar, así como aquel, maneras de volver al estado llano. Se define en el poema “Voluble como él, nacido / donde le tocó nacer, / busco lo mismo: una lisura que no existe”.

Aun cuando este hijo reconoce en la búsqueda del padre un aliciente común es visible, en la primera parte del poema, un tono que deja entrever una cierta vergüenza del hijo en relación a lo que parece ser una limitación del padre quien, a pesar de “ir y salir de tantos lugares”, siempre trabajo lo mismo, siempre trabajó con plástico: “una materia que saber regresar a su contorno / una materia fácil como un soplo”, *adolescente, irrompible y mágica*. De pronto pareciera que hay una especie de resquemor frente a la elección “simple” del padre y, tras la explicación de su permanencia en una misma práctica laboral, se revela el carácter de alguien que siempre se ha evadido de sí mismo. Se perfila así el retrato de un padre maleable, adaptable a todo sin cuestionamientos ni resistencias – como si del propio plástico se tratase – sin permitirse alguna alteración en su composición ni su temple.

En esta primera parte del poema, el hijo propone una explicación del carácter del padre a través del oficio y del oficio a través del carácter y con ello pareciera responder anticipadamente a los cuestionamientos sobre sí, sobre su propia práctica, que van a aparecer en la segunda parte del poema. En ésta, el hijo se pregunta: “¿Toda la vida yo también / trabajaré en lo mismo, /en la escritura, /en la palabra plástica y no rígida...?” Estos versos igualan, por una parte, las elecciones (o las insistencias) del hijo y del padre en un mismo “quehacer”, pero también en las características y en la fe manifiesta en sus respectivos materiales: la palabra y el plástico.

De alguna manera, se sucede un reconocimiento del hijo en el padre y con ello la reafirmación de una herencia que en esta ocasión no se cristaliza como ausencia, sino más bien como habilidad. Digamos que parte del legado materno se reafirma en la

carencia y la añoranza; lo que en el caso del padre se presenta como una disposición para hallar en el trabajo formas prácticas y tangibles de lidiar con el universo emotivo, con “las concienzudas búsquedas de alma” que lo sobrepasan.

Desde esta perspectiva, es posible reconocer una evidente dificultad, un principio de evasión que predomina en la relación del sujeto lírico con lo “emotivo”, recordemos que, en definitiva, la madre no fue llevada al mar. En este sentido el *pacto marino* estaría basado en la evasión más que en la restitución. Sin embargo, en la relación con el padre se hace evidente una reivindicación del trabajo, lo cual indica que, en esta ocasión, el sujeto pacta con lo “práctico” y, de esa forma, busca resolver en la lid cotidiana con la materia aquello de lo que rehúye en el plano afectivo. No obstante, si le damos otro giro a la lectura de los poemas, y a las operaciones de distribución de los contenidos líricos-afectivos que en ellos se efectúan, se sucede en ellos una suerte de compensación simbólica en relación a la madre, ya que el poeta le otorga *el mar*; una imagen con una evidente carga poética que contrasta en peso y significación con la imagen que le corresponde al padre, que es *el plástico*; el material burdo y rudimentario, *a priori* despojado de cualquier valor simbólico.

Me resulta interesante traer a colación otro poema de Morábito titulado “Sin oficio”. En él aparece la siguiente declaración: “Yo que no tengo oficio / excepto traducir, / que más que oficio es una astucia, / miro a los albañiles / que en lo bajo / conocen todo o casi todo / del cemento [...]” (DLTA: 75). Estos versos me permiten reflexionar sobre varias cuestiones. Primero podría decir que, a los ojos del poeta, los albañiles y el padre tienen un mérito común: el conocimiento y el dominio de la materia con que lidian. Pensemos que el interés de Morábito por el trabajo de albañilería, por las propiedades de los materiales, por los procedimientos de construcción, constituye un aspecto fundamental de su poética. De allí que me sea posible afirmar que se manifiesta en ella una voluntad de equiparar los procedimientos característicos de estas prácticas laborales “rudas” a los procedimientos de la propia escritura. El escritor, al igual que el obrero de la construcción, tiene como objetivo: “levantar de la nada / una materia audible” y, de esa manera, erigir obras: edificios, paredes, estructuras.

Sin embargo, a partir de lo que este poema propone, pareciera que Morábito coloca en entredicho el carácter de la propia práctica (tanto la escritura, como la traducción, en todo caso, en el trabajo con el lenguaje), en cuanto a que sí éste puede ser considerado un “verdadero oficio”. El poeta reconoce en el trabajo del albañil una virtud

y un valor que radican en la resolución feliz, tangible y concreta que supone el trato con materia. Así, los albañiles, dice en el poema, “ven como el simple lodo se transforma / para imprimirse en él / la voluntad común [...] no tienen dudas, / saben que el mundo existe, [...] Lo saben sin pensarlo, / con cada músculo que tienen, / por eso vuelven a su casas / tan livianos, / sin pesadumbre” (DLTA: 76). Por su parte, el escritor sabe y asume que lidiar con las irresoluciones de la materia forma parte del quehacer. El trabajo con la escritura – donde también se traba una lucha agotadora y pesada con el lenguaje – requiere no solo la habilidad para manipularlo, sino que además implicar reconocer y aceptar aquello que hay de inaprensible e incomprensible en la materia de trabajo. El lenguaje es una materia que no se entrega por completo, es una piedra dura de labrar, o mejor dicho, de alisar.

Siendo así, lo anterior se hace evidente en las preguntas que el sujeto se plantea en el poema, al interrogarse: ¿De qué petróleo íntimo / nos salen las palabras que escribimos / y a qué profundidad / brota el estilo sin esfuerzo? Estos versos muestran la intención del escritor por acercar líricamente los procedimientos de la escritura a los procedimientos tangibles de manipulación de la materia. Como si escribir también fuese transformar el lodo, manipular el cemento. De modo general, se busca darle materialidad a lo abstracto y darle una forma concreta aquello que esencialmente carece de la misma. La pregunta por el estilo – lo más particular e íntimo que hay en la escritura – se presenta en los términos de un proceso transformación del petróleo. En otras palabras, preguntarse ¿cuándo y cómo el petróleo se transforma en plástico?, equivaldría a preguntarse ¿cuándo y cómo el lenguaje se transforma en verdadera escritura?

De esa forma el poema pasa a escenificar un cuestionamiento sobre los propios procesos y con ello, más que validarse como hijo, el sujeto está intentando validarse como escritor. Pensemos que, para alguien que dice “no tener oficio”, ha sabido maniobrar ágilmente “la materia” del poema, al darle una vuelta inusitada en la segunda parte, doblegándolo – como el padre al plástico – para luego regresarlo a su forma inicial.

Por otra parte, la discusión sobre el estilo nos remite a Barthes, para quien el estilo siempre “tiene algo de bruto” – así como el petróleo, el cemento o el lodo – que “se eleva a partir de las profundidades míticas del escritor y se despliega fuera de su

responsabilidad”⁸⁰ (Barthes, 1997). Algo que más que extraerse, emerge y no se somete a un procedimiento tangible de manipulación. Afirma Alan Pauls que Pizarnik se refería a esto como *Mi herida*⁸¹: la herida que viniendo de lo más hondo “no se deja reducir a un contenido o un tema” (Pauls, 2007-2008:8), más que nombrarse, se escucha: es el timbre de una voz. “La herida es el estilo”, concluye Pauls en relación a Pizarnik, la voz que brota de lo más profundo y que hace “oírle la materia”. Una idea que, de modo similar, Morábito expresa en sus versos cuando afirma que solamente una “voz herida es una voz audible”.

Entonces, hay algo de “fórmula esotérica” en la escritura, una fórmula que el escritor conjura y que, aún escapando a su entera comprensión, hace funcionar en conjunto al trabajo pesado que implica su labor diaria con la materia y logra hacer que “algo que dicho y repetido no se arrugue / y vuelva exactamente a su contorno”. En definitiva, hacer elástico el lenguaje o, lo es que decir, imprimir en él los diseños de su voluntad creadora.

Retomo aquello que aparece en las últimas líneas del poema, cuando el yo-hijo se iguala al padre y reconoce en ambos una voluntad común: la búsqueda de una lisura imposible. Por su parte, el padre se confía a la materia: el plástico y halla en su flexibilidad una forma de no cuestionar, más bien de deslizarse. Una simpleza que aún siendo posible en la materia, – efectivamente el plástico es una “materia flexible que vuelve siempre a su contorno” –, se trata de una simplicidad y de una maleabilidad que en la vida no suele ser más que una impostura. Por su parte, el hijo trata de atribuirle a la palabra la propiedad del plástico. Acercar la palabra a lo más elemental, “alisar” así la escritura y con ello otorgarle una materialidad no para construir donde hay vacíos, sino para codificar ese vacío en formas del lenguaje que aludan lo tangible. Se trata de una escritura que habla de la falta de casas y de la ausencia de estructuras como una condición del ser en desarraigo y en desamparo pero que, al mismo tiempo, está plagada de materiales: piedras, ladrillos, cemento y tubos, así como de diversos elementos tales

⁸⁰ Cfr. Roland Barthes, *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1997. Consultado en su versión digital disponible en: <http://cholonautas.edu.pe>.

⁸¹ Me refiero al ensayo de Alan Paul, titulado “El fondo de los fondos”, donde en una interesante reflexión acerca del diario íntimo, Paul hace alusión a los Diarios de Pizarnik y a partir de ello concluye: “La herida es el estilo, y el estilo es la relación de intimidad – cercanía y estupor, posesión alteridad radical – con la lengua” (Paul, 2007-2008: 8)

Cfr. Alan Pauls, “El fondo de los fondos” en *Boletín 13/14 del Centro de Estudio de Teoría y Crítica Literaria*. Celarg, Caracas, diciembre 2007-2008. Consultado en su versión digital disponible en: <http://www.celarg.org>.

como pisos, paredes y ascensores. En este sentido, se trata de una obra que está siempre en construcción y que subsiste en la tensión de aquello que está a punto de desplomarse y quedar en ruinas o bien de erigirse por entero.

Capítulo II - Sobre Berlín también se escribe

El escritor mexicano Sergio Pitol se refiere a Fabio Morábito como uno de los “raros”⁸² de la literatura latinoamericana contemporánea. Dice que no conoce otra escritura que le sea similar. Me resultan interesantes y apropiadas estas consideraciones de Pitol quien, entre otras cosas, es conocido por la “particularidad” de algunos de sus textos, los cuales rehúyen a los parámetros de una definición genérica en su sentido más convencional. Si algo caracteriza a la escritura del mexicano, antes que cualquier otra cosa, es la hibridez de sus relatos. En ellos la ficción, la referencia autobiográfica, el ensayo y la crónica se conjugan para dar por resultado una sustanciosa y franca narración.

Morábito, en *También Berlín se olvida*, desarrolla una propuesta similar. Si de apostarle a semejanzas se trata, el libro sobre Berlín recuerda por momentos a los relatos de Pitol – específicamente, algunos pasajes de *El arte del la fuga* (1996) o *El viaje* (2000) –, donde el viaje es el elemento detonante de la narración. En estos la mirada del viajero sobre los lugares que lo albergan, da pie a una serie de anotaciones donde la memoria y la ficción, la descripción y la reflexión, la curiosidad y el extrañamiento ante lo otro pero, especialmente, ante aquello que lo otro produce sobre sí, constituyen la esencia del relato.

Pitol y Morábito comparten la condición viajera, se asientan en el límite entre el turista y el residente y desde allí elaboran, cada uno con sus claras particularidades, una narrativa que también se asienta en el límite del género. Es decir, su condición de “no

⁸² De modo general, dentro del contexto literario latinoamericano, la utilización del calificativo “raro” trae consigo resonancias de la categoría propuesta por Rubén Darío en *Los raros* a finales del siglo XIX. Sergio Pitol, considerado por cierto público lector como un escritor “raro” dentro del grupo de sus contemporáneos, reconoce en la escritura de Morábito un rasgo que colocaría a ambos dentro de la misma “categoría”. Resulta interesante pensar en esta “rareza” como una clave, un criterio de acercamiento dado de antemano a la obra de Morábito, pero también a la del propio Pitol, que anticipa la existencia de una “particular” forma de escribir, al mismo tiempo que refuerza la construcción de un “particular” marco de lectura de estas literaturas. Es decir, incentiva una lectura que se proponga el reconocimiento de la diferencia o de la “atipicidad”, para utilizar el término de Jitrik, como un triunfo de estas escrituras que a su vez demandan lecturas, discusiones y/o acercamientos críticos que compaginen con su particularidad. Ciertamente, no es mi intención detenerme en esta discusión, pero no puedo dejar de mencionar el caso de Antonio Porchia, o de Vilém Flusser, autores citados de forma insistente a lo largo de este trabajo, a quienes también se les podría atribuir una cierta “rareza”. Me propuse explorar ciertas peculiaridades de sus escrituras, colocándolas en diálogo con la obra de Morábito, con la finalidad de enriquecer el análisis, pero también de asumir el riesgo de esbozar un parámetro de referencia y de lectura conjunta basado en este mismo criterio de “particularidad” o de “rareza” del que aquí hablo.

Cfr. Noé Jitrik, *Atípicos en la Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común. Universidad de Buenos Aires, 1996.

lugareños” también se revela en las formas del discurso, el cual tampoco se ciñe a un tipo específico, como bien pudiese ser un relato de viajes o un diario o un ensayo, siendo esto tan solo uno de los rasgos de su “particularidad”⁸³.

También Berlín se olvida fue publicado en el año 2006. De acuerdo a los datos proporcionados por el autor en una entrevista, los relatos que lo componen son el resultado de su año de estadía en la ciudad de Berlín a finales de los años 90. Estos giran en torno a una temática común: el conjunto de anécdotas, observaciones y reflexiones que dan cuenta del período del viaje del autor a la capital alemana. Los relatos se complementan y remiten unos a otros pero, aún así, algunos podrían ser leídos de forma independiente. De forma general, se detecta en ellos un tono confesional e íntimo y los mismos se debaten entre la narración, la descripción y una constante reflexión acerca de ciertos elementos de la ciudad, por lo que también hay en ellos marcas de un discurso ensayístico.

En definitiva, la obra en cuestión podría leerse como un libro de viaje o, mejor aún, como el libro de un viajero, que es la forma como el propio Morábito prefiere llamarlo. Siendo así, valdría destacar que una de las características distintivas de las narrativas de viaje es el hecho de que éstas se presentan al lector como el resultado de experiencias y situaciones reales vividas por su narrador-protagonista. El diario de viaje y/o el cuaderno de anotaciones dan fe de que quien los está narrando fue protagonista y testigo presencial de lo ocurrido y que el universo que allí se contempla está articulado justamente a partir de esa mirada que ve, rememora y organiza guiado por motivaciones enteramente subjetivas.

Sobre este tipo de narrativas, un primer aspecto a tomar en cuenta es que en los relatos de viaje el principio que determina la relación entre el autor/narrador y el lector opera sobre una base similar a la del pacto autobiográfico. De acuerdo con Paula Cristina Ribeiro Da Rocha, “*o pacto que o narrador de viagem estabelece com seu leitor virtual, assenta, fundamentalmente, na referencialidade e na verdade dos fatos*

⁸³ Me resulta significativo que sea a partir de esta “rareza” que sea posible “emparentar” a Morábito con Sergio Pitlor; “el mexicano más extranjero de todos”, cuya obra, en buena parte, se ha fundamentado en la exploración de su condición de errante.

Sin duda, uno de los retos tangenciales de esta investigación se ha fundamentado en encontrar las posibles familiaridades de este escritor con sus predecesores y contemporáneos, puesto que si bien es cierto que hay escritores que tal vez solo se parecen a sí mismos, ese “sí mismo”, indudablemente, siempre acaba por remitirse a otros.

*relatados*⁸⁴” (Da Rocha, 2012:168). Lo anterior me permite hablar en términos de un “pacto del viajero” que se establece entre el narrador-viajero y sus lectores. Con ello, estos últimos asumen que existe una correspondencia entre la identidad del narrador y el autor y que además el desplazamiento físico, así como todas las situaciones que el relato recoge, fueron efectivamente vividas. De esa manera, el lector se confía a la mirada del “guía” y se dispone a ejecutar de manera conjunta, un viaje pasivo desde el otro lado de la página.

Ahora, al analizar *También Berlín...* desde esta perspectiva, nos encontramos con el libro de un viajero que ofrece información acerca de este viaje realizado por Morábito en compañía de su esposa y de su hijo, como explícitamente aparece mencionado en el libro. De forma general, los textos recogen impresiones sobre las características arquitectónicas de la ciudad, descripciones del comportamiento y de ciertos hábitos de los berlineses, anécdotas sobre algunos incidentes cotidianos ocurridos durante ese tiempo, así como también las particularidades del trato con la lengua.

Al mismo tiempo, se trata de un viaje de oficio, por así decirlo, y las impresiones que en el texto se recogen también dan cuenta de un “estado de escritura”, que es la condición desde la cual este escritor-viajero organiza y vivencia sus experiencias cotidianas. Morábito claramente explicita en los relatos que el objetivo del viaje es la redacción de un libro de cuentos, y que para ello se le ha concedido una beca de creación que contempla la residencia temporaria en la capital alemana. En otras palabras, se trata de un viaje hecho para escribir y esto es fundamental para comprender, entre otras cosas, las motivaciones que suscitan la redacción de estas anotaciones de viajes.

En este sentido, el viaje desata situaciones que colocan al escritor en diálogo con las particularidades de su oficio, así como también con ciertas vivencias de su pasado que determinaron no solo su experiencia personal, sino también su experiencia literaria. Me refiero, claro está, del desplazamiento geográfico, la dislocación lingüística y la extranjería como condición de vida. En consecuencia, es también el definirse desde y en un “estado de extranjería” otro de los factores que determina su relación con el viaje a la capital alemana.

⁸⁴ Cfr. Paula Cristina Ribeiro da Rocha de Moraes Cunha, “Apontamentos teóricos sobre Literatura de viagens”. Em Revista *Caracol*, nº 3, São Paulo, 2012, pp. 153-174.

Se trata de una situación de “desplazamiento”⁸⁵ que favorece de diferentes formas la experiencia vital pero sobre todo la experiencia literaria del escritor. Éste se encuentra en medio de una circunstancia de “extranjería” propicia para explorar narrativamente, y en otro escenario, las tensiones de su condición de escritor extranjero. Pues, en esta ocasión, el autor se encuentra como residente temporal en un país extranjero; una vez más en un lugar desconocido y lidiando con las peculiaridades de otra lengua.

Al mismo tiempo, señalaba que la estadía en Berlín propicia la reflexión sobre los procesos de su propia escritura y, en consecuencia, de su trato con la lengua. De esa manera, las historias del viaje acaban por conjugarse, cuando no por justificar, la narración de diversas anécdotas del oficio de escritor. Con ello, se abre una ventana hacia la intimidad de la praxis literaria de este sujeto-escritor que protagoniza el texto. Lo que en palabras más simples sería como decir que, a través del relato de viaje, Morábito deja ver cómo escribe sus libros. Se deja ver en los avatares del propio proceso de la creación.

En otros términos, esto último podría ser entendido como una forma de “honrar” la herencia familiar referida anteriormente. Hasta aquí he considerado que la buena disposición para el trabajo que caracteriza al escritor-hijo forma parte de legado paterno que éste se ha propuesto reconocer y reafirmar en la escritura. Siendo así, el afán de relatar los procedimientos y los avatares de la faena de trabajo sería una forma de expresar esa herencia en términos prácticos. La misma es “puesta a funcionar” en el día a día de la jornada de literaria y va cobrando significado en la medida que vemos cómo el escritor manifiesta una vocación, y, al mismo tiempo, una fe en el trabajo duro y constante que es, en definitiva, la forma que asume el trabajo con la escritura.

Ahora bien, por otra parte, este “libro de viajero” no solo da cuenta de las características visibles de la ciudad de Berlín, sino que además el contacto con ésta acaba por revelar rasgos de la interioridad del sujeto. Es decir, no se trata únicamente de cómo Morábito describe la ciudad, sino más bien de cómo utiliza la ciudad para describirse a sí mismo y a sus procedimientos literarios. Lo anterior me lleva a pensar

⁸⁵ He utilizado de forma intencional el término “desplazamiento”, acuñado por Chejfec como una palabra más propicia – en su opinión, menos dramática – para referirse a la situación de extranjería geográfica. Me parece apropiado introducir dicho término para aludir a la vivencia berlinesa de Morábito, ya que se trata de un “desplazamiento” que, si bien coloca al escritor de regreso a un conflicto existencial que se remonta a la extranjería y el desarraigo como condición de vida, ahora en esta circunstancia es aprovechado como estímulo para desarrollar una experiencia literaria que fortalece las bases de su imaginario personal y asienta las características de su identidad como escritor.

en aquello que Calvino afirma acerca de que “es necesario que un lugar llegue a ser un paisaje interior para que la imaginación empiece a habitar ese lugar, a hacer de ese su teatro” (Calvino, 1994:191). En consecuencia, diría que Morábito se reconoce a sí mismo en el paisaje berlinés, se identifica con sus diferentes elementos, como el río, el muro, los edificios o trenes. Estos le permiten colocar en escena diversas formas de representar su propia intimidad o, mejor dicho, los tonos de la intimidad de su propia escritura, su carácter “grisáceo de ciudad berlinesa”, por lo que escribir sobre Berlín acaba por ser otra forma de escribir sobre sí.

Inicialmente decía que una de las particularidades de este libro radica en la dificultad para definirlo dentro de un marco genérico determinado. Por lo tanto, junto a ciertos rasgos del relato de viaje; discurso que ya es esencialmente híbrido, también conviven algunas marcas ensayísticas que son utilizadas por el autor para reflexionar sobre la ciudad o sobre la lengua. A su vez, esto podría pensarse como otra estrategia para dejarse entrever, ya no solo entre el entramado arquitectónico de la ciudad o de la memoria a la que apela, sino también en las propias formas que asume su discurso.

De esa manera, la marca autobiográfica es rastreable de diversas formas a lo largo del texto, lo que respalda mi propuesta de análisis fundamentada, básicamente, en una lectura conjunta a la del corpus de poemas. Aun considerando las particularidades genéricas del discurso lírico y el discurso narrativo, le apuesto a las coincidencias entre ambos, en relación a los contenidos que estos presentan y también en lo referente al lugar de enunciación desde donde ambos son articulados.

Mi intención es profundizar en el análisis de los modos de representación que este sujeto autobiográfico encuentra en el marco del discurso narrativo y trabajar sobre la base de que existe una correspondencia entre el yo extranjero de la poesía y el yo viajero – también extranjero, “doblemente” extranjero – de la narrativa. Tal coincidencia se aprecia en la mirada que ambos construyen sobre sí mismo, sobre su pasado y su presente, tanto como en su forma de mirar la ciudad y todo lo que ella contempla. Así también en el constante ejercicio de pensar y redefinir los procesos de la escritura siempre en función de la definición de la propia identidad literaria

2.1.- Berlín, una ciudad visible

-Esto era lo que quería saber de ti:
confiesa que contrabandeas: ¡estados de
ánimos, estados de gracias, elegías!

Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*.

Con base en las reflexiones de Jacques Hassoum, hablaba en el primer capítulo acerca de la posibilidad de entender ciertos procesos de la memoria como una práctica de contrabando. Decía que la lengua esconde un saber que encierra una memoria del pasado, del pasado de la propia lengua, que muchas veces escapa al conocimiento consciente que el individuo tiene sobre sí mismo. Se trata de saberes ocultos u olvidados que, con el transcurrir del tiempo y frente a situaciones que puedan propiciarlo, podrían revelárenos en un determinado momento como una valiosa “mercancía”.

En este sentido, formulaba un análisis de algunos aspectos de la poesía de Morábito a partir de la idea de una transacción que se ejecuta en la escritura, y que leía como una escena de “contrabando de memorias y de lenguas” reconocible en los textos. En ellos, Morábito ensaya diversos mecanismos de recuperación de una memoria personal que pretende dar cuenta de su enrevesado origen y de su particular confluencia lingüística. Me refería a la lengua y al pasado italiano como marca (sombra y ausencia) que intervienen al español (la lengua de la escritura) y también al sujeto del presente. Ahora bien, tal idea del contrabando no solo me permite reflexionar sobre las particularidades de la intersección lingüística, sino que también funciona como clave para pensar la confluencia geográfica que compone la identidad literaria del sujeto. Es decir, ésta no solo se presenta en medio de una transacción de lenguas, sino también de las diferentes ciudades que conforman el mapa personal del escritor.

Así, analizaba la forma cómo el desplazamiento entre Alejandría, Milán y México aparecía intrincado en los poemas y equiparaba a este sujeto lírico (des)poseedor de ciudades con el viajero Marco Polo de *Las ciudades invisibles* de Calvino. Tanto el yo de los poemas como Marco Polo contrabandean ciudades y

nostalgias⁸⁶ en un movimiento que también es reconocible en el sujeto de la narrativa presente en *También Berlín se olvida*.

Berlín aparece como una nueva ciudad dentro del catálogo. Una ciudad enteramente visible, digamos, y que además “da la impresión de recomenzar continuamente” (2004:28). Es justamente la materialidad de la ciudad, el impacto visual que genera en el viajero, lo que propicia la narración que éste ofrece. Berlín funciona como un prisma utilizado por el viajero para entrever restos, cuando no invenciones, de sus otras ciudades. Práctica que revela el grado de intimidad, pero también de lejanía que define su relación con los diferentes espacios que ha habitado. De cierta forma, las ciudades del autor se superponen unas a las otras, se alimentan y anulan en la búsqueda de una ciudad aún más imposible que la del pasado y la memoria y ésta es, según confiesa, “la ciudad fluvial ideal, donde río y ciudad se fundan en un abrazo perfecto” (2004:57). Ésta es evocada en la escritura, a contrapelo, como imposibilidad y anhelo a partir de todas las otras.

Me detengo, entonces, en la construcción de este presente geográfico y temporal que configura el texto. En principio, la estructura de la obra en cuestión dialoga con ciertos rasgos del relato de viaje, de allí que la descripción pero, sobre todo, la intención de verosimilitud sean las características que definen la construcción de la misma. A la mejor manera de un Marco Polo, el narrador necesita dar cuenta de la visita y elaborar narrativamente un viaje convincente para apelar al lector que, como viajero pasivo, también ejecutará el viaje pero a partir de la experiencia ajena.

El libro se compone de anécdotas y reflexiones sucedidas durante un período que se inicia a los tres meses de la llegada a la ciudad: “Después de tres meses de vivir en Berlín y de recorrerlo en metro, en *S-Bahn*, en autobús y tranvía todavía no puedo decir si esta ciudad tiene o no un río” (2004:9); y finaliza con la entrada del verano del siguiente año: “No volví a acordarme de ellas [dos prostitutas a las que siempre encontraba en sus repetidos paseos por una de las calles de la ciudad] hasta nuestro último día en Berlín, a mediados de julio”(2004:94).

A su vez algunas marcas temporales, como el paso de las estaciones y los consecuentes cambios que la logística de la ciudad experimenta a partir del mismo,

⁸⁶ A propósito de esta idea, resulta oportuno citar las propias palabras de Calvino, en la nota preliminar de *Las ciudades invisibles*, donde afirma que: “Las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, como explican todo los libros de historia de la economía, pero estos trueques no son sólo de mercancías, son también truques de palabras, de deseos, de recuerdos” (Calvino, 2008:7).

igualmente refuerzan la idea de que lo que estamos leyendo es una trasposición directa de la realidad⁸⁷. Sobre este respecto, resulta pertinente citar aquello que afirma Sylvia Molloy acerca de que uno de los rasgos distintivos del relato de viaje es que éste trabaja sobre la base de una quimera; “la de simular su inmediatez”⁸⁸ (Molloy, 2010:10). Lo anterior también se hace evidente a lo largo del texto cuando se introducen intervenciones como la siguiente: “Ahora mismo que escribo, el clima ha cambiado tres veces: después del sol, la lluvia, luego otra vez el sol y de nuevo la lluvia” (2004:13).

Al mismo tiempo, este año de estadía en la capital alemana tiene un objetivo claramente enunciado por su protagonista: “Yo estaba en Berlín porque había ganado una beca para escribir un libro de cuentos que había iniciado dos años atrás y que me estaba costando mucho trabajo terminar” (2004:78). Se trata de un viaje de trabajo, lo que, en cierto sentido, añade valor al pacto de veracidad: el viajero se ha desplazado hasta ese lugar para escribir y lo está haciendo, puesto que algo está siendo leído de “forma simultánea”. En este sentido, el texto en cuestión juega con un doble proceso de escritura. El narrador afirma que está escribiendo un libro de cuentos, es decir, ficciones y, en paralelo, escribe también esta suerte de anotaciones que dan cuenta del viaje físico, pero también del viaje que implica el proceso de creación. De esa manera, pareciera que la existencia de ambos textos funciona como un aval que garantiza, por una parte, el carácter ficcional de uno de ellos y, por la otra, el carácter testimonial del otro texto. Aunque la sola mención de esta doble circunstancia de escritura podría abrir espacio para la duda acerca del estatuto de los mismos⁸⁹.

⁸⁷ Aparecen en el texto afirmaciones como éstas: “Se terminó el colegio, llegó el verano y Savigny Platz sacó sus mesas a la calle, los días se hicieron interminables [...]” (2004:94).

⁸⁸ Cfr. Sylvia Molloy, *Victoria Ocampo. La viajera y su sombra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.

⁸⁹ Es interesante traer a colación una novela que ejecuta un procedimiento similar. Me refiero a la *Novela luminosa* (2005) del uruguayo Mario Levrero. Este vasto libro responde a la estructura de un diario de anotaciones donde el yo narrador/escritor (se supone el propio Levrero) va registrando todos los detalles de su proceso de escritura.

Al igual que en *También Berlín...* el protagonista se encuentra becado por un año bajo el compromiso de escribir una novela y que, en principio, no es la que nosotros leemos, ya que ésta viene a ser una especie de “diario de a bordo” del viaje de escritura que el autor lleva a cabo para ese momento. Sin embargo, “la novela” acaba construyéndose de forma casi “involuntaria” y resulta por ser efectivamente la que nosotros leemos. Una construcción hecha con las extensas y delirantes anotaciones que el protagonista va presentado, generadas a partir de una materia que, en principio, no formarían parte de la ficción a ser recreada, sino que corresponden a un mero inventario de la trivialidad de los días. Se trata de un magistral registro de la cotidianidad como asombro que también revelan el rostro de un yo-Levrero secreto; el rostro del fracaso de la vida, la vejez y el oficio.

Leemos el viaje de un escritor y el viaje que éste ha escogido contarnos responde a un criterio relacionado a su oficio. No hay que perder de vista que estos relatos operan sobre la base de una doble experiencia; primero la del “viaje real” y, luego, la del “viaje narrado”, por lo que este último constituye el compendio de vivencias articuladas en el discurso que el narrador ha decidido presentar como “el viaje”. En definitiva, el viajero no habla sobre todo lo vivido puesto que nunca podrá dar cuenta de la totalidad de la experiencia física que el desplazamiento supone. Por lo tanto, el relato de un viaje es siempre producto de un ejercicio de elección y discernimiento dotado de un tono de espontaneidad e inmediatez que se pretende convincente.

Todo viaje supone un principio de iniciación en el cual el viajero es iniciado en los aspectos del mundo exterior que no están necesariamente a la vista. Es decir, el sujeto, llevado por su curiosidad o por el desagrado, así como por el afán de acceder a aquello que se le presenta como ajeno o incomprensible en lo que se ve (o se vuelve a ver), acaba por establecer una relación entre el descubrimiento de lo que existe afuera con aquello que también existe adentro de sí. Como si un yo secreto se revelase, o mejor dicho, fuese invocado a través de la experiencia del contacto con los lugares visitados.

Lo anterior me resulta enteramente relevante, ya que la obra en cuestión escenifica lo que bien llamaría un viaje de oficio. La ciudad de Berlín funciona, entre otras cosas, como un catalizador de experiencias pasadas que acaban por revivir en el contacto con la vivencia actual, como claramente suele suceder en toda situación de desplazamiento geográfico. Al mismo tiempo, este paso por la capital alemana representa una especie de repetición de la experiencia de la extranjería, pero esta vez representada en el marco de una circunstancia específica que es de manera estratégica utilizada para reafirmar las características de ese yo escritor y extranjero que ya aparecía en la poesía y ahora en la prosa.

En este sentido, y de acuerdo con el análisis conjunto que propongo entre los dos corpus de lectura, se podría reconocer una dimensión de este “viaje” que se sucede también en el plano de representación. De la forma como lo vengo planteando, cabría pensar que el sujeto autobiográfico también se ha desplazado de la poesía hacia la prosa. Ahora bien, todo viaje supone un principio de transformación, puesto que el viajero se entrega, en mayor o menor medida, a la experiencia de ser otro en una circunstancia distinta, por lo que entonces este sujeto de la enunciación no estaría exento de una

posible modificación⁹⁰. Sin embargo, me interesa detenerme en el hecho de que este viaje, en sus diferentes planos, es utilizado más bien para reafirmar una de las características esenciales de su protagonista y que radicaría en el *ser y estar* en un estado permanente de extrañeza y ajenidad con el mundo. “Los viajes no curan el espíritu”⁹¹, afirma Enrique Vila-Matas y ciertamente tampoco redimen al sujeto de esta escritura de ser alguien que en todas partes se siente y se relaciona como un extranjero.

Los diversos pasajes que el autor elige presentar obran en función de asentar un imaginario personal: el escritor extranjero, el escritor que observa y que “rara vez pierd[e] su talante de recién llegado” (2004:89), como lo confiesa en uno de los textos que componen el libro. Lo anterior responde a aquello que Ribeiro da Rocha plantea cuando afirma que las elecciones narrativas de los protagonistas de los relatos de viajes revelan “*por un lado a mitología do narrador-viajante, e, por outro, o imaginario do seu tempo*” (Da Rocha, 2012:156). De esa forma, la visita y el descubrimiento del lugar externo se presentan como una oportunidad para explorar, en un escenario distinto, las bases y también los modos de representación que constituyen lo que he llamado el estilo extranjero de su escritura.

Afirma Calvino que existen ciudades que favorecen la escritura; son “ciudades ideales” que inspiran al escritor, al mismo tiempo que lo “invitan al vigor, la linealidad, al estilo”⁹² (Calvino, 1994:19). Me resulta apropiada esta afirmación para entender los términos de la relación que establece Morábito con la ciudad berlinesa. La mirada del viajero se posa en las particularidades de un cierto estilo de la ciudad, dado por sus formas, pero también por el comportamiento de sus habitantes, lo que acaba por convertirse en un dispositivo para la definición o reafirmación del estilo de su propia escritura.

⁹⁰ Vale recordar que parto de la base de que existe una correspondencia entre yo lírico y el yo de esta narrativa. No es mi intención detenerme en una discusión acerca de las diferencias que existen en los modos de representación que particularizan a ambos géneros y sí, claramente, identificar las coincidencias que me permiten considerar que se trata del mismo sujeto autobiográfico y del mismo lugar de enunciación. Sin embargo, no por ello dejaré de considerar ciertos aspectos del corpus que indiquen cambios que ayuden a solidificar las características de este imaginario común de escritor-extranjero que define tanto la poesía como a la prosa en cuestión.

⁹¹ Cfr. Enrique Vila-Matas. *Lejos de Veracruz*. Barcelona: Anagrama, 1995.

⁹² Cfr. Ítalo Calvino, “El escritor y la ciudad” en *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*. Madrid: Siruela, 1994.

Si me remito a los textos, una de las primeras observaciones que vale la pena destacar hace referencia al modo de vacacionar de los berlineses. En el relato que se titula “Kleingarten”, el viajero relata la siguiente situación:

El primero que vimos [un *kleingarten*] fue en una parada del S-Bahn. A un lado de los rieles varias casas minúsculas de madera, una junto a la otra, cada una con su jardín igualmente minúsculo, nos hicieron pensar que se trataba de un parque infantil. Pero en los días siguientes, después de toparnos con otros conjuntos de la misma especie, comprendimos que no tenían nada que ver con entretenimiento para niños. Un amigo nos explicó que eran Kleingarten, asentamientos para descansar los fines de semana [...] (2004:19).

La existencia de estas singulares casas en la ciudad representa una gran incógnita para el viajero, para quien estos “nidos perfectos” fueron creados por un “[...] afán por reproducir en un espacio minúsculo el universo de una morada completa” (2004:21). Los mismos se encuentran localizados en diversos puntos de la ciudad, a no más de una corta distancia en metro o autobús, e inclusive a pie, de las verdaderas casas de los vacacionistas. Es decir, se trata de lugares de esparcimiento que proporcionan a estos últimos la posibilidad de “alejarse mentalmente” de sus rutinas cotidianas y simular una estancia relajada a las afueras de la ciudad. “Un afuera” que, generalmente, no excede una distancia mayor a la que delimitan las vías del tren urbano. Opina el narrador que esta forma de vacacionar posee una cierta dignidad de la cual carecen muchos viajeros actuales, quienes se trasladan por interminables horas para llegar al destino deseado. En su lugar, los berlineses que frecuentan los *Kleingarten* recorren una gran distancia no física sino mental para alcanzar, a unas pocas cuerdas de “su vida cotidiana”, ese estado de plenitud y levedad que es la finalidad de todo aquel que se propone salir de su rutina y su contexto diario.

A los ojos de Morábito, lo anterior demuestra, por encima de cualquier otra cosa, una férrea capacidad de ser indiferente al entorno. Habilidad que resulta, inclusive, más llamativa e intrigante que las propias instalaciones. Cuenta: “Vi en la televisión un documental donde el habitante de un *Kleingarten* negaba el mundo que tenía alrededor”. Continúa: “Estaba en short y camiseta, tenía una caña de pescar y en otro momento se le veía lanzando el anzuelo en las aguas mansas de un riachuelo que pasaba a unos metros de su casucha, indiferente al infierno de los trenes” (2004:22).

El viajero se pronuncia frente a esta peculiaridad arquitectónica que lo inquieta: la ciudad llena de estas extrañas construcciones a las orillas de los rieles del tren generalmente rodeadas “de alambrados que inhibían al visitante casual”. Al mismo tiempo se revela en sus palabras otro matiz de esta misma inquietud y que está relacionado con los modos del divertimento y del placer del otro. En páginas anteriores apuntaba que “el placer” del otro suele ser algo que al extranjero/ o al residente (según quien mire) no le pasa desapercibido. Por una parte, esto podría explicar que la actitud del vacacionista de la televisión genere un cierto conflicto en el sujeto quien, hasta cierto punto, pareciera ser incapaz de comprender todo lo que el universo, la extrañeza del otro le produce. Asimismo, esta práctica local devela el grado de la relación de este viajero-extranjero con respecto a las dinámicas de la ciudad, de las que, en mayor o menor medida, siempre estará excluido. El resultado es entonces un estado de desorientación que lleva al viajero a intentar responderse, a través de la escritura, las preguntas que el entorno le suscita. Se dice a sí mismo: “¿Por qué me atraían los Kleingarten de Berlín?”.

Inicialmente planteaba que este pasaje por la ciudad berlinesa funciona como una suerte de dispositivo que propicia el reencuentro de este sujeto con la memoria de sus otras ciudades. Digamos que esa sensación de ajenidad y de cierta extravagancia que la dinámica vacacional de la “ciudad actual” le genera, trae a escena, o mejor dicho, trae a la memoria, experiencias vacacionales de otros tiempos y contextos que revelan información sobre un yo soterrado⁹³ pero que, en el contacto con la experiencia externa, viene oportunamente a colación. Algo que, pensado de una manera general, suele suceder en toda situación de viaje. La dislocación confronta y el viajero se aleja física y mentalmente para llegar a lugares que lo dejan más cerca de sí. Relata, entonces:

Fue en los *campings*, en Italia, cuando era niño, donde tuve mi primer contacto con los alemanes, que constituían en ese entonces el grueso de los usuarios de esos establecimientos, y ahora comprendo por qué: el *camping* es un derivado del *Kleingarten*. En los campings italianos los alemanes se sentían como en su casa y

⁹³ A partir del análisis de los poemas, es posible concluir que todo lo relacionado con el pasado italiano, tanto la lengua como la memoria de este período, constituyen una zona problemática para el sujeto de los textos. Una italianidad raquítica, tal y como el propio escritor la califica, es representada como falta, ausencia e incompletitud. Ahora, también en la prosa, un recuerdo particular de este período asalta al texto como por accidente, como por un desliz, permitiéndonos el acceso a un pasaje de la infancia que en la lírica no encontró lugar para ser enunciado.

eran ellos quienes daban la pauta de ese espíritu de férrea cooperación que suele reinar entre los aficionados al campismo. Como eran abrumadora mayoría, los altoparlantes daban sus anuncios primero alemán, luego en inglés, después en francés y, por último, más que nada por una obligación territorial, en italiano” (2004:20).

En un primer momento, llama la atención el hecho de que el recuerdo de la infancia italiana aparezca vinculado a un lugar de tránsito como el *camping*. Era evidente en los poemas que impera en la escritura de este autor una referencia recurrente a los lugares de paso, inhabitables, o cuando menos de problemático asentamiento; hablaba de los baldíos, el desierto o de la casa en perpetuo desalojo. En esta ocasión la inquietud por el lugar está relacionada con lugares transitorios tanto en el presente alemán, como en el pasado italiano. Se establece así una suerte de correlación donde la observación del presente lo remonta a un recuerdo oportuno del pasado que, más allá de una ciudad o de la otra, da cuenta de un drama personal que se revela en su interés por las formas de habitar itinerantes.

Al mismo tiempo, resulta relevante que en este recuerdo infantil el sujeto aparezca inmerso en una situación que recrea una evidente dislocación geográfica y lingüística. De cierta forma, tanto la presencia de los alemanes en Italia, como aquellos anuncios en alemán que demarcan una propiedad territorial, colocan al “niño italiano” en una situación de extranjería en relación al que sería el lugar “propio”. En paralelo, los alemanes desplazados, pero ejerciendo el dominio del territorio, refuerzan el hecho de que, para Morábito, las nociones de pertenencia y de identidad no son unívocas y, por el contrario, resultan insuficientes y contradictorias. De allí que, en buena parte de su obra, éstas aparezcan siempre en entredicho o mínimamente tratadas como categorías “sospechosas”.

Ahora bien, afirma Beatriz Sarlo que así como no se puede prescindir del pasado haciendo uso de la razón – digamos de un no querer recordar – a éste “[...] tampoco se le convoca simplemente por un acto de voluntad”, por lo que el regreso al pasado más bien suele ser un advenimiento y, asimismo, una estrategia de “captura del presente” (Sarlo, 2005:9)⁹⁴. Por lo tanto, la relevancia de este recuerdo responde a un ejercicio de argumentación a través del cual el sujeto se explica diversas características de la realidad alemana. Sus conclusiones acerca de las particularidades del comportamiento

⁹⁴ Cfr. Beatriz Sarlo, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Argentina: Siglo XXI, 2005.

alemán parecieran hallar un fundamento en este recuerdo del pasado: los alemanes de los *campings* eran quienes dictaminaban la pauta de la dinámica y de la organización del local. Se trata de una característica que ya anticipaba aquello que, como adulto, el sujeto de los textos va a definir como una férrea actitud mental, “una forma capaz de negar la realidad circundante”, al punto de lograr anular la realidad geográfica, como en el caso de los *campings*, y reducir la “realidad italiana” a una mera “obligación territorial”⁹⁵.

En esta ocasión, Morábito utiliza su fascinación por los *Kleingarten* como un recurso para introducir en el texto una percepción mucho más afilada y contundente sobre lo que podría llamar “un modo de ser alemán”. Éste aparece asociado a comportamientos que responden al imaginario colectivo sobre esta nación y sus habitantes, lo que remite a significativos acontecimientos protagonizadas por los alemanes a lo largo de la Historia. Entonces, lo que de modo general podría ser resumido como una particular forma de vacacionar, a los ojos curiosos, o más bien tendenciosos del viajero acusan un rasgo esencial de los alemanes, causa del fardo histórico que pesa sobre su memoria.

Lo anterior es expresado en el texto literalmente de la siguiente manera: “Y los alemanes, como sabemos, son expertos en actitudes mentales. Deben a éstas lo más admirable y lo más horrendo de su historia. La actitud mental es la capacidad de imponerse una meta y no desviarse hasta alcanzarla” (2004:22). En primer lugar, el autor hace uso del imaginario colectivo y establece entre el lector y él una común percepción. El viajero le apuesta a la complicidad como una forma de vincularse con sus lectores para de esa manera reafirmar el pacto de veracidad y de inmediatez característico de este tipo de discurso.

De esa manera, este viajero intrigado por el comportamiento vacacional alemán asume que su curiosidad es generalizada y que sus lectores tienen la capacidad de entender la ironía⁹⁶ sobre la cual se levanta este relato, así como las segundas

⁹⁵ En este sentido, valdría preguntarse si es que acaso “lo italiano” en Morábito ¿no sería también una obligación territorial?

⁹⁶ A lo largo del análisis, se verá cómo el uso de la ironía permea buena parte de los relatos que componen el libro. Se trata de un detalle relevante, entre otras cosas, porque es un registro prácticamente ausente en la poesía del autor y que, sin embargo, resulta vertebral en esta narrativa. Con ello podría pensar en este cambio de tono como una transformación consecuente de ese desplazamiento entre géneros mencionado anteriormente.

Digamos que ese distanciamiento físico y emotivo, que supone la mirada del extranjero, en la lírica se revelaba en un tono parco y adormecido, pero ahora, en la narrativa, se manifiesta en un tono irónico – inclusive por momentos desdeñoso –, el cual, a su manera, encierra también una voluntad de distanciamiento con aquello que lo circunda.

intenciones por detrás de la pregunta por tal comportamiento. Esa supuesta actitud mental “conocida por todos” – y que el narrador identifica en el “inofensivo” hábito de los alemanes de abstraer el contexto e incorporar con inmediatez, pero sobre todo con rigor, un placentero estado vacacional en sus villas alambradas – funciona como una percepción que constata una idea, un juicio que el narrador ya trae consigo desde antes del viaje. Percepción que además asume es compartida por sus lectores. En este sentido, el narrador hace uso de un cierto estereotipo cultural; algo que también es característico de los relatos de viajeros.

Así, antes de la ejecución del viaje físico, ya existe un viaje *a priori* que ha sido realizado por el viajero antes del desplazamiento, es decir, éste lleva en su maleta todo un conocimiento previo que condiciona su mirada y que está constituido, de acuerdo con Da Rocha, “*pelo sua bagagem cultural, pelo seu quadro de referencia, pelas suas leituras, por determinados tópicos que fazem parte da escrita do gênero*” (Da Rocha, 2012:169). Por ende, muchas veces opera en el viaje un cierto principio de comprobación que acaba siendo disimulado por un efecto de espontaneidad y sorpresa.

Lo anterior es una característica inherente al género en su sentido más convencional. Todo viaje se construye a partir de las experiencias de los viajes o de las referencias precedentes, sin embargo, en el marco de la contemporaneidad entran en juego otros factores. Digamos que las infinitas posibilidades de movilización actual, así como el acceso ilimitado a la información a través del internet, han relevado el desplazamiento físico al punto de que es posible tener conocimientos y experiencias de y en lugares distantes sin necesidad del viaje. La experiencia del viaje en sí misma también se ha visto transformada – literariamente también se ha desgastado –, razón por la cual el escritor está forzado a emplear diferentes estrategias, o bien otras formas de ejecutar el viaje que lo validen no apenas como experiencia física sino también como experiencia de la creación⁹⁷.

Entonces, si reconocemos como una característica inherente a los relatos de viajes el que estos se erijan sobre la base de una intrincada relación entre un «yo he

⁹⁷ En este sentido, una referencia importante es el caso del ya mencionado Sergio Pitol. Como sabemos, Pitol encarna la figura del escritor viajero que narra sus experiencias de viajes, enteramente atravesadas por la experiencia literaria. Por momentos en sus textos se confunde la propia biografía con la biografía de grandes escritores que acaban funcionando como mapas de viaje. Pitol sustituye la guía turística por un mapa literario y utiliza los lugares como claves para entender a los escritores que ha leído, pero también para trazar el itinerario de su propia obra. Conocemos la vida del hombre a partir de su vida como lector, mediante la narración de un viaje que diseña, con aparente honestidad y simpatía, la geográfica biografía de una vida de lecturas.

visto» con un «yo he leído»⁹⁸, diría que en el caso del libro de Morábito esa relación se establece más bien con un «yo he pensando», puesto que la pregunta o la evidente curiosidad por ese “ser alemán” que vengo señalando, ya forma parte del universo temático del autor y lo podemos constatar a partir de la lectura de otra de sus obras .

En el libro del ensayo *Los pastores sin ovejas* de 1995 encontramos una amplia reflexión acerca de Adolf Hitler. En ella Morábito desarrolla un análisis acerca del líder y su relación con Berlín, así como de las circunstancias históricas protagonizadas por él y por la nación alemana. Las mismas dialogan directamente con el pasaje de *También Berlín...* analizado. Diría entonces que en el caso del autor en cuestión se ejecuta un viaje inter genérico dentro de su propio universo literario. Con ello no se coloca en cuestionamiento la autenticidad del viaje sino la supuesta espontaneidad de la observación con la cual éste se viene relatando.

En el ensayo titulado “Hitler”, Morábito reflexiona detenidamente sobre los delirios arquitectónicos del *führer*, su pasión por los monumentos, por los mapas y maquetas, así como por un ideal de ciudad que el autor equipara a un ideal bucólico. Afirma, entonces, “Hitler deseaba acabar con los hacinamientos urbanos para regresar al tipo de ciudad pre-industrial (Taylor: 42). Aborrecía los departamentos y quería que cada alemán tuviese una casa propia con un pedazo de terreno (Taylor: 222)” (Morábito, 1995:156). Morábito propone un análisis donde establece una comparación entre las grandes construcciones y proyectos de la Alemania nazi a un tipo de organización bucólica que se corresponde a una “[...] visión de la naturaleza sometida a una vigilancia continua”, para Hitler, ésta “[...] no consistía en una supresión de la ciudad a favor del campo, sino, como todo bucolismo, en una elevación del campo al estatuto urbano, al estatuto arquitectónico: o sea la naturaleza reducida a jardín [...]” (Morábito, 1995:156).

⁹⁸ En el mencionado artículo de Ribeiro da Rocha, donde se analizan diferentes apuntes teóricos para comprender el universo de la narrativa de viajes, la autora introduce una cita de Leonardo Romero Tobar donde éste afirma que: “El relato personal de un viaje entreverá un «yo he visto» con un «yo he leído» de una forma inextricable que, en muchas ocasiones, hace muy difícil al lector el poder separar lo que ha sido experiencia directa del escritor y ecos de las lecturas de otros relatos de viajes anteriores [...] (Tobar, 2005, 132)” (Da Rocha, 2012:157).

En relación a este mismo aspecto, un ejemplo interesante es el caso de los diarios de viaje de Cristóbal Colón. Son ampliamente conocidas y estudiadas las notas de lectura que Colón hizo en su ejemplar del libro de viaje Marco Polo, su principal fuente de referencia para anticiparse a lo que podría depararle su viaje a “Oriente”. De esa forma, sabemos que al llegar a su destino, el almirante se dispuso, más que a registrar, a “comprobar” la correspondencia entre lo que “había leído” y lo que en ese momento veía en las nuevas tierras.

Sin lugar a dudas, en la percepción que el viajero elabora sobre los *Kleingarten* subyace esta idea del orden bucólico ya presentado por un “emblemático alemán”, quien encarna a cabalidad aquella férrea e incontestable actitud mental antes mencionada. De esa manera, Morábito explica que la propia palabra *Kleingarten* ya encierra la esencia de su significado, puesto que *klein* significa “pequeño” y *garten*, “jardín”. Entonces, un jardín es, en resumen, una reducción de la naturaleza; una reducción idealizada, su más depurada representación⁹⁹. En consecuencia, “Todo jardín es una experiencia de contención y corrección incesante [...] donde estamos frente a un conjunto de representaciones más que de seres reales, que es exactamente lo que ocurre en los *Kleingarten*, cuyas casitas de muñecas son, antes que moradas reales, representaciones de la Casa Soñada” (Morábito, 1995:24-25). La relación que Morábito describe entre los alemanes y el germen de lo perverso que subyace en ese afán de ajardinar la vida y la experiencia, me recuerda unos versos de Diana Bellesi que dicen “Ojos que no ven / corazón que no siente el orden / del jardín”¹⁰⁰ (Bellesi, 1992:62). Un verso que, en este contexto, adquiere el tono de una sentencia cruel pensada en relación a todo aquello que desencadenó la implacable voluntad organizadora y embellecedora de los alemanes¹⁰¹.

En este sentido, Morábito elabora hábilmente una lectura de la dinámica arquitectónica y de los rasgos de la personalidad delirante de Hitler y con ello propone una interpretación de una de las más grandes tragedias históricas del siglo XX. Precedente éste que difícilmente algún viajero pueda dejar de lado al visitar alguna ciudad alemana. Las segundas intenciones son astutamente escondidas tras ese tono de aparente sorpresa y hallazgo en la observación que el autor logra recrear. Bien afirma Guillermo Barquero, en una reseña sobre *También Berlín...*, que en la escritura de Morábito “todo es sospecha e intuición rayana en lo macabro”¹⁰² (Barquero, 2009), por

⁹⁹ Afirma Morábito en el mencionado ensayo que “El mundo bucólico es el campo de concentración de la naturaleza, donde la naturaleza ha sido borrada por el jardín, que es naturaleza desenraizada, organizada y vuelta a organizar por el hombre hasta conferir a cada cosa un lugar preciso” (Morábito, 1989:159).

Cfr. Fabio Morábito, “Hitler” en *Los pastores sin ovejas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Ediciones del Equilibrista, 1995.

¹⁰⁰ Cfr. Diana Bellesi, *El jardín*. Rosario: Ediciones bajo la luna, 1992.

¹⁰¹ Vale la pena mencionar el documental *Architecture of Doom*, 1989 de Peter Cohen (Suecia). En él, el director se propone demostrar cómo tras la barbarie del exterminio nazi subyace un principio de búsqueda de la perfección y la belleza que se remonta al más puro ideal clásico. En muchos aspectos dicho documental dialoga directamente con algunas de las reflexiones aquí suscitadas.

¹⁰² Cfr. Guillermo Barquero, “También Berlín se olvida” en Sentencias inútiles [Blog en internet], 11 de enero de 2009. Disponible en: <http://sentenciasinutiles.blogspot.com.br/2009/01/tambin-berln-se-olvida.html>.

lo que no ha de sorprender que en la descripción de los *Kleingarten* se adivine la presencia de la Alemania nazi. La búsqueda y el ideal de perfección que, entre otras cosas, determinó la conocida catástrofe histórica aparece metonímicamente explicado a partir de la lógica del jardín y las casas de veraneos, en donde se refleja “esa ensoñación humana que busca en la miniatura la perfección que no encuentra a escala normal” (2004:25). Al final del texto, y a la manera de una suspicaz observación hecha como al descuido, el narrador equipara estos espacios bucólicos, donde el hombre puede sentirse un poco Dios – corrector incesante de la naturaleza – a los campos de concentración. Es decir, el alambrado como un desenlace lamentable al que “ya sabemos” puede llevar como resultado la más férrea actitud mental¹⁰³.

En diferentes momentos del libro el narrador vuelve sobre el asunto del comportamiento alemán al identificar ciertos rasgos, algunas veces inclusive caricaturizándolos, en diversos pasajes de la vida cotidiana de la ciudad que han llamado su atención. Uno de lo más interesantes y simpáticos se encuentra en el relato titulado “Los autobuses de doble piso”.

En esta ocasión, y en sus primeras líneas, la anécdota asume la tonalidad de una amena nota turística¹⁰⁴:

Pocos placeres como el de viajar en el piso superior de los autobuses de Berlín, en especial en la primera hilera de asientos, frente al gran ventanal desde el cual se disfruta la visión magnífica del trayecto, a más de tres metros de altura y en plena sintonía con las copas de los árboles (2004:63).

¹⁰³ Literalmente, el relato finaliza:

[A]través del jardín, o sea de la miniaturización de la naturaleza, el hombre puede sentirse un poco Dios, el gran Ortopédico que aporta incesantes correcciones e infinitos retoques a su obra, en un ejercicio de depuración interminable que ahora, después de los nazis, sabemos que con qué facilidad, sobre todo si se hace detrás de una alambrado, es decir, detrás de una férrea actitud mental, nos puede conducir directamente al infierno (2004:25).

¹⁰⁴ La secuencia que se desarrolla a continuación me recuerda un relato de Margo Glantz que es narrado justamente desde el segundo piso de uno de estos autobuses típicamente europeos. La narradora no se encuentra en Berlín, sino en Londres y va comentando desde su “observatorio en movimiento” aquello que ve desde su poco favorecida visión aérea. Lejos de encontrarse en los primeros asientos del autobús, ésta aparece relegada en los últimos lugares, “castigada” junto a los fumadores, y su visión se ve empañada por los “ramasos” de los árboles que se cuelan por la ventana. Dice estar abominada con el mal olor de la ciudad, con la grosería de los choferes, en su mayoría inmigrantes hindúes, y una visión de la ciudad que, en lugar de ser privilegiada, bordea en el desencanto. Me pareció interesante traer a colación este pasaje ya que pareciera ser una especie de “contra-nota turística” contrastante con el tono en apariencia apacible con el que Morábito introduce su relato. A su vez, cabe resaltar la coincidencia de que se trata de otra mexicana en pleno periplo y registro de sus experiencias europeas.

Cfr. Margot Glantz, “Una historia de amor” en *La jornada*. 14 Mayo de 2005. Consultado en su versión digital disponible en: <http://www.jornada.unam.mx>.

De aquí en adelante Morábito expone lo que parece ser el resultado de una minuciosa observación del comportamiento típico del berlinés cuando usa este tipo de transporte. Explica: como todo el mundo quiere aprovechar la espléndida visión, es usual que se sucedan ciertas situaciones en la disputa por dicho privilegio. Al liberarse uno de los asientos, es normal que alguien se levante para ocuparlo “y no hay nada de vergonzoso en ese gesto, porque dejar los lugares vacíos sería un desperdicio” (2004:63). Además, el sucesor, en este caso, debe hacer explícito su pleno aprovechamiento del lugar que ocupa, por lo que dormirse, leer el periódico o simplemente encontrarse distraído es muy mal visto por el restante de los pasajeros quienes, en su lugar, habrían sabido aprovechar mejor el beneficio: “«¡Es una vergüenza, habiendo niños!»” (2004:63). Tal vez se le escuche decir a alguna de las envidiosas pasajeras, según narra. Luego, lo usual es que si alguno de los que se encuentra al final quiere apropiarse del disputado asiento, pues deba correr hasta la primera fila apenas el lugar se haya liberado. Sin embargo, suele suceder que alguien que estaba mejor localizado acabe por robarle el privilegio. En ese caso la persona, para salvarse del ridículo, deberá fingir que en realidad se dirigía hacia las escalerillas del segundo piso y en un ademán – que raya en la paranoia – actuar como si en realidad pretendía bajarse del autobús, y efectivamente hacerlo, en la parada más próxima¹⁰⁵.

Seguidamente, explica:

Se trata de un viejo truco que los berlineses dominan a la perfección, puesto que incluso se enseña en la primaria. Por eso nunca verán ustedes a un berlinés parado como un bobo después de que alguien más rápido que él le usurpó el asiento frente al ventanal del piso superior (2004:64).

En primer lugar, esta delirante situación del autobús ilustra a cabalidad aquello que Juan Villoro definiría como un “ejercicio de surrealismo alemán”, lo que se

¹⁰⁵ A partir de aquí el relato se desborda en exageradas suposiciones acerca de lo que posiblemente ocurra una vez que el pasajero se haya bajado del autobús; “apenas el comienzo del calvario”. Las mismas incluyen la posibilidad de que en medio de los delirios persecutorios del sujeto, temeroso de que otro pasajero descubra su farsa, éste se vea obligado a andar por calles desconocidas durante infinitas horas fingiendo que era su destino final. El delirio podría alcanzar tales magnitudes que, en el afán de defender su “libre decisión”, acabaría por negarse a sí mismo que se bajó del autobús para no hacer el ridículo y terminará por creerse su propia mentira, lo cual conllevará a un estado de desorientación y posiblemente pérdida de la memoria. Sin embargo, aclara el narrador, para estos casos existe el Cuerpo Municipal de Rescate de Usuarios en Dificultad (CUMURUSD), una división entrenada para asistir este tipo de situaciones y prestar apoyo psicológico a aquellos que se encuentren en tal dificultad (2004: 63-64).

traduciría en “un caos lleno de reglas”¹⁰⁶ que se supone que sea el funcionamiento y la cotidianidad de la vida alemana. Digamos que la historia presenta una especie de exagerado *performance* comportamental que ilustra la tensión latente; un aparente y constante estado de paranoia persecutoria que subsiste en la cotidianidad de la vida alemana, seguramente como consecuencia – piensa Villoro – de ser “un pueblo que, en buena medida, había vivido para espiarse y delatarse [...]” (Villoro 2011:40), como claramente lo revela su historia. Así también, el relato muestra los alcances de una implacable actitud mental alemana capaz de suscitar situaciones que al ojo del viajero-extranjero pueden parecer, cuando menos, irrisorias.

Pensemos en los tradicionales relatos de viajes, narrados y protagonizados por viajeros aventureros que se disponían a descubrir territorios salvajes y, hasta ese momento, desconocidos. De acuerdo con Todorov; “el verdadero relato de viaje, [...] refiere el descubrimiento de los *otros*, o los salvajes de las regiones lejanas, o los representantes de civilizaciones no europeas, paraba, hindú, china, etc. [...]”¹⁰⁷ (Todorov, 1993:99). La relación que este sujeto establece con la alteridad, con ese mundo diferente que se presenta ante sus ojos, es fundamental para entender las formas cómo esos *otros* aparecen representados en su discurso, lo cual, en el contexto citado por Todorov, se explica a través de una lógica colonizadora donde el *otro* siempre acaba por ser reducido e interpretado de acuerdo a los parámetros del más civilizado.

Ahora, en el caso de *También Berlín...*, que de alguna manera reproduce cierta lógica característica de los relatos de viaje, esa necesidad de narrar cómo es ese *otro* también se hace manifiesta. En este caso, obviamente no hablamos de un discurso colonizador, y no se trata de la descripción de bárbaros de tierras desconocidas; más bien estamos frente a lo que sería el reconocimiento y la representación en el discurso

¹⁰⁶ Esta afirmación de Villoro se encuentran en un texto titulado “Berlín: un mapa para perderse”. En sus breves páginas Villoro cuenta algunas de sus experiencias en la capital alemana durante el tiempo que residió en ella como cónsul mexicano, en los años pre y durante la caída del Muro, así como también durante sus posteriores visitas. En diferentes momentos es posible establecer claras conexiones entre el relato de Villoro y el libro de Morábito. Salvando la distancia temporal, identificamos percepciones comunes sobre la ciudad y sus habitantes retratadas con la misma habilidad, también con un sentido del humor y de la ironía bastante similar, lo que probablemente no se deba más que a un venturoso azar. No obstante, para los fines de este análisis, resulta una interesante clave de lectura que continuaré explorando a lo largo del capítulo, más aún si consideramos que se trata de escritores que comparten - en parte - la misma nacionalidad o, para ser más precisos, el mismo campo intelectual.

Cfr. Juan Villoro, “Berlín: un mapa para perderse” en *Berlín [dividido]*. Santiago de Chile: Brutus Editora, 2011.

¹⁰⁷ Cfr. Tzvetan Todorov, “El viaje y su relato” en *Las Morales de la historia*. Barcelona: Paidós, 1993.

de una especie de “tribu de ordenados” habitantes de un país al que le es característico un “cierto tipo de salvajismo”, también bastante conocido. Se trata de una acertada estrategia empleada por el autor para recrear “la naturaleza” de una región y de un determinado tipo de comportamiento que muchos conocen, pero que nadie pareciera acabar de comprender del todo, ni siquiera el propio escritor-viajero.

En el relato titulado “Un choque en Berlín” aparece otro ejemplo bastante ilustrativo de lo que aquí planteo. En esta ocasión Morábito cuenta las incidencias de un choque entre dos carros alemanes y que él atentamente mira desde la ventana. Éste asume con entusiasta ironía su rol de observador y, de alguna manera, decodificador del comportamiento del otro. Así, en compañía de su esposa – sobre quien además dice que es antropóloga y por ello siempre “[...] huele la oportunidad de observar la índole de los nativos” (2004:32) –, se dispone a relatar los detalles de este incidente ciertamente trivial, al mismo tiempo que toma notas de las particularidades del hecho:

Qué raros son los alemanes. Cuando chocan sus autos apenas pronuncian alguna frase malhumorados, sin mirarse a los ojos; nadie se asoma de los edificios cercanos para ver qué ha ocurrido; les prestas una escoba para que terminen de limpiar la calle y la aceptan sin darte las gracias”¹⁰⁸(2004:34).

La expresión “qué raros son los alemanes” se repite varias veces a lo largo del relato, cada vez que el sujeto se dispone a describir esas características distintivas que causan sorpresa no por lo insospechadas sino porque justamente parecen responder a la imagen que se tiene de los alemanes. El efecto sorpresa no es generado por el hallazgo de la novedad y sí más bien por el asombro de lo predecible. De esa manera, aparecen repetidas a lo largo del texto, como conclusiones elaboradas por el escritor-observador, expresiones como éstas: “Qué raros son los alemanes. Lo han previsto todo” (2004:35) o “Qué raros son los alemanes. Dan lo mejor de sí de perfil, de sesgo [...]” (2004:35).

¹⁰⁸ Este relato se titula “Un choque en Berlín”. En él se nos narran las incidencias de un choque entre dos carros que llama la atención del escritor por la frialdad y mecanicidad con la que se sucede los acontecimientos. Ninguno de los implicados establece contacto visual entre sí, no ocurre ningún sobresalto, lo cual lleva a Morábito a fabular que tal vez también existan reglas de comportamiento, que se les enseñan a los alemanes en las clases de manejo, para lidiar con estas situaciones. Hasta el detalle espontáneo de ofrecerles una escoba, para que recogiesen los restos de los vidrios esparcidos por las calles, acaba también por ser adormecido y entra en esa dinámica de control y dominio que prevalece, incluso, en situaciones impredecibles como un choque. De allí que una de las conclusiones acerca de la rareza de los alemanes sea que estos siempre lo tienen todo previsto: hasta lo inesperado.

Ciertamente, el uso de la ironía y, en especial, ese tono en apariencia inofensivo que dice como quien no quiere decir, forman parte de la estrategia narrativa que el autor utiliza para introducir en el discurso juicios que reconocen en el típico comportamiento alemán “extremamente civilizado” la tensión de la barbarie que, como bien sabemos, fue responsable de algunas de las atrocidades más lamentables del siglo XX.

Para ello, Morábito acude de nuevo al uso del estereotipo y explora la problematicidad inherente a esta categoría. De acuerdo con Homi Bhabha¹⁰⁹, el estereotipo encierra una compleja ambivalencia puesto que se basa en la idea de la “fijeza”, es decir, un conocimiento fijo de un tipo de comportamiento o de ciertos rasgos atribuibles, en este caso a una cultura, que resulta predecible y posible de reconocer en cualquiera contexto. Sin embargo, pareciera que tal conocimiento se resiste a someterse a algún tipo de comprobación, de allí que sea “algo que todos sabemos” pero que necesita ser repetido incesantemente porque su veracidad “pareciera ser imposible de comprobar en el discurso” (Bhabha, 2002:91).

Hay que pensar que Alemania ocupa dentro de Europa una posición privilegiada. En este sentido, digamos que su centralidad permite el juego con el estereotipo sin que éste resulte políticamente incorrecto. No obstante, en el relato no solo aparece la representación del estereotipo alemán, sino también de un cierto estereotipo italiano. Los italianos también resultan caricaturizados, lo que no deja de ser interesante, entre otras cosas, porque escenifica una rivalidad (también estereotípica) que responde a un imaginario cultural típicamente europeo. Así, de regreso al relato del autobús, nos encontramos con que el narrador introduce una nueva conjetura. Asombrado frente la particular “disputa alemana” por la primera fila del autobús, dice:

Ya puede uno imaginarse qué pasaría, en la misma situación, en los autobuses italianos: “« ¡Yo me levanté primero, todos lo vieron!»”, clamará el sujeto que no alcanzó el asiento. “« ¡Pero yo estaba más cerca, y el que está más cerca, gana!»”, replicará su contrincante. «No somos animales, sino seres civilizados», sentenciará el otro, y surgirá una trifulca que dividirá al piso superior en dos bandos y obligará al conductor a detener el autobús y a llamar a la autoridad para restablecer el orden.

¹⁰⁹ La referencia a Bhabha es tomada a partir del análisis que éste plantea en torno a la construcción del estereotipo en los discursos coloniales y su función en la elaboración de un discurso sobre la otredad dentro de este contexto. En páginas anteriores señalaba que una característica de los relatos de viaje también conduce a la utilización, o bien caricaturización de los estereotipos culturales, con lo cual la referencia a Bhabha resulta oportuna para explicarnos cierta lógica del discurso que Morábito construye en su obra.

En Berlín, una prudente medida adoptada en las escuelas de nivel básico ha eliminado la posibilidad de estos accidentes (2004:64).

El comportamiento desorganizado y agresivo de los italianos respondería a una imagen estereotipada de los nativos de una determinada región de Italia, lo que además adquiere mayor vigor al ser puesto en evidente contraste con el comportamiento extremadamente “civilizado” de los alemanes. Como ya decía, se contrapone la “centralidad” de Alemania, un modelo de civilidad dentro de la Europa actual, con el atraso que supone la “marginalidad” italiana dentro de este mismo contexto. Lo curioso es que el autor ocupa una posición – digamos – periférica a esta situación por tratarse de un “italiano dudoso” pero que, en medio de este conflicto “típicamente europeo”, asume la posición que le “corresponde”. De esa forma, representa un comportamiento familiar, aunque no enteramente propio, de una manera que deja entrever una intención reivindicativa del modo de ser de sus “coterráneos”.

Por momentos, Morábito se relaciona con Berlín a partir de la referencia italiana, pero en otras ocasiones asume su (entre)lugar de “semilatinoamericano” y se relaciona con el contexto alemán a través del lente de lo mexicano, como aparece en otros pasajes. Al introducir en el relato las diferentes representaciones culturales, el autor, de una forma o de otra, deja en evidencia su grado de identificación pero al mismo tiempo de distanciamiento con los comportamientos y la idiosincrasia de los países en cuestión, dado por esa relación de proximidad y de lejanía en relación a sus propios referentes culturales. En consecuencia, éste acaba por incorporar el recurso de la ironía que, como una lente propicia, es utilizada para recrear determinados aspectos del discurso “cliché” que predomina en relación a los rasgos comportamentales de las diferentes culturas (la alemana, la italiana, la mexicana) que son colocadas en escena.

Por otra parte, Morábito también cuestiona el rol y el propio discurso del viajero. Se trata de un viajero que, a diferencia de lo que se espera de los viajeros de los relatos tradicionales, no ofrece un compendio de anécdotas que recojan informaciones novedosas ni reveladoras acerca del lugar que se visita. Por el contrario, su relato se alimenta del registro de la cotidianidad, más bien del tedio que subyace en lo rutinario y en lo predecible¹¹⁰. En otras palabras, Morábito compone un relato sin sobresaltos; un

¹¹⁰ Benjamín afirma, en *El narrador*, que “el aburrimiento es el pájaro del sueño que incuba el huevo de la experiencia” (Benjamín, 1991). El aburrimiento es así un estado propicio del espíritu pero también del

viaje “pobre de experiencias significativas”, parafraseando a Benjamin, pero que se revitaliza y se valida como una experiencia de la creación. Así, en muchos momentos deja en clara evidencia el dominio por parte del autor de aquello que Benjamin considera el verdadero “don de la narración”. Recordemos que para el filósofo “la mitad del arte de narrar radica precisamente, en referir una historia libre de explicaciones” (Benjamin, 1991). Algo que, sin lugar a dudas, se aplica a muchos notables pasajes narrativos de *También Berlín...*, Entre ellos se destaca el relato que recoge las incidencias del choque entre los alemanes, así como el del turco que miraba a las mujeres en lago, o bien aquellos momentos donde Morábito narra sus caminatas cotidianas y sus sucesivos encuentros con el misterioso hombre del croissant. Pasajes estos que comentaré más adelante.

Asimismo, toda situación de viaje supone, en mayor o menor medida, una necesidad por parte del viajero de reafirmar determinados rasgos del lugar de procedencia, es decir, de afirmar la cultura propia en contraposición a la cultura extranjera en medio de la que circunstancialmente se encuentra. Muchas veces la evidencia tangible de que no se es igual al *otro*, lingüística, fisionómica y/o idiosincráticamente lleva al individuo a revitalizar la relación de identificación y el sentido de la pertenencia con el país de procedencia. En el caso de Morábito, como es claro, se trata de un viajero de mirada ambivalente para quien la idea de una “raza” y una “cultura propia” resulta problemática, lo que no le permite establecer un marco de referencia único e indiscutible, al igual que muchos viajeros contemporáneos que, así como él, tienen consciencia de su pluralidad cultural.

Ahora bien, en este mismo sentido, esa intrincada y apegada relación que algunos viajeros mantienen con su “lugar de origen” es una experiencia que, según vengo apuntando, está negada de antemano para el autor de estos relatos. Sin embargo, se trata un rasgo aún reconocible en muchos viajeros, quienes construyen la experiencia a través de una comparación constante entre lo propio y lo ajeno. Una confrontación que, por lo

oído que supone un “estar alerta” a las irrupciones del mundo. Algo que, según Benjamin, favorecerá el arte de la buena y la verdadera narración.

Esta cuestión del tedio como un estado espiritual que, a su vez, supone un estado de escucha propicio para la escritura, remite a la poesía de Morábito, específicamente, al poema donde hace explícito aquello que constituiría su *modus* de creación poética: “Los versos vienen y se forman / en el instante justo de la quietud / que se consigue, / cuando se está a la escucha / como nunca” (ADL:128)

Cfr. Walter Benjamin, *El narrador*. Madrid: Taurus, 1991. Consultado en su versión digital disponible en: <http://www.interregno.org>

general, tiende a resolverse en la constatación de que en *mi país*, es decir, “*de donde yo vengo*”, las cosas son distintas y probablemente hasta mejores. Se trata de un comportamiento típico, a su manera también un “cliché”, uno de los muchos que caracterizan el discurso del viajero común. Siendo éste un aspecto que Morábito introduce en la narración aunque, desde luego, de una forma irónica. Vemos que en la conclusión del relato “Los autobuses de doble piso” se elabora un desenlace que escenifica con exageración y disparate este rasgo del viajero para quien en el debate entre “su cultura” y la ajena, la “propia” siempre sale ganando, así sea gracias a un rasgo idiosincrático no necesariamente positivo, como en el caso en cuestión.

Después de todo el periplo del pasajero fugitivo, éste suele ser socorrido por un funcionario de la CUMURUSD, quienes cumplen la función de rescatar a estos ciudadanos en apuros. Sin embargo, para que ellos puedan realizar el rescate eficientemente deben seguir a los pasajeros perdidos por las calles, algo que acaba alimentando y, en consecuencia, justificando el delirio persecutorio y el pánico que aquellos experimentan desde el mismo momento en que bajan del autobús. Entonces, Morábito explica que el gobierno alemán, una vez detectadas las fallas del programa, puso en funcionamiento un nuevo plan de acción (recordemos que “los alemanes lo tienen todo previsto”). De esa manera, concluye el relato diciendo:

Acaba de arrancar, por ello, un programa piloto que supone un cambio radical en el tratamiento del problema. *Unos quinientos napolitanos* han sido contratados por la municipalidad de Berlín para que viajen de incógnito en los pisos superiores de los autobuses y, antes del menor atisbo de contienda por alguno de los asientos de la primera fila, intervengan ruidosamente para exacerbar los ánimos, propagar la trifulca entre los pasajeros y educar a los berlineses a luchar a gritos por sus derechos (2004: 67) (destaque mío).

Todas estas fabulaciones que el autor introduce, como los supuestos programas del gobierno o las particularidades del sistema educativo alemán que, de alguna manera, acaban por ser los responsables del comportamiento de los lugareños, sin duda corresponde al plano de la ficción. El tipo de ficción a la que el viajero acude para figurarse teorías que expliquen, o mejor dicho, que llenen los huecos que la experiencia pasajera no alcanza a salvar. De alguna manera, las conjeturas sustituyen el desconocimiento con el absurdo y la exageración en un gesto característico del visitante

extranjero. La imaginación, la fabulación sobre lo otro, en definitiva, también construyen la experiencia del viaje.

Dando continuidad al análisis, afirmaba que no es solo la italianidad la que viene a trasparecer durante el viaje a la capital alemana, sino que también la mexicanidad es representada en esta dinámica de espejos urbanos y ciudadanos que el autor presenta. Digamos que a través de ello se delimitan los contornos de la identidad del sujeto, o mejor dicho, de la “desidentidad”¹¹¹, puesto que es allí, en los márgenes de lo preciso y lo perdido donde este sujeto forja su carácter.

En el relato titulado “Un sátiro en Krumme Lanke”, el viajero relata una visita que hizo, junto a su mujer y su hijo¹¹², a los lagos *Krumme Lanke* y *Schalachtensse* durante el verano; “lagos domésticos, enclavados en la ciudad”, a los que tranquilamente se puede acceder en Metro o en S-Bahn (2004:58), según señala. Durante la visita establece un primer paralelismo con la ciudad de México, fundamentado en la presencia (o ausencia) del agua en ambas ciudades: “Siempre he deplorado la ausencia de agua fluvial o lacustre en la ciudad en donde vivo” (2004:59). En contraste, encuentra en Berlín espacios donde el agua se ha urbanizado dando cabida a estos lugares donde en el verano: “[u]na multitud en traje de baño se asoleaba en la orilla del agua. Abundaban las familias, los solitarios de mediana edad y los niños. Había también nudistas, pero sólo en uno de los dos lagos, no recuerdo cuál” (2004:58). Confiesa que el exceso de gente y de cuerpos desnudos en aquel “espacio natural”, pero rigurosamente acoplado a las demandas urbanas, lo desagradó de forma abismal: “me

¹¹¹ Una vez más, esto trae a colación a Flusser y su reflexión acerca del desarraigo como una condición que posibilita al individuo el establecer relaciones con (sus) diferentes culturas (patrias), basadas no en la negación (no pertenezco a ninguna), sino en la reafirmación (pertenezco a todas) para luego negarlas. Para el autor, esto dota al individuo de una libertad mucho más auténtica y apreciada que las amarras inapelables que implican el más estricto “sentido patrio”. Afirma: “*Sou praguense, paulistano, robionense e judeu, e pertenço ao círculo de cultura chamado alemão, e eu não nego isso, mas sim o acentua para poder negá-lo*” (Flusser, 2007:226).

¹¹² En la mayoría de las anécdotas que se presenta aparece la clara referencia a los compañeros de viaje del escritor: la mujer y el hijo. Esto es fundamental para reforzar aquella idea de la veracidad pretendida en la construcción de estos relatos. El dato autobiográfico funciona como un soporte que garantiza la existencia de testigos capaces de avalar aquello que el narrador-viajero proporciona como materia de su experiencia. Digamos que, y de acuerdo con Luis Alburquerque García, la presencia de estos dos asegura que el protagonista de la historia es un “sujeto viajero, individual e irremplazable que además escribe esa experiencia”, es decir “que se trataría de un “[...] hombre de carne y hueso sin ningún otro tipo de voz imaginaria”, lo que coloca tanto al sujeto como a la obra en sí en un particular estatuto ficcional (Alburquerque, 2011:29).

Cfr. Luis Alburquerque García, “El relato de viajes: hitos y formas de la evolución del género” en *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, n°145, 2011, pp. 15-34.

parecían fatuos como un espacio publicitario” (2004:60). Como si se tratase, digamos, de una foto de almanaque.

Por una parte, se acude de nuevo al imaginario colectivo, ya que la imagen de europeos nudistas asoleándose en la playa, o algo similar, con el mayor desparpajo suele ser una referencia cultural para los latinoamericanos. Asimismo, el autor asume la “voz del pudor latinoamericano” y se pronuncia con desagrado en relación a aquel lago lleno de gente “semiencuerada”. Confiesa que de vivir aquí, es decir, en Berlín, sería el primero en repudiarlo. Exclama, entonces: “¡Bendita sequedad de la Ciudad de México! ¡Bendito pudor de los altiplanos! No me sentía a gusto en Krumme Lanke, con todos aquellos cuerpos desnudos y ávidos de sol, a orillas de un agua que tenía cupo limitado¹¹³” (2004:59). En primer lugar el ademán exclamativo y la intervención de la religiosidad resultan claramente alusivos a una marca cultural relacionada con el decoro, la “pacatería” del mexicano¹¹⁴.

Por lo tanto, una vez más es accionado el uso de un estereotipo que da cuenta de la particularidad del observado, los alemanes desnudos y amontonados, pero también de quien observa, en este caso, el pudoroso viajero mexicano; rasgo que también resulta exagerado mediante el uso de la exclamación. Más aún cuando, hacia el final de relato, este mismo mexicano sonrojado se deleita viendo a una voluptuosa mujer “semiencuerada” tomando el sol.

Ahora bien, una última referencia me lleva de regreso al pasado egipcio. En el último relato irrumpe como por asalto la imagen de Alejandría. La imagen se revela como una epifanía más que como una memoria o una marca identitaria, como en la caso de las ciudades anteriores. En el relato titulado “Las dos hermanas” el narrador cuenta acerca de las rutinas que como turista-residente solía llevar a cabo en la ciudad. Uno de sus paseos favoritos y habituales era realizado por la gran avenida llamada *Kudamm*:

¹¹³ Una situación similar es relatada por Villoro en el ya mencionado “Berlín: un mapa para perderse”. Digamos que el recato de su mexicanidad vino a transparecer frente al desenfado corporal de los alemanes. Literalmente afirma: “La gente se asoleaba desnuda en los parques con un desparpajo que desconcertaba al joven mexicano, no sólo por su formación conservadora, sino porque eso sucedía en los albores del fin del mundo [...]”, se trataba, en aquel entonces, del verano de 1981.

¹¹⁴ El pudor y el decoro como características distintivas de los mexicanos ha sido un tópico bien trabajado por algunos estudiosos. En este punto, resulta inevitable citar a Octavio Paz, quien en *El laberinto de la soledad* (1950), propone un minucioso análisis sobre ciertos aspectos fundamentales de la cultura y el ser mexicano hasta ese momento. En él, afirma: “Si en la política y el arte el mexicano aspira a crear mundos cerrados, en la esfera de las relaciones cotidiana procura que impere el pudor, el recato y la reserva ceremoniosa. El pudor, que nace de la vergüenza ante la desnudez propia o ajena, es un reflejo casi físico entre nosotros” (Paz, 1998:12).

Cfr. Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

una llamativa y festiva calle llena de restaurantes siempre bien frecuentados. Su atractivo, según su parecer, también se debía a la presencia de una de sus transversales, *Kantstrasse*, sobre la que dice: “Por eso no es justo hablar de *Kudamm* sin hablar de su hermana pobre, [...] ¿qué sería de *Kudamm* sin el auxilio incondicional de esa paralela de condición inferior que sabe siempre cuál es su lugar...?” (2004:86). De esa manera, establece una relación por contraste entre la exuberancia de una calle y la sobriedad y el recato de la otra, lo que, al final, acaba por ser complementario¹¹⁵. En la descripción del cruce entre ambas calles, una opulenta y evasiva, la otra sobria pero íntima, se lee la configuración de un particular entre lugar urbano, pero que también puede ser entendido como un entrelugar enunciativo.

El relato continúa y hacia el final Morábito introduce una suerte de recomendación turística, y les sugiere a los visitantes que durante el mes de junio realicen un imperdible recorrido por la calle de *Kudamm* en uno de aquellos autobuses de doble piso. Así explica:

Cuando llegue a Kudamm, sentado frente al ventanal panorámico, se deparará en la luz ancha, señorial, lustrosa, la luz de té de Kudamm, un espectáculo único, el de abrirse paso entre las frondas de los plátanos que se inclinan y golpean suavemente el ventanal, y sentirá que algo en él se descalza, se aturbanta, se mahometiza, se va a la Meca, y que está viajando a las once de la mañana en pleno Berlín sobre una alfombra mágica [...].

Kantstrasse no produce milagros, pero algo de esos espejismos recibe de su hermana rica, y en ciertos balcones soleados de los pisos altos, en ciertas verdulerías y zaguanes oscuros que tiene, he vuelto a presentir Alejandría (2004: 88)

¹¹⁵ Sobre *Kudamm* dice:

El tramo dorado de Kudamm abarca cuando mucho unos quinientos metros, cuyos límites cada quien recorrerá según su gusto y temperamento, pero que es inseparable de la influencia que ejerce sobre ella Zoologie Garten. La tristeza de Zoologie, su aspecto promiscuo, casi destartalado, casi de bazar es un correctivo a la insensatez nórdica de Kudamm y le proporciona la densidad, el *limo árabe* que ella necesitaba para agrandarse y cobrar consciencia de sí misma (2004:85) (destaque nuestro).

Sobre *Kanstresse*:

Pero si Kudamm sale indemne de la poderosa presencia de Zoologie, beneficiándose de su influencia, se lo debe a la medicación de otra arteria, la Kanstresse que toca directamente a Zoologie y, con ello, aparta a Zoologie de Kudamm. En otras palabras, Kanstresse se obra como un filtro. [...] Se torna su paralela cuando ésta más lo necesita [...] y la sigue de cerca con su vida ordenada, su falta de brillo y sus pequeños comercios, como quien en un cortejo real, se hace cargo de las provisiones (2004:86).

Resulta un pasaje interesante que, de alguna manera, ya es anticipado cuando hace la descripción de las calles y aparece la referencia a un cierto *limo árabe* que conforma esa intersección entre ambas. Pareciera entonces que el viajero vivencia una suerte de desplazamiento geográfico, más sensorial que real, por lo que entra en un tiempo perceptivo que le revela a Alejandría no como un paisaje sino como sensación. De esa forma, el segundo piso del autobús se transfigura en una “alfombra mágica” y, en un ejercicio figurativo, un clima árabe va poblando la experiencia y suscita lo que pareciera ser una transmigración espontánea y emotiva.

Valdría recordar aquel poema analizado en el capítulo anterior, cuando me refería al uso de una especie de estereotipia por parte del poeta para crearse una imagen de la referencia, o mejor dicho, de la memoria árabe. Digamos que en la narrativa el escritor acciona un mecanismo similar. En un movimiento que se asemeja al del montaje de un escenario, Morábito introduce elementos como la alfombra, el turbante, la Meca y la “luz de té”, inclusive, las bananeras¹¹⁶, utilizándolos como piezas de utilería que, una vez conjugados, acaban por producir un efecto de memoria. Ésta, más allá de remitir a una experiencia vivida (pensemos en el remoto pasado árabe del sujeto), evocan una experiencia imaginada que encuentra en Berlín un espacio para ser presentida.

Sin embargo, tal evocación, esta especie de acto de imagería, se suscita alrededor del encuentro del viajero con los balcones de la ciudad. Elementos que representan una especie de ruina del recuerdo que prevalece en relación a la ciudad egipcia, como también aparecía en los poemas¹¹⁷. En el relato comenta: “Kanstrasse no produce milagros, pero algo de esos espejismos recibe de su hermana rica, y en ciertos

¹¹⁶ La imagen de la luz de té resulta particularmente llamativa, no solo por su valor metafórico, sino porque además el té negro, así como todas sus variantes, es un producto altamente comercializado en Egipto. Además de que el mismo es popularmente conocido como la bebida oficial de este país. Ahora, la alusión a las bananeras, hasta este punto, me resulta confusa, ya que es difícil imaginar que bananeras sean parte de la vegetación berlinesa. Inclusive, teniendo conocimiento de que la capital alemana posee un alto número de inmigrantes, una buena parte de ellos proveniente de Turquía y otros lugares de Oriente, por lo que se hace factible la existencia de plantaciones de este tipo. Aún así, la inclusión de dicho elemento me hace leer el fragmento con sospecha, puesto que genera la duda acerca de si el mismo realmente forma parte del paisaje o si está en el orden de la ensoñación que, aparentemente, este momento del paseo produce en el sujeto de los textos.

¹¹⁷ En el capítulo anterior trabajaba con el fragmento final del poema “Balcones”, cuyos versos decían: “Yo te recuerdo Alejandría / en una larga escala de balcones” (DLTA: 108). En él el poeta elabora una reflexión sobre los balcones, sobre su funcionalidad arquitectónica pero también espiritual: “los balcones no nos salvan del suicidio” o “La vida se invertebra en los balcones”, en ellos “nada se reanuda” (DLTA: 107). Al final concluye con una clara referencia a la ciudad de la infancia y establece una relación directa entre el balcón y Alejandría, por lo que podríamos decir que el balcón es una clara pieza sobreviviente entre las ruinas de la memoria que el escritor conserva de esta ciudad.

balcones soleados de los pisos altos, en ciertas verdulerías y zaguanes oscuros que tiene, he vuelto a presentir Alejandría” (2004:88), puesto que, citando unos versos de su poesía: “hay veces que una calle / apartada nos coloca / en el centro de un milagro” (LB: 31). En primer lugar, me interesa pensar en la forma cómo se armonizan todas las imágenes que componen esa “sensación – ese milagro – árabe” junto a la sólida imagen de un balcón, encajado en la escena como una piedra. De alguna manera, la evocación visual me recuerda algunos cuadros de Giorgio de Chirico¹¹⁸, quien, entre otras cosas, componía sus pinturas sobre la base de una ensoñación arquitectónica, donde elementos de diversas órdenes temporales y materiales se conjugan, conformando una propuesta estética de la ciudad; una ciudad interior, podríamos decir. En el caso de Morábito compondrían una ciudad del recuerdo, como Alejandría, una ciudad sensorial que se aparece entre espejismos que giran alrededor de un elemento concreto.

Ahora bien, el balcón, como elemento arquitectónico, no forma parte de un adentro pero tampoco de un afuera, algo que me remite, una vez más, a la idea de un entrelugar. Los balcones son piezas que “conspiran contra las ciudades”, las particularizan y las sobreviven, dice el poeta. Al mismo tiempo, esto pensado en relación a lo fragmentario y a la ruina asociado a la ciudad de Alejandría, pareciera que, ahora en la narrativa, esta última sobrevive en iguales condiciones: como una memoria ruinoso por la que el escritor transita y donde siempre pareciera tropezarse con los restos de un balcón.

El presentimiento de Alejandría, en medio del entrecruce de las calles mencionadas y el balcón, configuran uno de los momentos de franqueza en los que el escritor se confronta y melancólicamente se revitaliza. Concluye el relato diciendo que la mayor parte de su estadía en Berlín transcurrió entre estas calles hermanas: una “me

¹¹⁸ Hago referencia al pintor italiano Giorgio de Chirico (1888-1978), considerado uno de los precursores del surrealismo aun cuando su propuesta estética haya sido siempre bastante indefinible, inclusive para los críticos actuales. Son famosas sus composiciones en las que se conjugan piezas arquitectónicas, especies de restos de construcciones clásicas como: columnas, bustos, o patíbulos de mármol entremezclados con elementos naturales, tales como frutas, e instrumentos funcionales como herramientas o maquinarias industriales, entre otras. Todo en medio de un escenario desolado y con colores artificiosos que causa no solo una dislocación espacial, sino también temporal en el espectador. De alguna manera, construye un entrelugar, entre el plano real y el plano onírico que resulta visualmente incómodo pero, en suma, interesante.

La referencia a de Chirico me parece oportuna, en primer lugar, por tratarse de un artista italiano, luego porque el propio Morábito en otro de sus poemas, titulado “Un viaje a Pátzcuaro”, hace una explícita alusión al pintor. Dicha referencia resulta una clave de lectura interesante para pensar en los diferentes diálogos que Morábito establece en la configuración de los espacios tanto externos e internos que se recrean en sus textos. Un procedimiento similar, por ejemplo, lo encontramos en *También Berlín...*, cuando el narrador compara el paisaje desolado de una avenida berlinesa a la visión melancólica y transitoria de los cuadros de Edward Hopper (1882-1967).

sacaba de mí mismo”, mientras la otra “me secundaba en cada estado de ánimo”, así confiesa: “yo iba de otra viviéndolas como las aceras opuestas de una tercera avenida que nunca existió y acaso sigo buscando” (2004:88).

En conclusión, la escritura, ese lugar visible, se revela como el espacio propicio para construir una arteria vial que le permite al escritor, mientras escribe, transitar entre las construcciones imposibles que la ciudad de Berlín le evoca. Es la escritura el lugar donde se sucede el tráfico de una nostalgia esencial y donde el desamparo espacial se presenta como marca pero también como modo de mirar y de viajar.

2.2.- Paisaje de ciudad

¿Quién soy? Creo que soy una trinitaria encendida
una trinitaria fucsia
colgando sobre el muro.
He colocado mi florecer sobre el muro
para que sea más hermoso
para que se suavice
quizás quiero ocultar u olvidarme
de esa piedra tan áspera. El muro.
El muro de Berlín.

Hanni Ossott, “Del país de la pena”.

A partir de la lectura propuesta *También Berlín...*, se podría decir que una ciudad es un mapa mental, una idea por donde se transita en la búsqueda de una ciudad presentida; una ciudad interna que se evoca, se reconoce o se rechaza en los rostros de las ciudades conocidas. En el caso de Morábito, hablo de una ciudad que, al igual que la casa, justamente por no existir está por revelarse siempre. En esta ocasión el autor elabora una suerte de semblanza de la capital alemana que, de cierta forma, evoca aquellas ciudades imposibles – hechas de todas y a la vez de ninguna – de las que también habla Calvino en *Las ciudades invisibles*. A lo largo de los diferentes relatos que componen el libro, Morábito se detiene en la descripción de la ciudad; habla de su disposición y comportamiento, y abarca características no solo físicas, sino también anímicas y/o espirituales de la misma. En otras palabras, perfila un temple, retrata un genio de ciudad a través de una narración que por momentos recuerda los fabulosos relatos que Marco Polo le hace al Emperador Kan de las ciudades visitadas durante su periplo.

De entrada, la estancia en Berlín le proporciona al escritor-viajero un clima de ciudad que acrecienta su escritura. Como ya decía, este tiempo en Alemania está destinado a cumplir con el compromiso de escribir un libro de relatos. No obstante, durante el transcurrir del viaje, la ciudad pasa a ser no solo el escenario de la práctica, sino que acaba por tornarse el tema de otra narrativa; esta narrativa que leemos.

Siendo así, en la descripción que Morábito presenta de Berlín, se recrea un procedimiento de “arme y desarme” de la propia ciudad, como si se tratase de una maqueta que se va arquitectando y desmontando a lo largo del texto. En medio de ello

destaca la mirada y la relación que el autor establece con determinados y particulares elementos de la ciudad: el río, el *S-bhan* (el tren interurbano), los edificios y el Muro. Serían éstas las piezas organizativas de la ciudad, pero también de su propio universo literario, ya que la mayoría de ellas también forman parte del entramado temático que conforma su poesía.

Hasta aquí podría decirse que la ciudad de Berlín pasó de ser el escenario para convertirse en el centro de la narrativa que compone el escritor-viajero, quien se ha propuesto registrar el espectáculo que le representa el paisaje urbano. Sin embargo, pareciera que esta relación encierra estrategias más complejas de representación, puesto que no es en todo momento que la ciudad aparece como protagonista y centro de los relatos, incluso de aquellos que se abocan a su descripción. Es decir, es posible entrever un nuevo desplazamiento, donde adquiere relevancia quien mira (el escritor) y los modos cómo lo hace, más que aquello que está siendo propiamente observado (la ciudad).

Sin duda, esto resulta interesante, ya que pareciera que el escritor se aprovecha de la circunstancia del viaje y del inherente cambio de paisaje que éste supone, para enmascararse y asumiendo plenamente el rol de observador, mostrarse a sí mismo en pleno ejercicio de sus formas de mirar. De esa manera, el viaje a Berlín se convierte en una situación propicia para que Morábito ensaye otra forma de enunciarse a sí mismo, al dejarse ver mientras observa, pero también dejándose entrever entre las estructuras que componen la propia ciudad.

En definitiva, podría decirse que si bien *También Berlín...* se compone de pasajes que muestran al “viajero” que contempla y registra el paisaje y las características de una ciudad diferente; ese registro también da cuenta de una mirada, la del “escritor”, quien encuentra en el funcionamiento y en las particularidades de la ciudad que observa, el paisaje idóneo para recrear y de esa forma reconocer y enunciar los mecanismos de su propia escritura. En este sentido, me arriesgaría a afirmar que en esta narrativa Morábito presenta un *paisaje de ciudad*, pero al mismo tiempo ofrece otro paisaje, una *vista diferente* de lo que bien podría llamar una poética de su escritura.

Ahora bien, partiendo del texto vemos como, en un principio, el narrador-viajero de *También Berlín...*, en un gesto clasificatorio similar al del Marco Polo de Calvino, sitúa a Berlín dentro de la categoría de las “ciudades invertebradas”. Según dice, “[los] vacíos forman parte del alma de la ciudad, acostumbrada a ser interrumpida por el agua,

por el bosque, por el Muro cuando había Muro [...]” (2004: 28). Por lo tanto, se trata de “una urbe borrosa que no acaba de cuajar, con huecos desalentadores” (2004:27). Bien cuenta Villoro que el responsable del plan de reconstrucción de Berlín, le dijo una vez: “[e]l que quiera continuidad, que vaya a la Toscana” (Villoro, 2011:48). A su vez, la desarticulación de la capital alemana, es un rasgo que la asemeja a la Ciudad de México, donde también “hay algo de inarticulado que nos hace dudar de hallarnos en una gran urbe” (2004:27). En definitiva, Berlín tiene “un aspecto de perpetua periferia” y en ella se comprueba que “una gran ciudad puede ser la suma de sus periferias”¹¹⁹ (2004:28).

Al mismo tiempo, el D.F mexicano es una ciudad seca; “industrial y febril”¹²⁰, cuya falta de humedad remite a Morábito a otra importante ciudad de su pasado: Milán. Así, confiesa: “Me crié en una ciudad carente de mar, de ríos y de lagos, y desde hace más de treinta años vivo en otra que, no obstante su glorioso pasado lacustre, no posee ni una gota de agua fluyente” (2004:57). Tomando en cuenta lo anterior, podría afirmar que la relación problemática entre la urbe y la naturaleza representa un conflicto vertebral y un rasgo distintivo dentro del imaginario geográfico-literario del autor sobre el que reflexionaré más adelante.

Sucede entonces que la ciudad de Berlín condensa una serie de características que confrontan al autor con sus particulares accidentes (obsesiones) geográficas: “estoy hecho a ciudades [...] que no se distraen con el agua” (2004:57), concluye y con ello deja en evidencia esta suerte de paradoja existencial, rastreable desde el análisis de los poemas, que radica en la búsqueda del agua: “el agua en acto”, por este sujeto que escribe en la sequía y con una lengua desértica y de nómada. La ausencia del agua y su

¹¹⁹ Calvino en su “Diario norteamericano” describe Los Ángeles como una “ciudad hecha de mil periferias” y, al mismo tiempo, “la periferia del mundo” (1994:108), por lo que ésta también respondería al criterio de “discontinuidad” que caracteriza a grandes y “visibles” ciudades del mundo, como las arriba mencionadas.

El “Diario norteamericano” (1959-1960) forma parte de la compilación de textos autobiográficos donde Calvino cuenta las incidencias de su viaje a los Estados Unidos. De alguna manera, esta suerte de “diario de viaje” puede leerse como un catálogo de experiencias e impresiones de ciudades “visibles” que el autor relata llevado por la curiosidad, el desánimo o la sorpresa, que le generan las grandes capitales norteamericanas.

¹²⁰ Habría que incluir en esta clasificación a la ciudad de São Paulo. Es esta la ciudad de nacimiento de la esposa del poeta, quien en el poema titulado “Iré a São Paulo un día”, describe a la capital paulista como [...] una ciudad / febril como [le] gustan / sin pausas y sin cielo / una ciudad que no / descansa de su angustia” (DLTA: 88). Al mismo tiempo, Morábito asimila ciertos rasgos de la ciudad al carácter de la mujer, lo que reafirma la idea de que en esta poesía se lleva a cabo una suerte de repartición de los contenidos geográficos-afectivos entre sus vínculos, como se describía en el caso del padre y de la madre en el capítulo anterior. En otras palabras, para el autor la geografía también delimita y determina ciertos rasgos del carácter y el comportamiento. Así, sobre la esposa dice: “Naciste en la ciudad / más industrial de América / Latina, en sus afueras / que te han hecho arisca / y alérgica al domingo” (DLTA: 85).

consecuente evocación constituyen un claro detonador para la escritura. Ya lo veíamos en el caso de la poesía con la constante alusión al paisaje marino y ahora, en la prosa, con la referencia al paisaje fluvial. Rosenberg se pregunta en unos versos: “¿Se puede escribir con agua?”; en respuesta, la escritura de Morábito diría que se puede escribir con su ausencia y con ella perfilar los contornos de una ciudad que rehúye de su pasado lacustre, si pensamos en el D.F. mexicano, pero también de su propio rostro, como en el caso de Berlín.

La relación de la ciudad con el agua es uno de los temas que cruza los diferentes relatos como el devenir del río. Hay que recordar que el libro comienza con el desconcierto del viajero quien, después de haber recorrido la ciudad durante tres meses, aún no puede “decir si esta ciudad tiene o no un río” (2004:12). Es importante aclarar que, si bien Berlín no carece de agua (la ciudad es atravesada por el río *Spree*¹²¹), para Morábito la presencia fluvial resulta cuando menos problemática y su consecuente relación con la ciudad particularmente confusa. El narrador enfatiza que la dificultad para saber si existe o no un río en Berlín radica en que es imposible saber en dónde éste se encuentra. Plantea entonces que un río cumple la función de ordenar la ciudad en relación a su eje, y con ello le permite a sus habitantes “ubicarse frente al río desde cualquier punto en que se encuentren” (2004:10), lo que, según su percepción, no ocurre en la capital alemana.

Pensar el agua como un elemento orientador dentro del espacio es una idea que ya Morábito introducía en otro de sus ensayos de *Los pastores sin ovejas*. En él nuevamente trabaja sobre la idea del jardín como espacio idealizado – producto de la ensoñación bucólica – y le atribuye al agua (bien sea un río, un arroyo, una fuente, etc.) la función de ser aquello que cohesiona el jardín. En este caso se trataría del elemento que cohesiona la ciudad. Según afirma, no es solo su presencia física, sino el murmullo de la corriente lo que le permite saber a los “pastores” que no se han perdido (2004:169). Entonces, podría hablar en términos de una “experiencia de río” que es dada no solo por su contemplación, sino también por la posibilidad de oírlo¹²².

¹²¹ Sabemos que el río *Spree* bordea prácticamente la ciudad en su totalidad y que sus canales navegables son uno de los principales atractivos turístico de la misma. Se trata de un río de casi 400 kilómetros de extensión y buena parte de su trayecto se correspondía a la división geográfica que establecía el Muro.

¹²² Este tema de la sonoridad me recuerda la obra de la poeta cubana Dulce María Loynaz, puesto que, en gran medida, su universo poético se centra en la exploración de la imagen del río. En unos versos nos dice: “Mi corazón, mojado, se detiene a escuchar la música del agua” (Loynaz, 1993:135)

Cfr. Dulce María Loynaz, *Poemas escogidos*. Madrid: Colección Visor de poesía, 1993.

Asimismo, también señala que “el agua de Berlín es estática” (2004:11) y que básicamente “no se sabe cuál es la dirección del río, de dónde viene y adónde va” (2004:11), por lo que los berlineses no solo tienen negada la experiencia de la sonoridad, sino también la de apreciar el fluir de la corriente, “que es el verdadero encanto de los ríos”. En su lugar, éste se encuentra indisolublemente fusionado al entorno urbano, al punto que se confunde con él y acaba así por ofrecer un espejo estático donde la ciudad se refleja sin recibir del agua “ninguna inspiración ni lección memorable” (2004:29) y, en consecuencia, ningún descanso de sí misma.

Por una parte, este falso río berlinés, esta especie “de agua menor”, como Morábito lo llama, le ofrece un posible consuelo en relación a la sequía del paisaje mexicano. Acerca de ello se lamenta: “[u]n río, cualquier río, hasta el más raquíptico, no es poca cosa para quienes vivimos en la ciudad de México” (2004:9). Al mismo tiempo, pareciera que esta experiencia marina en escala menor, comparada a la imponentia del mar o la fuerza de un “verdadero río”, reproduce un principio similar al de la lógica del jardín; el de la corrección y el control. Así, el río de Berlín también es ortopédico en cuanto a que éste es un contenedor que resta fluidez, pero garantiza orden: el orden “artificial” de la naturaleza dentro de la urbe. Según señala, el *spreewitz* ha sido perfectamente encausado a la corriente urbana, éste “con su imperturbabilidad de lámina, se asimila a las obras en construcción hasta parecer una herramienta más [...]” (2004:12), por lo que se trata de un río intrínseco, sometido a fuerza de rigor a lo que llamaría “una férrea actitud espacial” que lo exime de su verdadera y esencial función de fluir y de proporcionar “orientación, tranquilidad y sabiduría”¹²³. En otras palabras, el río pierde uno de sus principales atributos, el de ser medio para la contemplación y se convierte en una herramienta, acentuando su carácter funcional. Sin duda, todo ello cincela el rostro laborioso e industrial que, según el autor, Berlín ostenta complacientemente.

Ahora, la particularidad de esta agua berlinesa, su aparente insuficiencia, constituye una verdadera inquietud para el narrador, razón por la cual asume la tarea de restitución de los atributos del río, al identificarlos, o mejor dicho, adjudicárselos a otros

¹²³ Si bien no se trata de un agua estancada, puesto que el agua de Berlín es un agua “en uso”, su estatismo amenaza todo el valor simbólico del río. Es decir, de acuerdo con las acepciones convencionales de los diccionarios de símbolos, el río representa directamente el devenir de la existencia humana: “la sucesión de los deseos, de los sentimientos, de las intenciones y la variedad de sus innumerables rodeos” (Chevalier, 1986: 886).

Cfr. Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

posibles elementos que el paisaje berlinés pueda ofrecer. De esa forma reconoce en el cielo de la ciudad un contrapeso visual, pues “la estaticidad del agua contrasta con la gran movilidad de las nubes” (2004:13). Es el cielo el verdadero río de Berlín, el que acaba ofreciendo la experiencia de reposo y devenir que el agua les niega a los berlineses.

Por otra parte, el sentido de cohesión y de unidad que el río no proporciona, según el autor, acaba siendo asumido por el *S-bhan*: el tren suburbano que intenta hacer lo que el río no cumple: dar una aparente unión a la ciudad, hilvanarla como un tejido, remendándola desde las alturas. Sobre éste en particular, comenta:

Viajando a contrapelo de la ciudad, deslizándose entre las construcciones, El S-Bhan tiene algo de aguja que cose un hilo alrededor de Berlín y tal vez cuando se construyó a fines del siglo pasado, se quería más que proveer a Berlín de un nuevo medio transporte, crear alrededor de esta ciudad que es un fruto de una agrupación de pueblos, un lazo que cohesionara, una última vuelta de tuerca que dejara todo apretado y en su sitio (2004:16).

En este punto, bien vale la pena detenerme puesto que la reflexión sobre el *S-bhan* representa uno de los pasajes más interesantes y centrales del libro. Como he dicho, a Morábito le interesa la lógica organizativa de la ciudad, la (des) composición de sus elementos. De ese modo, el *S-bhan* claramente le ofrece un espectáculo interesante de interacción con la ciudad, ya que proporciona una visión aérea, pero sesgada, de la intimidad berlinesa. El tren se unta a los edificios pero sin penetrarlos. Así recrea un entrelugar entre el adentro y el afuera, entre lo público y lo privado, que proporciona una visión de la ciudad que se compone desde la media altura. Se trata de un tren elevado que atraviesa el centro de Berlín, justo a la altura del segundo piso de los edificios, por lo que ofrece a sus pasajeros escenas cotidianas del interior de las casas y oficinas. Es así como:

[...] todo adquiere, por la supremacía de la fachadas sobre las calles, un aspecto escenográfico, que se acentúa de noche, cuando el S-Bahn, rozando los cuartos encendidos, regala a los pasajeros visiones fugaces de la intimidad ajena, como una familia sentada a la mesa, alguien mirando la televisión, otro jugando con un perro o leyendo un periódico o haciendo ejercicio (2004:15).

En un primer momento, este pasaje de *También Berlín...* me remite directamente a la poesía del autor. Específicamente unos versos donde aparece la siguiente descripción:

De día los edificios son triviales,
de noche la fragilidad de su interior me hechiza.
Se espía buscando desnudeces,
pero también hambre de poesía,
hambre no de la piel del otro,
sino de su manera de gastar latidos,
de ver cómo transcurre un corazón ajeno
por eso morbo y poesía andan juntos (ADL:172).

En ambos casos se presenta la idea de la nocturnidad como escenario propicio para adentrarse, o para fabular, sobre el estado más íntimo de la ciudad. En la narrativa, el tren es el espía que atraviesa la coraza arquitectónica y accede a la “fragilidad interior” de los edificios y de la propia ciudad. Testimonia escenas del transcurrir de la vida ajena y convierte en cómplices del “espionaje” a los pasajeros curiosos que también se complacen “morbosamente” con las visiones del interior de los edificios. Por su parte, en el poema, el propio sujeto de la enunciación se asume como espía y se representa a sí mismo como el “tren” que, en medio del entramado urbano, intuye, pero desde la escritura, las desnudeces de la ciudad y los modos cómo la vida transcurre a través de las ventanas. En otras palabras, es posible decir que el “yo lírico” aparece transfigurado en el relato en este tren que tan celosamente llama la atención del “yo viajero” de la narrativa. En la figura del tren ambos sujetos, el lírico y el narrativo, se encuentran y se hermanan “entre el morbo y la poesía” mostrando su modo de proceder, el lugar *a media altura* desde donde miran y enuncian la escritura.

Por otra parte, y de regreso al relato, en la descripción que Morábito realiza sobre la relación entre el *S-Bahn* y los edificios, éste reconoce nuevamente los rasgos de aquella “actitud mental de los alemanes”, ahora asimilada a la dinámica arquitectónica. De alguna forma, esta relación íntima pero ajena entre el *S-Bahn* y la ciudad se equipara a los propios modos que los alemanes tienen de relacionarse entre sí. Según dice, estos poseen una especie de “impermeabilidad congénita que les permite ignorar al prójimo y construirse una privacidad de medio metro cuadrado” (2004:17), como ocurría en las casas vacacionales, por ejemplo. Esta misma característica se reconoce en la vocación

arquitectónica. En ella se manifiesta en un perfecto sentido de la organización y del buen aprovechamiento del espacio, tal y como lo demuestra el entramado que se teje entre el tren y la ciudad que “deja todo apretado y en su sitio”. Algo que además deja en evidencia ese particular talento de los alemanes de “convivir codo a codo sin tocarse” (2004:16).

Todo ello me lleva a pensar en los mecanismos que el escritor emplea para asimilar características de su condición (como escritor-extranjero) y de su escritura, a las dinámicas arquitectónicas y comportamentales de la ciudad berlinesa. Se trata de un autor que se figura como un yo-escritor extranjero protagonista tanto de la poesía como de la prosa y que, por lo tanto, se debate siempre en un estar y no estar en contacto con aquello que lo rodea, y que se sitúa en estado de proximidad y de lejanía con los lugares y con los otros. Dicho de otra manera, se trata de un sujeto que escribe y convive con los otros “codo a codo sin tocarse”. A su vez, esto escenifica esa idea de una “intimidad a medias” que puede caracterizar la relación de un extranjero con el entorno y, claro está, también con la lengua que no es enteramente propia.

De regreso a la poesía del autor, valdría rescatar aquella imagen del escritor que, desde su *quinto piso*, introducía en la escritura los coletazos de la intimidad que entran por su ventana: las peleas de los vecinos, las fiestas y los coitos, los silencios y ruidos de una comunidad de la que forma y, al mismo tiempo, no forma parte. Siendo así, en esta imagen tomada de la poesía se materializaría en aquello que en el relato se enuncia como la verdadera, pero secreta, vocación de *S-Bhan* que “no es sólo adherirse a las ventanas, sino penetrar algún día en ellas, viajar muros adentro para explorar el Berlín que no vemos y volver al exterior después de haber recorrido cuartos, cocinas, alcobas, espejos, gritos de niños y adulterios” (2004:18). La “secreta” vocación del *S-bahn* es la “explícita” intención de este escritor que encuentra en el funcionamiento del tren interurbano la mejor forma de mostrarse en plena ejecución de sus propios procedimientos. Puesto que, en definitiva, tanto el tren como el escritor, hilvanan: “dejan todo apretado y en su sitio”. Ambos le otorgan a las palabras, a la ciudad, a la lengua: “un ombligo / una cocción / una costumbre de estar juntas / que no tienen” (2004:70). Es ésta pues su común y más evidente función.

Asimismo, retomando aquello que fue dicho al inicio, establecía que Berlín pertenece a las ciudades invertebradas. Es una “urbe borrosa” cuya poca inspiradora relación con el río – ese estar “codo a codo con el agua” pero sin fundirse con ella – la

dota, a los ojos del autor, de una “torpeza adolescente” y una “perpetua inmadurez” donde se alternan “la rudeza y la fragilidad”, “la desolación y la fuerza”, “la rigidez y la anarquía”, “la severidad y el candor”. Se trata de una ciudad sin centro, interrumpida, inconclusa: “dispersa” y “dubitativa”, “sin lustre y sin vuelo”, “la capital incómoda”¹²⁴ con su destino de “último peldaño antes de la cima”. Digamos que se trata de una ciudad averiada, maltratada por la Historia, pero que se complace en la incompletitud de sus formas. Así, tolera sus fisuras y no se pretende plena; gesto donde radica buena parte de su fuerza y de su belleza.

A partir de aquí, Morábito elabora una suerte de teoría acerca de la falta, de la incompletitud, o lo que él llama “la penúltimidad” de Berlín, como una de sus característica más entrañables. Para ello se vale, una vez más, de la propia disposición arquitectónica de la ciudad, en este caso, de la “mediana elevación” de sus edificios. En el relato “El piso faltante” se presenta la siguiente descripción:

Los edificios de departamentos, la mayoría de ellos de cuatro pisos (cinco si contamos la planta baja), dan la impresión de haber renunciado a una verdadera elevación un peldaño antes de alcanzarla, como si les faltara un piso para acceder a una altura moderna, y a esto se debe una sensación de opacidad, de falta de coronación y de brillo [...] (2004: 28).

En un primer momento resulta oportuno acudir a la poesía del autor y traer a colación el poema “cinco escalones”. En el poema se presentaba una dinámica de ascensión social que partía desde la PB hasta el último piso de un edificio (también de cinco pisos), como representación del drama del inmigrante que intenta acceder, o medianamente alcanzar, el problemático peldaño de la pertenencia: “el último piso era ponerse a salvo / entrar de lleno en el país”, se afirmaba en el poema. El sujeto lírico pasaba de vivir de la planta baja de los inmigrantes a habitar el quinto piso del edificio;

¹²⁴ Si bien, en primera instancia, esta alusión a Berlín como una capital incómoda pareciera hacer referencia a su disposición y organización espacial, la misma también alude, aunque no lo haga explícitamente, a una incomodidad moral que permea tanto a la ciudad como a sus habitantes consecuencia, claro, de su complejo y lamentable pasado histórico.

En esta misma línea, Villoro, en “Berlín: un mapa para perderse”, relata que un amigo alemán, perteneciente a la generación de la postguerra, solía decir: “Mis padres hicieron errores y sé que yo tengo que pagar”. Según Villoro, para esta generación:

[...] la historia se presentó como una condena; lo sugerente es que el dolor no se aceptaba como el derrotismo al que somos tan proclives los mexicanos [...] en el caso alemán, el dolor parecía surgir como un tónico y me hacía pensar en un sufrido maestro del Colegio Alemán que exigía que el dentista le barrenara los dientes sin anestesia. *Hay grandes ideas que surgen de soportar molestias. Y Alemania es una de ellas* (destaque mío) (Villoro, 2011:50).

un quinto piso frágil que era el lugar de la escritura. Por otra parte, ahora sabemos que el sujeto de la narrativa – residente temporal de la de la ciudad Berlín – vive (y escribe) en el primer piso del edificio, “a 50 metros del S-bhan”, según relata en los textos.

Morábito insiste en asimilar las características de la estructura residencial a una condición existencial del individuo y así pone en evidencia los diversos grados de relación, de proximidad o de lejanía, del hombre con el lugar donde habita. Propone una suerte de jerarquización “habitacional” según la cual al inmigrante recién llegado le corresponde la PB; al “turista-residente” el primer piso, pero el quinto (que puede ser o no el último piso) le tocaría al “residente local”. Es éste el peldaño de la completitud al que, aparentemente, por plena voluntad arquitectónica la ciudad de Berlín renuncia. A su vez se trataría del mismo peldaño problemático que el sujeto de la poesía lograba habitar de forma precaria. Recordemos que es el piso “donde se siente más el bamboleo”; aquel se sostiene sobre la consciencia de la fragilidad de sus cimientos.

Para el autor esta particularidad arquitectónica de Berlín es la muestra evidente de una ciudad que ha aceptado “su destino de último peldaño antes de la cima, penúltimidad en la que reside parte de su secreto” (2004:29). Algo que me hace pensar en aquel aforismo en el que Porchia declara: “He llegado a un paso de todo. Y aquí me quedo, lejos de todo, un paso”¹²⁵. Morábito utiliza este mismo aforismo para explicar aquello que en Porchia funcionaría como una clave para entender ciertas características de su poética personal – pero inclusive también de su modo de vida – que se asienta en el reconocimiento y la apropiación de la extranjería como una condición que dicta grados particulares de relación con el otro, con la lengua y consigo mismo. Me refiero a la extranjería como un estado de falta (falta de patria, de lengua o pertenencia) que coloca al individuo en posición de “aproximado” en relación aquello que le rodea.

En estos términos, tanto la ciudad como el poeta (ambos poetas), reconocen en la falta no aquello que necesita ser finiquitado o restituido y sí una posibilidad de significar de un modo distinto. Se trataría de no asumir la falta como un estado de búsqueda constante de la completitud y, sí más bien, de reafirmarse en ella y, como en el caso específico de Berlín, hacer de la misma una estrategia para salvaguardarse de un

¹²⁵ Morábito, en el ya mencionado ensayo sobre Porchia, utiliza este mismo aforismo para pensar no solo la obra, sino probablemente también la propia experiencia del vida del poeta ítalo-argentino, en base a esta idea del *pre*, del paso antes de la cima. Aquello que ahora plantea en términos de “penúltimidad”. Para Morábito, Porchia “[...] siempre estuvo a paso atrás de donde se le permitía estar” (Morábito, 2008:155), y con ello aceptó – o mejor dicho se asentó – en los límites de su penúltimidad elegida como lugar para crear, pero también para estar y para relacionarse con la vida.

destino “grandilocuente y pleno”¹²⁶. No podemos ignorar el hecho de que justo en tales aspiraciones ha radicado el germen que propició la “fatalidad” histórica que, como bien sabemos, dejó merma en la capital alemana.

Siendo así, los edificios en falta, así como también aquel río que no acaba de serlo por completo, forman parte de las tretas de la ciudad berlinesa que rehúye de la completitud y que, de diferentes formas, escenifica lo que podría denominar un rasgo de su carácter que, al reconocerse en lo inacabado, renuncia alevosamente a toda aspiración de totalidad y de gloria. Para Morábito, ésta es una característica que también es posible identificar en los propios hábitos de los berlineses, así como en los modos como ellos se relacionan con la ciudad. Describe, entonces:

La escasa costumbre que tienen los berlineses de asomarse a pesar de la abundancia de balcones y de márgenes lacustres, responde tal vez a esa misma frugalidad que los hace poco propensos a demorarse en los bordes y las orillas, y quizás el escaso o nulo maquillaje de las berlinesas se deba a lo mismo. Hay como un rechazo al lustre, al revuelo, al énfasis, que acabó por otorgar a la ciudad un aspecto de perpetua periferia (2004: 28).

A partir de estas particularidades que el autor detecta en la ciudad y en sus habitantes, éste va delimitando las características de un “estilo berlinés” que se reconoce en aquello que llama “penúltimidad”, pero también en la parquedad y la contención, así como también en el carácter herramental y utilitario de esta metrópolis. Ciertamente, se trata de rasgos que, casi en su totalidad, son posibles de identificar en la propia escritura del autor. Ello me permite igualar dicho “estilo berlinés” al estilo de este escritor que se aprovecha del escenario que la ciudad le proporciona para perfilar el rostro de su escritura. Un rostro que, al igual que el de las mujeres berlinesas, prescinde del

¹²⁶ Morábito en el ensayo “Hitler”, referido en otros momentos del capítulo, insiste en destacar el carácter megalómano de los proyectos arquitectónicos del nazismo. En ellos es posible apreciar una evidente pasión por lo expansivo, lo elevado, lo voluminoso y lo perdurable, cuestiones que el autor vincula al ideal bucólico.

Así, relata que Speer, quien fuera el arquitecto de Hitler, proyectó una enorme terraza-jardín para el Ministerio del Aire. Sobre este respecto introduce la siguiente cita:

[...] proyecté echar encima del último techo, tierra de jardín con un espesor de cuatro metros, por lo que incluso hubieran podido crecer en ellas las raíces de grandes árboles. *A cuarenta metros por encima del Parque Zoológico* [cursivas mías], hubiese surgido así un gran parque de once mil ochocientos metros cuadrados, con piscina y campo de tenis, además de fuentes, estanques, pasillos de columnas, pérgolas y locales de recreo (Speer: 201 en Morábito, 1995: 151)

Cfr. Ob. Cit., Morábito, 1995.

maquillaje, renuncia al lustre y al “revuelo” e insiste en mostrar su cara más limpia o, en otras palabras, su versión más prosaica.

En la escritura de Morábito también se evidencia una renuncia voluntaria a la plenitud (al quinto piso) o, en todo caso, se sucede en ella un movimiento de ascensión, pero a sabiendas (recordemos que el quinto piso de esta escritura se tambalea) de la precariedad y el carácter ilusorio de este escalón redentor y conclusivo. Como extranjero y, por tanto, en un irresoluble estado de falta, el escritor también renuncia a las pretensiones y, como la ciudad de Berlín, se tolera y se reconoce en medio de sus dislocaciones y vacíos.

Retomando la idea del carácter invertebrado de la ciudad, valdría la pena recordar que existe una recurrente y popularizada imagen de la misma donde ésta es representada como la ciudad en constante estado de reparación. Comenta Villoro que el paisaje berlinés representaba “un ensamblaje de reconstrucción perpetúa. Como un juego de lego” (Villoro, 2011:50). Evidentemente, una característica que no pasó desapercibida para el viajero de este relato. Lo cierto es que un paisaje de grúas y excavadoras que “como el coro de una tragedia griega” (2004:30) caracterizaron a la ciudad durante buena parte de la segunda mitad del siglo XX y que aparentemente aún persiste, aunque en menor medida, aparece referido en el texto como el rostro más emblemático de la ciudad. Un rostro en obra que, como todo obra en construcción, se sitúa a medio camino entre aquello que está por derruirse o bien a punto de ser erigido por completo.

Cuenta Morábito que era común durante su estadía el toparse con elegantes señoras de pie contemplando “el espectáculo de grúas y excavadoras” habituales en el paisaje urbano. Por ello podría pensarse que en la relación que el berlinés establece con las tarimas y maquinarias que conforman el escenario de la ciudad, se revela una cierta complacencia, inclusive, un gesto que denota un posible orgullo: “[l]o que en otras partes es una actividad que se trata de ocultar o a la que no se concede el menor *glamour*, aquí se vuelve un acontecimiento público [...]” (2004: 29). Es decir, pareciera no existir ningún tipo de vergüenza por el rostro polvoriento y desacomodado de lo que está a medio hacer. En ese sentido la ciudad hace de ese su ser *en proceso* su rostro más fiel y más honesto. En consecuencia, la imagen de “ciudad en permanente avería”¹²⁷

¹²⁷ Marc Augé, en “El muro de Berlín”, también se pronunció acerca de esta particularidad de la ciudad que, por momentos, entremezcla su rostro más ostentoso justamente con su rostro de ciudad averiada y en reconstrucción. Hace referencia a la célebre *Potsdamerplatz* que, según relata, “aparece dominada,

constituiría, a los ojos del autor, la imagen que con mayor precisión logró “retratar su temple [el de Berlín] como ningún símbolo o monumentos habían logrado hacerlo antes” (2004:30), inclusive, el Muro.

Una ciudad en continuo estado de reconstrucción al mismo tiempo supone la imagen de una ciudad que está por redefinirse y reiniciarse constantemente. Lo inacabado encierra en sí mismo la potencia de su finalización; mientras haya una falla existirá siempre la posibilidad de su reparo. Una de las primeras impresiones que Morábito destaca sobre Berlín es que ésta da “la impresión de estar recomenzando siempre”. De cierta forma, el escritor visualiza en la ciudad berlinesa aquella misma facultad de la casa que “est[á] empezando siempre, / sin ángulos mortales, / ni muros decisivos / ni esfuerzos muy profundos” [...] (DLTA: 83). Se trata de una ciudad promisorio que – así como la casa (im) posible de la poesía – “vuelve a su primera piedra cada día”. Berlín, en este sentido, podría perpetuarse como la ciudad abierta a toda profecía: “la primera en abrirse a todas las miradas y a todos los puntos de vistas”. Para ello, sería necesario, piensa Morábito, proyectar en la ciudad un puerto “un gran puerto¹²⁸ de tierra adentro, una suerte de obra en permanente construcción” como lo son todos los puertos, según plantea, como una estrategia para proteger a Berlín de la continuidad, de la adultez y la plenitud que la amenaza.

En resumen, tras esta condición de lo inacabado que, según el autor, particulariza y defiende a la ciudad, se evidencia aquel rasgo de su poética personal fundamenta en la falta: una falta irresoluble y estructural que supone la posibilidad de

aplastada por monumentos del más moderno estilo posible”, frente a esto, continúa, “[...] bien podríamos hallarnos en Hong Kong, en Tokio o en Vancouver, pero no es el caso, y ello porque (en) este acantilado domina una playa de solares erizada de grúas. Aún no se ha producido la cicatrización y, paradójicamente, es posible que en ningún sitio resulte tan visible la herida como en este lugar de arquitectura ostentosa” (Augé, 2003:124).

Al igual que el relato de Morábito, la descripción de Berlín que aparece en el libro de Augé corresponde a los primeros años del presente siglo.

Cfr. Marc Augé, *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.

¹²⁸ En este pasaje aparece la imagen de un puerto. Un elemento que, aun cuando no forma parte del plano de la ciudad que aquí se proyecta, representaría una pieza importante a ser introducida en el paisaje. Es decir, en esta “maqueta de ciudad” que, como hemos dicho, el escritor va arquitectando a lo largo del texto.

Esto resulta interesante ya que el puerto – así como el balcón del que hablé anteriormente – es otra pieza reincidente dentro del imaginario arquitectónico y afectivo del autor. Sobre el puerto, en “Tres ciudades” aparece lo siguiente: “Que en todo continente / y país, aunque mínimo, / hay un algo de más / que no le pertenece / o que les da la espalda / y es casi siempre un puerto” (LB: 19). El poema explícitamente hace referencia al puerto de Alejandría, “casi siempre lleno de europeos y judíos”.

Podría pensarse que dentro del imaginario espacial de Morábito, el puerto también forma parte de los fragmentos de la ciudad del origen que emergen de la ruinas y se colocan a disposición en el presente de la escritura. Así como el balcón, el puerto aparece a cada tanto en los textos para localizar y sensibilizar al sujeto en relación a la memoria y a los espacios.

aquello que, al (no) poder ser restituido, está siempre dispuesto a recomenzar. Al mismo tiempo, en la imagen de esta ciudad que ostenta y se complace en sus grúas y andamiaje, también es posible visualizar el escenario de una escritura que no escatima al mostrar las maquinarias que operan en su proceso de su construcción. De tal modo, el lugar de enunciación de la escritura está en continuo estado de elaboración, por lo que, a cada tanto, el escritor (como el albañil) nos deja ver sus materiales y los procedimientos de la elaboración de la obra.

Hasta aquí mi intención ha sido reflexionar sobre los mecanismos que se emplean en *También Berlín...* para la configuración de un espacio que sería, en principio, la representación del espacio urbano dentro del relato. Sin embargo, el texto no solo reproduce el entramado de la ciudad, sino que también emplea mecanismos de composición del espacio de la propia escritura.

Hasta este punto, he reflexionado sobre el río, los edificios, el tren como lugares claves de la ciudad, así como de la poética del propio autor, y he dejado para este momento final la discusión acerca de las anotaciones sobre el Muro. El Muro que, como ruina y ausencia, pero también como interrogación suscita importantes cavilaciones en el relato, al mismo tiempo que demarca ciertos límites en su composición. Valga mencionar, entonces, que la imagen del muro es otra de las constantes temáticas de la poesía del autor que, al mismo tiempo, me permite establecer un diálogo con la interpretación que sobre éste se presenta en *También Berlín...*

Desde las primeras páginas del libro, Morábito introduce su curiosidad por el Muro mediante su preocupación y reflexión acerca del río. A sus ojos, el río de Berlín es un “río menor”, la muestra evidente de la naturaleza que se ha mimetizado con el trabajo humano. De ese modo, “la frontera natural en la consciencia de los habitantes” que no ha representado el río para los berlineses, probablemente, y por razones más complejas, sí la representaba el Muro. En otras palabras, en esta ciudad “la construcción” se ocupó de hacer aquello que, en apariencia, la naturaleza no hizo, o bien no le fue permitido hacer, y que sería cumplir con la función de orientación.

En un primer momento esta clara contraposición entre el río y el muro se correspondería también con aquella pugna entre el orden de lo natural (el mar/el desierto/la montañas/el río) y el orden de lo construido (los edificios, las construcciones, el entramado urbano) que mencionaba antes en relación a la dinámica del río con la propia ciudad. Sin duda alguna, esta tensión entre lo naturaleza y la construcción

constituye uno de los conflictos centrales de la obra de Morábito, identificables tanto en la poesía como en la prosa.

En este sentido, diría que en Berlín prevalece la construcción y el trabajo como prácticas que se imponen sobre el orden de la naturaleza. Por consiguiente, la interrogante – o por lo menos una de ellas – que subsiste tras de la reflexión sobre el Muro y el río, se refiere a los alcances del trabajo del hombre en su control sobre la naturaleza y como en ello se refleja la voluntad del individuo que, como perfecto jardinero, es capaz de llevar a los límites un trabajo de contención y corrección incesante en y con aquello que construye¹²⁹. No podemos dejar de lado el hecho de que toda esta reflexión se suscita en un espacio que fue escenario de las más terribles construcciones “correctivas” de la Historia. Me refiero, claro está, al Muro, pero también a los campos de concentración, aludidos a través de la imagen de los “alambrados vacacionales”.

Morábito sostiene que el Muro, que dividió la ciudad por más de 30 años, es una muestra ostensible de un principio de corrección geográfica – claramente entre tantas otras – que acabó por inmovilizar a la ciudad y la convirtió en “una mueca” mortificada y nada complaciente, como “la mueca rígida / de la cara de un loco” (LB: 34), citando unos versos de su poesía. Una vez caído el Muro, es decir, “abolida la mueca” la ciudad buscó las formas de rehuir de una nueva definición y afirmó, digamos, su vocación policéntrica. Según el autor, Berlín encontró en la dispersión y en la desarticulación una manera de salvarse de la severidad tras la aparente “perfección”. Algo que explicaría también por qué la ciudad prescindió de su río, ya que “mejor no tener un río que inmovilice a la ciudad en una imagen complaciente de sí misma”. De allí que Berlín, según algunos, haga de la dispersión y la incompletitud su mejor cara y su más apropiada estrategia de guarnición.

En relación a las diferentes formas como el Muro aparece representado en los relatos, éste sobrevive como ruina y como espectro; una ausencia evocativa de los límites de la ciudad, pero también de sus excesos. Por otra parte, al observar la estructura organizativa del libro, vemos que el mismo cuenta con su propio muro

¹²⁹ Una vez más resulta interesante traer a colación el libro *Los pastores sin ovejas*, ya que uno de los principales ejes reflexivos que conducen estos ensayos, es la contraposición entre la naturaleza y el hombre, pensada a partir del imaginario bucólico. Morábito enfatiza que “la idealización bucólica, dicho de otro modo, responde al impulso de una libre expansión en el seno de la naturaleza, pero se detiene en el peligro de la disolución que esto implica y traba una conciliación entre naturaleza y ciudad cuyo resultado esencial es el jardín o la naturaleza ajardinada” (Morábito, 1998:157).

divisorio. La obra se compone por una serie de relatos divididos por uno titulado “El muro” – que a su vez consta de 5 subdivisiones –, el cual separa los primeros seis relatos de los cinco últimos. Dicho relato desarrolla una reflexión-fabulación acerca del Muro, dando muestras de un tono más cercano al registro ensayístico. De esa forma, abarca momentos desde su levantamiento, pasando por la caída, llegando hasta la significación y el peso cotidiano de sus ruinas, tanto como de sus repercusiones¹³⁰.

Buena parte de este texto sobre el Muro presenta una narración disparatada, donde el dato histórico pero también el absurdo y la fabulación se conjugan y acusan aquello que, repetidamente a lo largo del libro, Morábito describe como “esa rareza de los alemanes”; ese particular y “estereotípico” modo de ser y de relacionarse que quizás sea la razón de sus grandes desaciertos históricos. Siendo así, me interesa comentar en particular el tercer apartado del relato, titulado “Cómo la caída del muro afectó el estilo literario”, donde se narra lo siguiente:

Al día siguiente de la caída del Muro, en todas las escuelas de la ciudad les fue permitido a los alumnos escribir sus textos sin usar ningún signo de puntuación. Se trataba de una apuesta de los maestros que querían que los estudiantes experimentaran “en carne propia el aliento de la libertad de la nueva época que empezaba” (2004:50). Según comenta, dicha medida trajo consigo consecuencias que afectarían significativamente la historia literaria del país, ya que la abolición de los signos de puntuación proporcionó a los jóvenes una experiencia de libertad estética que probablemente influenció el hecho de que, en la actualidad, se escriba más poesía que prosa en Alemania. Incluso que en la prosa su uso se haya hecho casi inexistente. Cuenta que en muchas escuelas primarias ya no se enseña la puntuación, ni se utilizan libros donde estos aparezcan. En consecuencia, se ha visto que después de años sin usar los signos, algunos alemanes desarrollaron una especie de alergia hacia estos que les impide su uso. “Lo más frecuente es una obstrucción de las vías respiratorias cada vez que se les pide que utilicen signos o simplemente los lean. En especial las comas son percibidas como partículas que se juntan en la arterias hasta taparlas” (2004: 50). Sin

¹³⁰ Un aspecto interesante es que en los textos previos a este “relato divisorio”, el Muro era a cada tanto introducido en las diferentes reflexiones o descripciones de la ciudad que el narrador presentaba, como si su levantamiento en las páginas posteriores estuviese, de alguna forma, siendo anunciado. Sin embargo, en los últimos relatos, la alusión al Muro desaparece casi por completo – a su manera, también es abolido – y prácticamente la totalidad de los relatos se centran ya no en la descripción del paisaje urbano, y sí en el registro de las rutinas y en los procedimientos del yo-escritor en plena faena de trabajo. De ese modo, la ciudad pasa a un segundo plano, o lo que es decir, se torna un escenario, o mejor dicho, un clima *gris* que sirve de aliciente a la escritura como analizaré en el apartado final de este capítulo.

embargo, el síndrome no es generalizado, ya que existen quienes se niegan completamente a declinar de su uso y se oponen de forma contundente a aquellos que abdicaron de su utilización. Curiosamente, tanto aquellos que utilizan los signos como quienes que se niegan a emplearlos presentan síntomas físicos de igual gravedad lo que, obviamente, les impide reconsiderar sus posturas. De esa manera:

Una fuerte sensación de mareo y de pérdida del equilibrio se apodera de ellos conforme el texto procede librado únicamente a la ilación volitiva de las palabras y en frases particularmente largas experimentan una angustia que se traduce en la misma sensación de ahogo que padece por razones opuestas al otro tipo de alumno (2004: 51).

Frente a la grave, y en apariencia irresoluble situación, Morábito piensa que tal vez en un futuro próximo, las salas de clase deberán dividirse entre puntuativos e impuntuativos. Probablemente la diferencia entre el comportamiento y el carácter de ambos grupos se hará con el tiempo cada vez más perceptible e irreconciliable por lo que es probable que el país vuelva a separarse en dos, ya que, según concluye: “[...] parece que no hay un solo acto de los alemanes que no lleve oculta la semilla de un muro que ha de surgir tarde o temprano para poner fin a una discordia insoluble” (2004: 51).

El autor acude otra vez a la ironía y al absurdo para representar en una situación irrisoria los matices de un conflicto intrínseco y vertebral de los alemanes, capaces de levantar muros simbólicos o literales ante cualquier situación.

Resulta relevante también el modo de representar una de las muchas dificultades de la lengua alemana, cuya gramática, como bien se sabe, es sumamente compleja y, para algunos llega a ser casi incomprensible. Así, la particular utilización de las comas en el idioma alemán resulta ser el aspecto gramatical que el autor satiriza en este relato al atribuirle una absurda pero “mal intencionada” explicación. Al mismo tiempo, Morábito se aprovecha de la “situación gramatical” y estructura no solo éste, sino todos los pasajes que componen el relato “El muro”, sin colocar una sola coma a lo largo de todos los textos. Con ello el autor “contrabandea” un aspecto de la gramática alemana y lo hace funcionar como un recurso estilístico en el español, que es la lengua de la

escritura¹³¹. De cierta manera, aquí se escenificaría aquello que Flusser consideraba un verdadero comportamiento cosmopolita, lo cual sería una “*capacidade de aproveitamento universal passivo e irresponsável*” (Flusser, 2007: 69).

A propósito de Flusser, este gesto de “aprovechamiento lingüístico” de Morábito, recuerda aquello que el escritor checo declaraba ser su estrategia de apropiación de la lengua portuguesa, en su caso la lengua de la escritura, y que consistía en introducirle al portugués el ritmo del hexámetro característico del checo. Esto, según el filósofo, trajo resultados por momentos satisfactorios, y en otros desalentadores, pero aún así acabó por definir una marca indiscutible del estilo de su escritura de “*ensaísta brasileiro*”¹³², como el mismo se cataloga, (Flusser, 2007:82).

Para finalizar, me detendré en el último apartado que compone el relato el Muro y que se titula “Cómo el muro nunca existió”. En principio, este fragmento, más que como una narración, se presenta como una breve disertación ensayística donde Morábito reflexiona, a propósito del Muro, acerca de lo que ya hemos insistido es uno de sus temas centrales: la naturaleza de las construcciones y la idea de una grieta originaria, una falla estructural y constitutiva en el individuo y en sus edificaciones, tanto físicas como simbólicas.

De modo general, he dicho hasta ahora que Morábito posa su mirada justamente en el lugar donde ocurre la fractura. En diferentes momentos de su escritura se acusan los quiebres que amenazan la materia, la lengua y el cuerpo. También los quiebres de la propia historia familiar y de la relación con los afectos. En palabras de Saraceni, se trata de un escritor que logra presentir “la grieta que está por surgir y hace cuentas con ella antes de que aparezca”¹³³ (Saraceni, 2008:138). En definitiva, hablo de una escritura que se asienta en el temblor, en el “bamboleo” de aquello que resiste a la tentación de quebrarse pero deja rastros de su amenaza.

¹³¹ La relación de Morábito con el alemán y su influencia en el propio proceso de escritura constituye uno de los temas centrales de *También Berlín...*, sobre el cual me detendré ampliamente en el próximo y último apartado de este capítulo.

¹³² Flusser reflexiona ampliamente acerca de las particularidades del ritmo en la lengua portuguesa y en la lengua checa. De esa forma, explica que su intención era “*hexametrizar a língua portuguesa*” (Flusser, 2007:81), debido a que el hexámetro es el ritmo propio del checo que “*articula un clima épico dramático que convinha á gente...*” (Flusser, 2007:80), aún cuando fuese completamente ajeno al ritmo natural del portugués. El intento dio como resultado que el escritor encontrase en la prosa, propiamente en el ensayo, la forma propicia para llevar a cabo su trabajo de experimentación y “aprovechamiento” lingüístico que desembocó en la configuración de un estilo rítmico particular reconocible, valorado o no, en su producción escrita

¹³³ La imagen de la grieta es fundamental en la literatura de Morábito. Por ello, habría que mencionar uno de su más conocido libro de relato justamente titulado *Grieta de fatiga* de año 2006.

Identificamos un modo de proceder que busca entender y relacionarse con la realidad no desde lo que allí hay de sólido y de perdurable, sino desde lo que ésta tiene de contingente y de precario. Una lógica de la percepción, por llamarlo de algún modo, que se evidencia en el rumbo que toma esta reflexión sobre el Muro. Es decir, en este último momento del texto, una de las más sólidas y contundentes construcciones del hombre pierde consistencia y pierde altura, al ser pensada desde el germen de esa falla necesaria e inherente que subsiste en toda edificación. Al final de cuentas, Morábito concluye que más que muro lo que verdaderamente existió en la capital alemana fue “la grieta de Berlín”.

El autor manifiesta una franca desconfianza ante toda muestra de perpetuidad y de solidez. Abiertamente declaraba en su poesía: la piedra miente y tampoco existen las lisuras. Es por ello que, como dice en el relato, “cuando se construye un muro la prudencia aconseja deslizar una grieta para estar seguros de que se caerá tarde o temprano. Es probable que nadie levante un muro si está seguro de que durará eternamente” (2004: 54).

Hacia donde la reflexión apunta es que en Berlín, ante la imposibilidad de proyectar una grieta, se hizo necesaria la proyección de una estructura que la contuviese: el muro fue el conducto material para levantar a la vista de todos, la fisura que contenía en sí misma la amenaza de su destrucción. En otras palabras, se proyectó el vacío y no la presencia y se garantizó, en la mente de todos, la perpetuidad de la imagen de una construcción que “asimilaba el horror a la rutina y probaba en piedra la banalidad del mal” (Villoro, 2001:22).

Dicho de otro modo, el Muro fue hecho para que cayera – porque “la cosa ausente se torna más concreta cuando no la vemos” – y su fantasma despertase en todos el temor de lo que habiendo sido podría estar de nuevo por venir. En este sentido, apunta Morábito, la función de la ruina es fundamental. Los restos del muro que aún prevalecen son la evidencia material del pasado que, al mismo tiempo que lo invoca lo mantiene a raya. Los restos del muro impiden que el fantasma de la ausencia se engrandezca, porque, al fin y al cabo, el verdadero sentido de las ruinas: “no es devolvernos al pasado sino salvarnos de él” (2004:56).

Ahora bien, en toda esta lectura que el autor propone acerca del Muro y todas sus implicaciones como construcción histórica, es posible leer también una puesta en escena de ciertos ejes temáticos de su propia escritura. Señalaba que el muro es un

elemento que ya aparecía en los poemas, siendo otra de sus “piezas” temáticas reincidentes. En algunos poemas el muro aparece como aquella primera piedra, el muro “perfectamente liso /sin pena ni gloria” (LB: 33), en cuya imagen se concentra la potencia de lo que podría llegar a ser (la casa que no se hizo, por ejemplo) y que también acusa la certeza de que todo irremediabilmente se desploma. En otros momentos también asumía la “edificación idiomática” que supone la relación de Morábito con el español, y su consecuente utilización como lengua de la escritura, como la proyección de un muro. Un muro dentro del cual el italiano, pensándolo en estos términos, subsiste en su interior como grieta que fragiliza la estabilidad de la estructura.

Al mismo tiempo, aparece esta referencia al muro en uno de sus poemas posteriores:

SOLO LA INFANCIA
tiene muros,
muros de cuyo grueso
nadie se preocupa.
Un día se caen
y dejan su lugar a las paredes,
cuyo espesor todos conocen,
y algunas se caen también
y dejan su lugar a simples divisiones
que imitan no paredes, sino muros,
por eso se comprende que son falsas (ADL:160-161)

En un primer momento, vale destacar la alusión al espesor de los muros. En el capítulo anterior me refería aquellos muros que aislaban levemente. El sujeto decía: “no quiero pese todo muros gruesos / tan gruesos que no oiga el silencio de los otros”. Lo que en la adultez es una preocupación, en la infancia aparece como algo natural, pensemos propicio, pues es precisamente durante la infancia cuando se hacen necesarios muros firmes y sólidos, fronteras y límites orientadores; “estructuras” fuertes que sostenga la vida que se levanta. Muros que después, por sí solos, se desvanecen. Después de niños, digamos, nada vuelve a ser tan absoluto. Se intuye la intemperie y la contingencia, el derrumbe inminente. De allí que se requiera, de una forma u otra, la evidencia material de que existen cosas que se sostienen por sí solas (como las paredes). Así, el hombre se entrega a su voluntad constructiva que aspira a erigir de nuevo el grosor de las certezas que, después de niños, nunca más vuelvan a ser las mismas. Por

eso se comprende, dice el poeta, que son edificaciones falsas, o cuando menos, endebles.

A partir de una lectura interpretativa de este poema, en diálogo con el análisis que vengo desarrollando, diría que Morábito escenifica en su escritura un alevoso proceso de construcción. Antes apuntaba que en su obra las nociones de identidad, patria, lengua, origen o pertenencia son constantemente problematizadas. Es decir, a su manera, estas “edificaciones”— general y necesariamente pensadas como “muros” firmes e incuestionables a lo largo de la vida del hombre — son para el autor, y así lo representa, estructuras minadas, contingentes y claramente amenazadas. En este sentido, Morábito también proyecta grietas en su escritura, falsos muros que así como avizoran la altura, advierten el derrumbe y, en consecuencia, el peso de su ausencia.

Al mismo tiempo, habría que retomar aquella idea de la falta como un efecto más consistente y duradero que la real presencia de aquello que ha dejado de estar — o que bien pudiendo estar nunca estuvo — y, de esa forma, pensar en todos aquellos elementos en falta de los que también se hablaba en la poesía: el mar, la casa, el centro o el italiano. Su ausencia se revierte en una potencia de significados que se materializa en una poética de edificación de vacíos que, a su vez, guarda relación con lo que se plantea en relación a la construcción del muro.

De cierto modo, Morábito arquitecta lugares de la ausencia que resuenan de forma contundente, incluso más que la propia presencia que éstos evocan. Sin embargo, en mayor o menor medida, en medio de estos lugares, de estos *baldíos*, siempre perviven los restos, las ruinas, como los escombros del muro que aún existen en Berlín. Pensemos en las ruinas como un lugar donde, en palabras de María Zambrano, el pasado “se actualiza como pasado y que a la par muestra un futuro que nunca fue” (Zambrano, 1986:252). Son lugares que nos colocan de cara con el presente; un presente que nos revela la precariedad de la materia y de la propia existencia del ser humano. En la imagen de la ruina se debate la potencia de lo promisorio y el destino de aquello que de forma irremediable va a desaparecer.

Para finalizar, Zambrano elabora una reflexión interesante en torno de la ruina que, de alguna forma, guarda relación con esa tensión entre la construcción y la naturaleza que he identificado como eje articulador del pensamiento de Morábito. Sostiene la filósofa que “No hay ruina sin vida vegetal: sin yedra, musgo o jaramago que brote en la rendija de la piedra, confundida con el lagarto, como un delirio de la

vida que nace de la muerte” (Zambrano, 1986:254). Así, la naturaleza se reapropia de aquello que le fue tomado, planta su tímida y *verde* victoria sobre los restos de la obra. En definitiva, sería la ruina el lugar de resolución de un conflicto en el que la naturaleza coloca la última palabra por encima la pretensión material del hombre.

2.3.- Escritura en construcción

...escribir más
y más de lo mismo
es otorgar consistencia al jardín.

Diana Bellesi, *El jardín*.

Fabio Morábito dice del escritor argentino-calabrés Antonio Porchia que, sin duda alguna, su “don más alto” es la capacidad que tiene de *hacerse lugar*. Porchia comparte ciertas características con Morábito: los dos son hijos de inmigrantes italianos, ambos confiesan haber aprendido el español durante la adolescencia y, aún así, tanto el uno como el otro, lo adoptaron como lengua de la escritura. Porchia, como es sabido, prácticamente solo escribió aforismos. Género “raro” en la contemporaneidad y particularmente incómodo donde, de acuerdo a la lectura de Morábito, el escritor calabrés encontró o recreó un lugar, o mejor dicho un entrelugar discursivo que se ajusta a su extranjería como condición lingüística y existencial. Un entrelugar que se debate entre el habla y el silencio, la percepción aguzada y el posible disparate en un espacio de brevedad y contención donde Porchia con habilidad se calla mientras se escucha.

Reflexionar sobre la idea del *hacerse lugar* es una cuestión fundamental. A lo largo de este trabajo he insistido en reconocer los diferentes mecanismos a través de los cuales este sujeto autobiográfico, tanto de los poemas como de la narrativa, labra el lugar de enunciación de su escritura. Dicho lugar, a su vez, se constituye como lugar de asentamiento – un problemático asentamiento – que constantemente pareciera necesitar ser repensado y rearticulado, puesto que el escritor vuelve, en diferentes momentos y de diversos modos, sobre los procesos de su propia ejecución. Digamos que se trata de un lugar en permanente construcción que, como la ciudad berlinesa que se viene describiendo, ofrece en la visión de sus grúas y andamiajes, el paisaje más característico de una escritura que se pretende casa, se pretende ciudad y asidero pero que “se hace lugar” en la incomodidad de saberse siempre inacabado y en permanente obra.

Es posible identificar en la escritura de Morábito pasajes que aluden a momentos de laboriosidad. Es decir, en muchos de sus poemas, así como en la narrativa, son representadas escenas de trabajo; un tipo de trabajo que acertadamente en el idioma portugués responde al nombre de *trabalho braçal*. El sujeto de estos textos mantiene una particular relación con el trabajo basada en la constancia, pero también en la

confianza en la materia y en el instrumento de trabajo. En el capítulo apuntaba que esta “buena disposición” para el oficio formaba parte del legado paterno que el escritor-hijo reconoce y se propone reivindicar literariamente. De alguna manera, esa herencia es puesta en funcionamiento en la medida en que el escritor-hijo asume tanto el trato con la lengua como el consecuente ejercicio de la escritura, en los términos de una práctica de trabajo duro que requiere de mano de obra pesada para llevarse a cabo. En consecuencia, el trabajo de escritura aparece asimilado a una suerte de práctica de “albañilería idiomática” que intenta emular en sus procedimientos la indispensable labor del obrero o del albañil. Quienes, como bien sabemos, suelen ser los responsables por ese “trabajo sucio” que se oculta por detrás de toda edificación pero sin el cual ésta no sería posible.

Entonces, así como la ciudad de Berlín no se avergüenza de mostrar aquello que por lo general se esconde: todo el aparataje constructor que mantiene a la ciudad y a sus edificaciones en pie, en la escritura de Morábito tampoco se esconden los materiales, los planos y el esfuerzo de este escritor-extranjero en plena faena de trabajo. El trabajo de construcción y reconstrucción de una memoria, una identidad y de una lengua pero, sobre todo, en la férrea labor de definición de un oficio.

En el apartado anterior planteaba que una clave de lectura importante para analizar *También Berlín...* era pensarlo como el resultado de un viaje de trabajo, o como también decía, un viaje de oficio. Éste no solo dialoga, bien sea por similitud o por contraste, con ciertas características generales de los libros de viajes, sino que además presenta la particularidad de tratarse de un viaje cuyo objetivo es la redacción un libro. A su vez, se trata de un desplazamiento geográfico que reproduce una situación familiar y determinante dentro de la experiencia vital de su protagonista: ser habitante en un país extranjero.

A su manera, este viaje de Morábito a la capital alemana ensaya un regreso. No hablo de un regreso físico, puesto que el protagonista no retorna a ninguna ciudad de su pasado; se trataría más bien del retorno a una experiencia fundamental de su historia personal y literaria. Esto es: la situación de ser un extranjero y los consecuentes avatares de lidiar con una lengua ajena, en este caso, el alemán.

En este punto valdría retomar una de las ideas reincidentes del pensamiento de Morábito que hace referencia a la lógica del jardín. Para el autor, el jardín es un espacio idealizado que le permite al hombre vivir la ilusión y recrear una experiencia de orden y

dominio de la naturaleza (aquello que por definición es inconmensurable e incontenible), como sucedía en los *Kleingarten* berlineses. Bien podría decir que el relato que recupera las vivencias de la estadía en la capital alemana, constituye, a su manera, “un jardín”; una experiencia a menor escala y absolutamente gobernable que recrea de forma temporaria la condición vital de este sujeto, lo que se traduciría en un permanente y esencial estado de desarraigo y de extranjería. Digamos entonces que se trata de una experiencia que es utilizada por el escritor para perfilar y fortalecer los rasgos de su extranjería literaria.

En definitiva, el autor utiliza la experiencia en Berlín para contornear los desbordes de su propia condición. A partir de sus vivencias en este lugar, y de los consecuentes recuerdos y reflexiones que durante la estadía se suscitan, el escritor revisita su pasado, repasa su presente, pero especialmente se dispone a entender las particularidades de su carácter y de su relación con la lengua a partir del análisis de los hábitos cotidianos, pero también de los hábitos y de los procesos de la propia escritura. Identificamos en el trabajo de este escritor muestras de una “férrea actitud mental”, que no es utilizada para eludirse, sino todo lo contrario; ésta es usada para visitar constantemente su propio fondo y tallar de diversas maneras su rostro, asimilándolo al estilo, que es, en definitiva, el rostro de la escritura.

De regreso a los relatos que componen el libro, me interesa detenerme en uno que se titula “Mi lucha con el alemán”. En él, el autor narra los pormenores de lo que fue el proceso de aprendizaje de esta lengua. Según confiesa, dicha tarea fue emprendida con frenético fanatismo. Ésta, más allá de tener como única finalidad la conquista de un efectivo instrumento para la comunicación, acabó por revelarse como una estrategia de autoconocimiento, o mejor dicho, de reconocimiento de sus propios procesos de escritura y del manejo de la lengua literaria.

Desde el inicio del relato, Morábito deja bastante claro los altos niveles de dificultad de esta lengua, al punto que le es posible concluir que cualquier relación con otro idioma acaba por simplificarse una vez que se ha intentando aprender la lengua germánica. A su juicio, solo si ésta se emplea como “un agente ablandador” se justifica su estudio, razón por la cual resulta ampliamente recomendable para todo aquel que se disponga a estudiar otras lenguas (2004:76). En otro momento del relato también confiesa que “[e]studiar intensivamente alemán sirvió para destrabar, por así decirlo, mis otros idiomas” (2004:75). En este caso, se refiere al inglés y al francés que, como

lenguas alternas, nunca se le ofrecieron de forma tan dócil como cuando vivía en Alemania.

Resulta evidente que la tarea a desempeñar es de significativa dificultad. Es una lucha que curiosamente acaba por pacificar otras experiencias del lenguaje y del ser, inclusive, las que tienen que ver con la lengua de la escritura. Vale destacar que durante el período del viaje hay dos tareas a ser ejecutadas, ambas, en apariencia, con igual rigor: la escritura del libro de cuentos (evidentemente en español) y luego el estudio y la práctica de la lengua alemana, lo que “a sus 43 años” acabó por transformarse en “otra adicción”¹³⁴.

A continuación el texto presenta una suerte de catálogo de los hábitos de aprendizaje que Morábito puso en práctica durante el tiempo de estudio, tanto antes como durante del viaje. Como si entrase a un campo de batalla, cuenta que “cada vez que abría [su] libro de texto, apretaba los dientes” (2004:76). Al gesto, le acompañaban disciplinados ejercicios dominicales que consistían en la memorización de extensas listas de palabras y expresiones que juntaba a lo largo de la toda la semana. “De cada palabra aprendía, además del significado, el género y la forma del plural” (2004:76), explica, por lo que su vocabulario llegó a ser visiblemente superior al de sus compañeros del Instituto Goethe, donde además también realizaba estudios intensivos. Igualmente habla acerca del trueque idiomático que solía realizar con sus conocidos locales, a quienes les ofrecía el español “a cambio de su apreciada mercancía” (2004:78). Sin embargo, la practica más eficaz fue la memorización de sus listas de palabras, lo que le agregaba “un toque espiritual” a todo el proceso puesto que a éstas “nos las repasaba, las rezaba” (2004:77), según señala. Lo anterior coloca la relación de

¹³⁴ La descripción hecha por Morábito de su “intensa” relación con el alemán, puede vincularse a aquello que Matilde Sánchez relata en “Berlín 86” acerca de su igualmente frenética relación con dicha lengua. Sánchez cuenta que:

Una semana después de llegar, ya tenía una obsesión por el alemán y la certeza de que, si conseguía hablarlo, me convertiría en una escritora. Era un pensamiento mágico, completamente caprichoso, quizás obedeciera al hecho de que eran las empresas más difíciles que me hubiera propuesto hasta ese momento: saber alemán, escribir. Empecé por lo primero porque conducía a lo segundo y porque podría lograrse de una sólo sumergida (Sánchez, 2011:76).

Curiosamente tanto Sánchez como Morábito parecen asumir la tarea, difícil por demás, de aprender el alemán en una doble dimensión. La primera implicaría la efectiva ganancia de una herramienta de comunicación, mientras que, en la segunda, la conquista del alemán se traduciría, o mejor dicho, se revelaría en el dominio de la lengua de la escritura. De cierta forma, aprender alemán constituiría un desvío, una suerte de atajo venturoso, para posibilitar los caminos de llegada a otra lengua, sin duda más difícil, que es la lengua literaria.

Cfr. Matilde Sánchez, “Berlín 86” en *Berlín [Dividido]*. Santiago de Chile: Brutus Editora, 2011.

este sujeto con la lengua, en este primer momento, en una dimensión que pretende exceder los límites de una mera instrumentalización.

Así, el autor establece una comparación entre el ejercicio de repetición de las palabras extranjeras y la acción recitativa del rezo que, como bien sabemos, se basa en la repetición constante de un contenido con el que, más que alcanzar un entendimiento racional, se pretende una revelación, “un ábrete sésamo” del espíritu. Ahora, si lo pensamos en el caso de la recitación de las listas, tal revelación se esperaría de parte de la lengua. Dicha equiparación permite pensar en los términos de la relación que Morábito establece con la lengua extranjera, donde opera no un principio de dominación y sí más bien de invocación, que es el principio esencial de toda fe.

Lo anterior me lleva a pensar que la relación de un hablante con una lengua extranjera presupone una cuota de fe – de creencia necesaria y ciega – que le permita abrazar la rareza de las palabras desconocidas y, de esa manera, confiar en que el saber que éstas encierran, en efecto, expresa aquello que se quiere decir. En otras palabras, realmente hay que tenerle fe al idioma para aceptar que las palabras de una lengua extranjera enuncian un contenido que, tanto racional como afectivamente, no significan nada para el hablante hasta el momento de esos primeros contactos¹³⁵.

De regreso al texto, aparece la siguiente afirmación: “En el aprendizaje de una lengua extranjera existe siempre un elemento irracional que hace que el aprendiz cultive la ilusión de que a través de esa lengua penetrará en una nueva región del ser” (2004:77). Digamos que el hablante que se propone el estudio de una lengua ajena pretende también acceder a una dimensión de la experiencia del ser y de aproximación al mundo a partir de la materialidad de la otra lengua. Tal y como afirmaba Flusser, cada lengua tiene su propio clima específico de realidad, por lo que el hablante puede ser motivado por la expectativa de encontrar una llave de acceso a lo que Morábito llama “el barro esencial del idioma”, que le permita forjar, además de frases, un carácter, un modo de ser y estar que lo asimile con cierta naturalidad a la esencia de la lengua estudiada.

¹³⁵ Sobre este respecto, Flusser sostiene que generalmente el concepto inconsciente que tenemos de lengua materna funciona como refugio o protección frente a la relatividad de la realidad. De modo que sentimos que “*ela encerra a “verdadeira” realidade. Todas as línguas são tentativas mais ou menos coroadas de êxito de aproximação da realidade contida a língua materna*” (Flusser, 1963:48). En el caso de Morábito, la noción de “lengua materna” resulta bastante problemática y, en efecto, relativa, tanto que hace de él un sujeto “lingüísticamente desprotegido”, lo que explicaría la necesidad y la falta de fe que pueda manifestar en relación a la lengua, a cualquiera de ellas.

Cfr. Vilem Flusser, *Língua e realidade*. São Paulo: Anna Blume, 1963.

Más adelante, el autor introduce otro elemento que también se relaciona con este clima de cierto misticismo que rodea el estudio del idioma y hace referencia a la búsqueda de un posible perdón. Aparece entonces el aprendizaje de la lengua como un lavado de culpas y como búsqueda de una cierta redención. Cuenta Morábito que, en respuesta a las frecuentes preguntas de sus amigos acerca de por qué estudiaba alemán de manera tan afanosa, solía responder – en tono de chiste, aunque al mismo tiempo con algo de seriedad – que “buscaba un perdón, un perdón por todo y por nada, un perdón general” (2004:77). Para el escritor, las personas que deciden aprender otro idioma, de cierta forma, persiguen indulgencia puesto que “aprender una lengua extranjera supone rearticular sonidos y conceptos elementales, volver a ser niños, quizás para pedir como niños el perdón que no nos atrevemos a pedir como adultos” (2004:78).

Antes afirmaba que la reflexión sobre los procesos de aprendizaje de una lengua extranjera es uno de los ejes temáticos del autor. Basta recordar los poemas y los ensayos analizados en el capítulo anterior, donde la referencia a su propia experiencia de adquisición del español constituía uno de los temas centrales. Tomando en cuenta lo anterior, resulta inevitable pensar que en esta lucha con el alemán, en las tensiones y angustias que éste le produce, probablemente resuenan los ecos de una lucha idiomática pasada. Pues se trata de un escritor que no puede pensarse fuera de su relación con la lengua y de su estar siempre por fuera de ella. La lengua siempre entendida en y como un proceso no solo de creación sino también de aprendizaje y, por ello, sujeta a revisión. Su lengua está siempre en construcción.

Al mismo tiempo, ese estar a las afueras de la lengua (cualquiera que ésta sea) representa un fardo, un cargo de consciencia, una culpa que, por momentos, incomoda al sujeto. De ese modo, aprender otro idioma se presenta como una manera de saldar deudas; deudas de pasado, de lengua y del ser que sería lo que se plantea como posibilidad a partir de esta experiencia purgatoria de la práctica del alemán. En el caso de Morábito, bien podríamos decir que esta “tarea de aprender una lengua extranjera” es asumida en términos similares a los que Benjamin reconoce en la “tarea del traductor”, en cuanto a que es un saberse en deuda lo que moviliza el ejercicio, incluso a sabiendas de que ésta nunca podrá ser completamente saldada.

Esto me remite a aquello que, al analizar los poemas, entendía como un estado de falta irresoluble que determina la relación de este sujeto con ciertas zonas de su pasado que involucran, incluso, a sus propios afectos (pensemos en la madre y el mar),

tanto como a su relación con la lengua. Desde diferentes ángulos, Morábito siempre se coloca en relación a la lengua como un deudor que busca aminorar el saldo acumulado, como todo deficitario, a través del trabajo. En otras palabras, este sujeto, en saldo negativo con el idioma, a través del trabajo *braçal* – que es la forma como asume el trabajo con la lengua, tanto el estudio, la escritura e inclusive la propia traducción – elabora formas tangibles de pago de una deuda imposible de saldar. En este sentido diría que, a través de estos esfuerzos, el sujeto pretende ya no liquidar la cuenta pendiente y sí esperar que la misma pudiese tal vez ser perdonada¹³⁶.

En el relato, por otra parte, la idealización del instrumento (la lengua) que determinó durante un período la relación del escritor con el alemán, inicia el proceso de desgaste cuando, según dice, comenzó a utilizarlo cotidianamente en Alemania; “que era donde había que usarlo”. Por lo que “una vez que empezó a obrar en su elemento apropiado, me mostró, conforme veía que funcionaba, que era sólo eso, un instrumento, con una dureza específica que yo no podría ablandar más que hasta cierto punto”(2004:80). Cada mínimo progreso en el idioma, el cual probablemente significaba una conquista en la vida práctica, se revelaba como “aburrido, predecible y nada luminoso”. La desacralización de la lengua extranjera se manifiesta como una consecuencia lógica de su uso cotidiano, que es donde revela su materialidad y se vivencia como herramienta, en su sentido más ramplón, para lidiar con la vida en el lugar que circunstancialmente se habita.

La limitación que el sujeto experimenta en términos lingüísticos es expresada también en términos físicos, podría decirse, a través de una imagen sugestiva donde la lengua (idioma) gana nuevamente corporeidad. Confiesa: “acariciaba esa lengua sin tener ningún contacto íntimo con ella”¹³⁷ (2004:80). Tal imagen remite a aquellos poemas del autor donde también se sucede esta asimilación entre la lengua/idioma y la lengua/músculo, específicamente cuando hacía referencia al paso entre el italiano y el

¹³⁶ Es importante recordar que Morábito también es traductor del italiano al español y que, de acuerdo a sus propias afirmaciones, esta práctica fue asumida en un determinado momento como una “forma de pagar un tributo” a la “lengua materna”; lengua que nunca constituyó para este sujeto un bien enteramente propio. En otros términos, la traducción de los poetas italianos también podría pensarse como un gesto que encierra la búsqueda de un perdón antes de asumir el español como lengua de la escritura.

¹³⁷ Barthes habla del lenguaje como una piel que es capaz de “gozar tocándose a sí mismo” (1982:82) mediante el acto verbal del galanteo. Digamos que Morábito le apuesta a una estrategia similar. Hablar sobre el contacto íntimo con las lenguas es una forma también de hacer “tocar la lengua con el lenguaje” y alcanzar, de esa forma, un estado de satisfacción verbal a diferentes niveles, correspondiente o no con la experiencia física.

Cfr. Roland Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI editores, 1982.

español. Esto, en los poemas, aparecía asociado al tiempo del descubrimiento sexual propio de la adolescencia. Siendo así, el grado de intimidad con la lengua es medido en términos del contacto corporal. Hay una erotización de la experiencia lingüística que bien acaba por develar informaciones acerca de la experiencia física del sujeto. Recordemos que la inexperiencia, la “torpeza de lengua” del adolescente italiano se vio subsanada por la destreza adquirida mediante el contacto con la lengua de México. Ahora, en el caso de la relación con el alemán, el sujeto-hablante se representa como un “rabo verde que sólo se limita a acariciar las rodillas de la jovencitas que el azar coloca en su camino (2004:80)”. Por lo tanto, si con respecto al italiano el sujeto se consideraba un imberbe inexperto; en relación al alemán este mismo sujeto pareciera creer que se le ha pasado el tiempo, que está “viejo demás”, para poder consumir de forma plena su relación con “esta lengua joven” que ha aparecido en su camino. En definitiva, una posible intimidad con la lengua alemana no podrá ser conquistada, bien sea por una supuesta decrepitud o por contención, y esto es asimilado “maduramente” por el hablante en la medida que va transcurriendo el viaje. Al final de cuentas, éste pareciera asumir que los términos de su relación con el alemán tampoco lograrían sobrepasar los límites de ese estar “codo a codo”¹³⁸ pero sin realmente tocarse.

Ahora bien, una vez que el viaje finaliza y emprende el regreso a México, Morábito cuenta cómo se sucedió el divorcio definitivo con la lengua alemana. Confiesa que “aquel frágil edificio que tanto me había costado construir comenzó a desmoronarse” (2004:79). Valga destacar, una vez más, el uso de la imagen de la construcción para reafirmar su “visión ingenieril” del trabajo idiomático. Tenemos, entonces, que la lucha con el alemán aparentemente terminó y él había resultado perdedor: la estructura estaba en ruinas. A los dos meses de regresar a México, todo el

¹³⁸ He utilizado reiteradas veces la expresión “codo a codo sin tocarse” que el propio Morábito empleó para describir la relación de la ciudad con el agua. Esa imagen que representa una mediana y, al mismo tiempo, engañosa proximidad entre dos cuerpos, resulta fundamental para ilustrar la forma como el propio sujeto establece sus relaciones con los otros, o con el mundo. Siempre entre la emotividad de un contacto parco y la indiferencia que encierra esa leve ajenidad entre los cuerpos.

En uno de los relatos finales, Morábito acude nuevamente a esta imagen cuando relata un sutil encuentro ocurrido en su café favorito de la ciudad. En esa ocasión, una de las meseras “la de cara más triste y hermosa”, estando embarazada, se acercó a la mesa donde él se encontraba para llevarle la cuenta por el servicio. Mientras buscaba las monedas para darle el cambio, se sentó exhausta junto a él en una posición en la que su codo levemente rozaba el suyo, “como si junto a mí, que escribía, se sintiera a gusto”, comenta Morábito, quien ante el contacto, cuenta: “fingí la misma naturalidad y seguí escribiendo lo más despacio que pude para no sobresaltarla, feliz de *aquel contacto de su codo a codo con el mío*, de su manera tranquila de ignorarme mientras nuestros brazos se tocaban” (2004: 87) (destaque mío).

En otras palabras los codos tienen la densidad justa de los “muros que aíslan levemente” que le permiten escuchar el silencio de los otros; así como los otros oyen su silencio (su escritura) y lo agradecen.

material didáctico, utilizado durante el período de estudio, fue a parar “al fondo del cajón”, por lo que la escritura del libro quedó como única tarea. Recordemos que ambas actividades eran realizadas en paralelo durante el viaje a “un ritmo asmático”, según sus propias palabras, razón por lo cual, y así lo reconoce, el estudio del idioma quizás acabó por ser un obstáculo (o una distracción) para la redacción de los cuentos.

El relato prosigue y presenta una situación inusitada. Finalmente, el escritor ha concluido el libro, sin embargo, en plena etapa de corrección, descubre que los cuentos no están terminados, no por lo menos de una manera satisfactoria; acontecimiento que le genera un estado de pánico propio del oficio. Comenta que se sentía completamente despavorido ya que, en definitiva, “después de cuatro años de trabajo era como si no tuviese nada entre las manos” (2004:81). Noches mal dormidas, malestares estomacales e interminables jornadas de trabajo se sucedieron en un intento por “resucitar aquellos dos cadáveres”¹³⁹, es decir, resucitar los dos relatos problemáticos que no lograba concluir de forma digna. En definitiva, la verdadera lucha había comenzado.

Para este momento, la lengua alemana, que parecía ser un recuerdo ya casi inexistente, reapareció en medio de la desesperación, más que como un idioma, como un efectivo método de revisión y de escritura. Es decir, la memoria de los hábitos y las rutinas de aprendizaje, así como de aquella devoción que determinaron el estudio del alemán, posibilitaron una redención, una efectiva resurrección de los cuentos: “esas viejas listas de palabras alemanas que me enseñaron a apretar los dientes y a rezar, quizás me ayudaron a salvar mi libro”¹⁴⁰ (2004:81). Así, al cabo de tres meses, los cuentos resucitaron y pudo dar por concluida la redacción del libro¹⁴¹. Dice Morábito,

¹³⁹ Morábito cuenta que la crisis con el libro se generó por problemas con el primer cuento, el más antiguo de todos, y el último de ellos (el más extenso), de un conjunto de seis relatos que componía el grueso de la obra a ser entregada: “las seis historias estaban tan trabadas entre sí, que no podía renunciar a ninguna” (2004:81), afirma con afán, ya que de excluir aquellas dos acabaría por perder la fe en todas las otras y, con ello, en la obra en general.

¹⁴⁰ De cierta forma, en esta experiencia de Morábito se materializó la aspiración de Sánchez de que aprendiendo a hablar alemán aprendería a escribir. En el caso de Morábito, el alemán más que enseñarlo a escribir, diríamos, le enseñó, claro, a corregir.

¹⁴¹ A partir de la angustiada y detallada descripción de la recuperación de las seis historias del libro, es posible concluir que las anécdotas de escritura que *También Berlín...* recoge corresponden a la redacción del libro *La vida ordenada*, publicada por Tusquets editores en el año 2000.

Se trata de un detalle relevante, ya que nos permite asumir que, efectivamente, los relatos de *También Berlín...* dan cuenta de una biografía no solo personal sino también literaria del autor. Por lo tanto, constituyen un registro de la experiencia de la vida y de la creación que solidifica la imagen de la identidad literaria a la que, como se ha dicho, Morábito insistentemente recurre como tema de su escritura.

Además, resulta interesante que el título del libro, *La vida ordenada*, de alguna manera evoque la idea de sistematicidad y organización que forman parte de las características y del comportamiento social de los

“sentí que acababa de pagar una vieja deuda [...] Me sentí perdonado. Quizás en esos tres meses, a mi manera, aprendí por fin alemán” (2004:82).

En principio, prevalece la noción del trabajo, de la laboriosidad como valor privilegiado en la práctica del oficio de la escritura. Ya lo decía, el escritor, al igual que el padre, se define en y a través del “quehacer” pero, sobre todo, a partir del reconocimiento de una habilidad: “la maña” para flexibilizar y dominar los materiales de trabajo. Por otra parte, el alemán, que en otras épocas sirvió para destrabar otras lenguas, una vez más prueba su funcionalidad revelándose como una certera estrategia, como un método para disciplinar y así destrabar la escritura. En definitiva, a lo largo del relato se destaca tanto el carácter laborioso del sujeto, como también la nobleza del instrumento del trabajo (*la palabra como el plástico*), pero, especialmente la habilidad del escritor para manipularlo e imprimir en él los designios de su voluntad.

Este relato responde al compromiso de mostrar los pormenores de una jornada de trabajo desde su estrato más bajo. Es decir, muestra la armazón que sustenta la escritura literaria – el último piso – pero partiendo de la “planta baja”; el nivel más básico del ejercicio escritural y que se refiere al propio proceso de estudio y aprendizaje de la lengua en sí, en toda su llanura. Digamos que el escritor antes de alcanzar al “quinto piso” debe recorrer, desde su primera planta, la estructura idiomática que compone el edificio, hecho de frases y significados esenciales a través de los cuales se hace posible la edificación.

Desde luego, se trata de un sujeto cuya relación problemática con las lenguas se traduce en un no *sentirse en casa* en ninguna de ellas, lo cual ya deja en jaque la noción básica del sentido de habitar. Valga destacar que si bien se trata de una escritura que da cuenta de una situación de intemperie idiomática y existencial, por decirlo de alguna manera, la misma constantemente acude a lo concreto, a la estructura, a la edificación y hace de sus propios procedimientos el (no) lugar donde ampararse.

Asimismo, las peripecias del oficio que se muestran en este relato delatan que, para el autor, la escritura es el resultado de un acto de fe, a su manera, *una fórmula esotérica* debidamente conjurada, pero sobre todo de un compendio de hábitos *que han sido* ejecutados de forma certera. Por lo tanto, Morábito más que “hacerse un lugar” en la escritura, se hace lugar en los hábitos que determinan y posibilitan sus propios procesos de creación. Se habita en los hábitos que, como prácticas reiterativas y

alemanes que tanto había llamado la atención del autor durante la estadía berlinesa, y que fue representado en *También Berlín...* de diversas maneras.

orientadoras, vienen a representar la estructura si no más firme, por lo menos la más confiable a la cual poder asirse. El quinto piso tambalea, pero las columnas que lo sostienen no.

Afirma Said que “el escritor pone casa”¹⁴², lo que en otras palabras se diría como “hacerse un lugar” en la escritura. Sin embargo, ésta se revela también como una casa problemática, sin referentes fijos, ni verdades irrefutables. Sus propios procesos de rescritura y constante revisión acaban por hacerla inhabitable. Raramente, y citando de nuevo a Said, “al escritor se le deja vivir en sus escritos” de allí que sea en el método, en las estrategias de construcción el lugar donde el escritor encuentra un terreno firme, aunque no definitivo, que le permita asentamientos momentáneos.

Lo anterior se evidencia a lo largo de muchos de los relatos de *También Berlín...*, en los cuales Morábito, de manera insistente, relata una serie de hábitos, de rutinas, algunos viejos y otros adquiridos durante el viaje, que forman parte de su vida personal pero también como escritor. Algunos de ellos también aparecían descritos en sus poemas, por lo que se refuerza la teoría de que la obra de este autor da cuenta más que de un sujeto con el hábito de escribir, de un sujeto que escribe con hábitos.

Ya apuntaba en el capítulo anterior que una de las particularidades de este escritor era su costumbre de despertar temprano. En uno de los poemas, Morábito decía “escribo antes que amanezca / cuando soy el único despierto / y puedo equivocarme en la lengua que aprendí”. Ahora bien, en uno de los relatos del libro, titulado “El hombre del croissant”, cuenta: “como acostumbro a escribir muy temprano, bajaba a las 5:40 para estar a las seis en punto en esa panadería donde compraba mis *acht kleine brötchen* [...] y regresaba a escribir” (2004:70). Así, salía a caminar a esas tempranas horas de la mañana, tanto en invierno como en verano, como una forma, según cuenta, de “despertar a fondo, o sea de empezar a escribir, de calentar la pluma” (2004:70).

En primer lugar, habría que establecer una relación entre este hábito de despertar temprano y una cierta creencia popular de que al trabajador madrugador, le irá mejor. Basta citar el antiguo y conocido refrán que dice “al que madruga Dios lo ayuda”, por ejemplo, para pensar que existe en esta rutina de trabajo del escritor una fusión entre la constancia del trabajo y una posible intervención divina, recordemos aquello de rezar y

¹⁴² Cfr. Edward Said, “Entre dos mundos”, *Fractal* n° 9, abril- junio, 1998, año 3, volumen III, pp. 93-112.

repasar las palabras del alemán. El escribir temprano puede pensarse como una práctica de acumulación de méritos que podría garantizar resultados satisfactorios. Al mismo tiempo, el despertar antes que todos denota un esfuerzo mayor que, por ser extranjero, le es necesario hacer para alcanzar las palabras a las cuales llegó tarde, como ya decía. Lo que en el relato se expresa de la siguiente manera:

Quien escribe avanza por una delgada línea entre cientos de equivocaciones posibles y caminar a esa hora por la ciudad dormida es como abrir un surco, dejar que se evaporara el resto del ayer que había en mí y estirar el papel para las palabras del hoy que comenzaba, pues la verdadera dificultad de escribir se reduce a encontrar las palabras del día, las que nunca fueron dichas hasta hoy y que mañana ya serán inapropiadas e irrepetibles¹⁴³ (2004:70).

Aquí se iguala la condición de extranjería con la condición del escritor. En ambos casos, sortear la posibilidad del error, luchar contra la repetición, pero sobre todo el hallazgo de la palabra precisa, constituyen el desafío cotidiano del oficio. Siendo así, despertar temprano pareciera ser una estrategia para ganar ventajas en medio de conflictos que parecieran dejarlo en una posición irremontable. No hay que ignorar aquello que bien dictamina el refrán de que “no por mucho madrugar amanece más temprano”. De cierta manera, se trata de una carrera con la lengua y con la propia condición que, aún pudiendo estar perdida de antemano (no por mucho madrugar se escribirá mejor o, en todo caso, se amanecerá menos extranjero), el escritor necesita indefectiblemente llevar a cabo. En el gesto de madrugar se conjuga, o mejor aún *conjura*, la buena fe del “obrero” y la confianza en los alcances de la lengua como instrumento de trabajo, lo que en conjunto articularía la *fórmula esotérica* que hace posible la escritura.

Por otra parte, si pensamos con detenimiento en la importancia de estas caminatas, sabemos pues que las mismas no solo ocurrían a tempranas horas de la mañana, también ocurrían durante la tarde, inclusive por la noche, como cuenta en el relato que habla de *Kudamm*: “Suprimí en Berlín mi costumbre de hacer la siesta, que replacé por caminatas divagantes que no duraban más de media hora [...]” (2004:83). Por lo que podríamos decir que se trata de otra de las actividades realizadas con el

¹⁴³ Esta idea del amanecer y la escritura aparece en los poemas idénticamente retratada: “Despierto cuando no amanece aún / [...] Se lee con otros ojos / lo que dictó la oscuridad / que es todavía luz de ayer. / Con luz de ayer se escribe, / a oscuras para que amanezca” (ADL: 135)

mismo fanatismo que caracterizó el aprendizaje del alemán. La relevancia de este hábito en la vida del escritor me hace pensar en aquello que afirma Tununa Mercado de que no “hay discontinuidad entre la percepción *para* la escritura y una percepción *para* lo cotidiano” (Mercado, 2003:19). Parafraseando a la narradora, un escritor escribe aun cuando no está escribiendo, por ende, cabría pensar que en la actividad rutinaria del caminar Morábito tal vez encuentre una forma de “hacer andar” su propios textos. Digamos que también se escribe con las piernas, al fin y al cabo, en palabras de Porchia, “la certidumbre sólo se alcanza con los pies” (Porchia en Morábito, 155).

De Certau habla en términos de una “retórica del andar” según la cual “los caminos de los paseantes presentan una serie de vueltas y rodeos susceptibles de asimilarse a los “giros” o “figuras de estilo”. En este sentido, continúa, “el arte de “dar vuelta” a la frase tiene como equivalente un arte de dar vuelta a los recorridos”¹⁴⁴, (De Certau, 2000:112). A partir de lo anterior, podría afirmar que en Morábito las formas que adquiere su escritura se corresponderían con las formas de sus propios recorridos, de allí que ambas actividades aparezcan intrincadas dentro de su universo literario. “Andar es no tener un lugar”, citando nuevamente a De Certau. Así, “se trata del proceso indefinido de estar ausente y en pos de algo propio” (De Certau, 2000: 116) y es que la escritura de Morábito bien que podría leerse como un deambular infinito, un “vaivén” que no avanza hacia ningún lado, más que hacia su constante revisión. Es una escritura que vuelve sobre sus propios pasos, como la caminata que metódicamente es reiniciada cada madrugada.

Lo cierto es que esta práctica encuentra en la ciudad de Berlín un incentivo particular. Comenta el autor que Berlín le resultó una ciudad estimulante para el ejercicio¹⁴⁵: “[...] segura, sin multitudes, por momentos casi *desértica*, con poco *ruido* y mucho *gris*” (destaque mío). A lo que añade que probablemente en “el gris de Berlín reside la profunda razón de su habitabilidad” (2004:69). Habitabilidad que residiría entonces en su dimensión utilitaria. Ya decía que la ciudad alemana por momentos le proporciona al sujeto un clima de ciudad que lo acrecienta y le permite ejecutar sin mayores distracciones “porque no agobia con su belleza, porque carece de ella”

¹⁴⁴ Cfr. Michel De Certau, *La invención de lo cotidiano I. Antes de hacer*. México: edición de la Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.

¹⁴⁵ En este punto, Morábito introduce otra comparación con la ciudad de México; comparación en la cual ésta última resulta nuevamente desfavorecida: “Viniendo de una ciudad enorme donde ya nadie camina y donde para comprar el pan hay que usar el coche, Berlín me pareció desde el primer momento la ciudad ideal para ejercitar las piernas” (2004:69).

(2004:69) de su principal labor. En este sentido, diría que el clima grisáceo de la ciudad es usado también como una herramienta para la escritura: “el gris es un color correctivo, obra en el espíritu como una *lija* que quita sedimentos inútiles, y Berlín, tan gris y extendido, [...] sabe reducirse a un asunto íntimo de cada uno, lo que es ideal para escribir y caminar” (2004: 69).

Existe una relación con la ciudad que bien podría medirse en términos utilitarios. La idea de la ciudad de Berlín como una lija – así como en su momento la ciudad de México fue comparada con una esponja¹⁴⁶ – da a entender que las ciudades, como paisajes externos, obran como herramientas que moldean y forjan el carácter; el paisaje interno del individuo. En este caso, el escritor usa la lija/Berlín para eliminar sus excesos y “desentrañar pacientemente su filo más sincero”¹⁴⁷.

Así, el paisaje es aprovechado para un férreo ejercicio de interiorización que deja entrever, no solo los pormenores de su oficio sino también destellos de su propia intimidad. El relato prosigue y presenta información acerca de otro aspecto de las caminatas matutinas para comprar el pan. Durante las mismas se sucedían encuentros estimulantes. Aquí nuevamente se manifiesta la tensión física o sexual, ya que Morábito confiesa que una de las partes más excitante de sus paseos – cuidado y si no la verdadera razón por tras de su práctica matinal – era toparse con mujeres en el medio de la calle. Entre él y las mujeres solía ocurrir un intercambio de miradas y sonrisas amistosas que probablemente “refrendaban la seguridad mutua” (2004:71). Estos encuentros terminaban por “solidificarme” confiesa.

Bien, no es solo a estas horas cuando la presencia femenina aparece como incentivo y distractor durante las caminatas habituales. En otro relato, Morábito cuenta que durante sus paseos por *Sagviny Platz*, su lugar de residencia, se tornó una circunstancia común toparse con dos prostitutas (a las que llamaba Brígidas), con quienes logró crear una cierta intimidad, aún cuando nunca cruzó con ellas tan siquiera una palabra. En este momento, el autor introduce una explícita comparación entre el oficio de estas mujeres y el oficio propio. Afirma: “lo que yo perseguía en el papel, ellas

¹⁴⁶ Me refiero a uno de los poemas analizados en el primer capítulo, cuando también traje a colación el libro *Caja de herramientas*. El escritor propone una suerte de “herramientización de la ciudades”, las cuales, al igual que la esponja o la lija, pasan a formar parte de los instrumentos para lidiar, para construir o reparar, también para desmontar las superficies de su intimidad y de su escritura.

¹⁴⁷ En el mencionado libro *Caja de herramientas*, Morábito dedica uno de los textos a la lima y a la lija. En él finaliza diciendo que “toda materia, gracias a ellas, puede desentrañar pacientemente su filo más sincero, su íntima melodía” (1994:12).

a su manera lo perseguían en la cama, ya cada encuentro íntimo, lo mismo que cada libro, puede deparar el gran cambio, la solución o el atajo soñados. De no ser así, muy pocos entrarían en un burdel o en una librería” (2004:92).

Por una parte, se refuerza la idea de una intrincada relación que Morábito establece entre la lengua y el cuerpo. No en vano la identificación se produce con quienes utilizan el cuerpo como instrumento. Cuerpos estos a los que el sujeto no accede, aunque pudiendo, así como tampoco pudo/quiso hacerlo al cuerpo de la lengua alemana. Digamos que el contacto se establece a través de una cierta complicidad con aquellos cuerpos cercanos pero ajenos, lo que en el caso de las mujeres de la panadería se sucedía a través de un coqueteo reafirmativo y complaciente, que dejaba en evidencia un rasgo de la intimidad del sujeto relacionado con la vanidad masculina.

De regreso al relato del hombre del croissant, tenemos que otro encuentro importante suele producirse una vez que Morábito entra en el café. Religiosamente, todos los días a las 6 de la mañana, se encuentra con un hombre, aparentemente más madrugador que él, quien siempre está comiendo un croissant y leyendo el periódico dentro de la panadería. La situación llega a perturbarlo, puesto que, según sabía, la panadería sólo abría a las 6 en punto. Entonces, cómo podría explicarse que de forma tan adelantada ya este hombre estuviese tan acomodado dentro de la panadería. A partir de aquí, el asunto se torna una especie de obsesión. Morábito comienza a competir con el misterioso señor del café. De esa manera, opta por apresurar el paso de sus caminatas y así adelantársele al hombre en su faena del día. Sin embargo, todo su esfuerzo resulta siempre vano, porque, bien vale recordar, no por mucho madrugar *se llega* más temprano¹⁴⁸. Digamos que fue ésta la segunda batalla perdida durante el viaje – la primera fue contra el alemán – ya que, de manera inexplicable, aquel hombre siempre llegaba antes que él al café.

¹⁴⁸ Durante buena parte del relato, el autor va describiendo todo aquello que pasó por su cabeza en su afán de explicarse tan extraña situación. No lograba comprender por qué éste hombre estaba en el lugar antes de la hora de apertura que, según el letrero, era a las 6. “Un letrero alemán, para alguien no alemán, tiene algo de boletín de Dios: no puede mentir” (2004:71), se repetía a sí mismo con insistencia. Además, se preguntaba: ¿Dónde conseguía el periódico tan temprano, si los expendios no abrían antes de las seis? ¿O leía el periódico del día anterior? ¿O había un Berlín secreto, encargado de echar a andar todos los días al otro Berlín, el más grueso y visible?” (2004:72).

El punto es que se podría pensar que sí hay “otro” Berlín que el narrador no conoce y no comprende. Siempre existe, en mayor o menor medida, una dimensión de la cotidianidad, de la lengua, del funcionamiento o de los modos de relacionarse característicos y propios del lugar *ajeno*, al que el extranjero no logrará nunca acceder. Existen sentidos, significados, matices de la *otredad* que escapan a la percepción del *no lugareño* quien, por más que se esfuerce de forma práctica o emotiva, no logrará nunca comprender del todo y, por ello, siempre se encontrará en relación a *los otros*, como ya lo decía, a un *paso atrás*.

A su vez, esto que sucede y que parece no tener una explicación lógica evoca una escena del teatro del absurdo¹⁴⁹. La imposibilidad de hallar una respuesta ante el misterio del hombre del café, coloca al narrador en la posición de un espectador, un sufrido espectador, frente al cual la realidad se fractura y muestra una dimensión ilógica de lo real que no por absurda es menos posible.

Al mismo tiempo el no contacto con este hombre misterioso, con quien ni siquiera Morábito cruzó una mirada, desata un drama en el autor: un drama sin anécdota. Prevalece así la intriga por el cuerpo de ese otro enclavado en el lugar y del cual, además, jamás recibió ningún tipo de reconocimiento. Se trata de un conflicto sin historia, de una tensión en medio del anonimato característico de estas situaciones, acentuado por el hecho de que este sujeto jamás lo miró.

De aquí en adelante, este misterioso señor adquiere otra dimensión. Dice María Fernanda Palacios que en lugares como los cafés “la vida no se ve como un problema un resolver sino como algo que se refleja en un espejo y vemos a distancia”¹⁵⁰ (Palacios, 2002), lo que efectivamente ocurre en relación a lo que este sujeto pasa a representar a los ojos de autor. El lector del periódico se convierte en su propio lector: “el lector inalcanzable, que me daría la espalda toda la vida” (2004:73), pero también “la encarnación del océano de la literatura que nos espera a aquellos que nos empeñamos en añadir más palabras a todas las que fueron escritas, con la ilusión de hacernos oír y perpetuarnos” (2004:73). El sujeto anónimo pasa a ser una suerte de espejo que refleja la angustia profunda, pero en el fondo irresoluble, de todo escritor y que reside en la incertidumbre sobre el verdadero valor de lo escrito: “la esfinge imperturbable que nos dirá de una vez por todas si lo que hemos escrito tiene algún valor o es mejor que nos dediquemos a otra cosa” (2004:73). Ciertamente, el lector imposible, el lector/juez inmovible que es todo escritor en relación a su propia obra, visto a la distancia, como un doble¹⁵¹.

¹⁴⁹ En otras ocasiones Morábito había propuesto explicaciones o conjeturas disparatadas sobre los alemanes o su lengua. En relación a este pasaje de la panadería, me pareció interesante hacer alusión al teatro del absurdo como una referencia – además directamente relacionada con el contexto alemán – que el autor utiliza para dar cuenta del universo germánico que de diferentes maneras trata de comprender y codificar en el texto.

¹⁵⁰ Cfr. María Fernanda palacios, “El alma en la calle” en *Revista Urbana*. V7, n 30, enero 2002.

¹⁵¹ Esta introducción de la figura del lector en el relato me hace pensar en la novela de Ítalo Calvino, *Y si una noche de invierno un viajero* (1979), donde se presenta una ingeniosa narración en la que Calvino escenifica la dinámica de este juego a dos (escritor/lector) que es, en definitiva, la literatura. En la novela, incluso, el autor abre espacio para la voz de los lectores (varios lectores) quienes, dialogando entre sí,

El veredicto fue claro, no hubo aprobación ni consentimiento, tal señor nunca se dignó a mirarle. Sale entonces de la panadería – con el pan entre los brazos – a la expectativa de otra aprobación: la mirada femenina. Así, dice: “Me parecía que en aquel frío de la madrugada mi vida dependía más de una sonrisa femenina que de cualquier veredicto supremo” (2004:73). De modo tal que este relato, que iniciaba con aquel gesto de coquetería con las mujeres que encontraba a su paso, cierra con una suerte de contraposición entre la aprobación del oficio y, digamos, la aprobación de la propia apariencia.

En definitiva, habría que retomar aquella confesión de Morábito acerca de que el clima de Berlín era como una lija que despuntaba su filo más sincero. La estancia en la ciudad, entre caminatas y escritura, reveló una dimensión interna de los pormenores del oficio, pero también dejó entrever matices de la propia intimidad del escritor. De allí que la inseguridad con la lengua, pensemos en el manejo de la lengua literaria, pero también una cierta inseguridad con el cuerpo, aparezcan igualadas en este último relato. Inseguridades que, para ser disipadas, requieren el más mínimo y, al mismo tiempo, el más heroico de los gestos: una mirada. Una mirada es suficiente para hacer tambalear o para reafirmar los más débiles cimientos.

explican con honestidad sus expectativas en relación a lectura, sus hábitos, sus modos de leer e, incluso, comentan la novela (que es realidad un compendio de *primeras páginas* de diez novelas diferentes) que nosotros hemos estado leyendo.

Cfr. Ítalo Calvino, *Y si una noche de un invierno un viajero*. Barcelona: Bruguera, 1980.

Conclusión

Alan Pauls utiliza la expresión “el hueso duro de lo íntimo” para hablar de la dificultad de inscribir en el lenguaje esa dimensión profunda, “el fondo de los fondos” que supone la intimidad del sujeto. La reflexión de Pauls es acerca del diario íntimo, sin embargo, toda escritura del yo, en mayor o menor medida, presupone el registro de las diferentes camadas que forman parte de la esfera subjetiva del hombre, es decir, la vivencia, la experiencia íntima y privada del individuo que, al disponerse a contarla, torna “público” aquello que originariamente pertenece al ámbito de lo privado. A lo largo de estas páginas, me propuse desvendar cómo esto se lleva cabo en la escritura de Morábito. Tanto en su poesía como en la prosa, donde el “hueso duro de su intimidad” más que roído ha sido “lijado”, para usar el propio término del autor. De esa forma, se han hecho evidentes algunos aspectos de la intimidad de los procesos de la escritura, al mismo tiempo que ha sido posible entrever por los resquicios, los quiebres internos del sujeto. Tal vez *la herida*, como le llamaba Pizarnik; la herida (el petróleo íntimo) de donde emerge la *voz audible* que articula esta escritura.

En el último relato que compone *También Berlín...* Morábito comenta una vez más acerca de sus diarias caminatas por *Savigny Platz*. El caminar es una actividad fundamental para la escritura, pero también para el espíritu. Al transitar – en el gesto del estar y a la vez no – el sujeto encuentra una forma de conectarse con el espacio, con los otros y consigo mismo. Así, las caminatas le permitieron establecer una cierta familiaridad con los residentes locales y, si bien es cierto que con la mayoría nunca entabló ningún contacto, el encuentro visual y repetitivo representaba una forma (*su* forma) de establecer una intimidad parcial con sus vecinos. Entre ellos se destacan dos mujeres. Dos prostitutas (una blanca y otra negra) a las que llamaba Brígidas. Jamás conversó con ellas pero, aún así, los encuentros rutinarios, la mirada atenta al comportamiento y a los respectivos modos de deambular, sugería una complicidad basada en el movimiento, pero sobre todo en la mutua intuición de un oficio similar, de una común soledad.

De esa forma, señala: ellas “se habían dado cuenta de que yo vivía en las inmediaciones de la plaza, pero por mi forma de caminar y la manera de observar las cosas a mi alrededor, sabían que no tardaría en marcharme” (2004:89). Para Morábito, y así lo da entender a lo largo del relato, existía entre estas mujeres y él algo en común: un

sentimiento de ajenidad y ensimismamiento palpable en ese vagabundeo repetitivo y abstraído. Ni las Brígiditas ni él son “turistas”, pero tampoco “residentes locales”. A su manera, ambos también habitan (o caminan) por el intersticio.

El relato prosigue y, de pronto, se introduce una figura inesperada: el hijo. El hijo de Morábito, para este momento ya un adolescente, hasta ahora solo había sido nombrado vagamente a lo largo del texto. Resulta interesante que cuando surge un atisbo de “intimidad” con los otros, el sujeto conecte con el que debe ser su vínculo más estrecho y más íntimo

El adolescente, por su parte, también enfrentaba en solitario el fiero invierno berlinés. El invierno real, claro, pero también la soledad de un tiempo donde la falta de amigos, de vínculos y, en este caso, además, la dureza de lidiar con una lengua diferente, pueden causar verdaderos estragos. Cuenta el padre que descubrió cierto tiempo después que, para soportar el invierno, el hijo pasaba interminables horas en una tienda de artículos de pintura: “iba en busca de la tibieza de aquel gran almacén para rehuir los desolados pasillos del colegio” (2004:93). Enseguida, Morábito confiesa: “no sé cómo resistió tanta aridez, o más bien lo sé, porque a su edad yo también tuve mi invierno berlinés, en una ciudad que no era Berlín, y supe de esas excursiones solitarias a lugares tibios, en una época árida de amigos y de afectos” (2004:93).

En este relato, las Brígiditas, el padre y el hijo aparecen igualados en medio del invierno, el deambular y la desolación. Claramente, en esta referencia al hijo y su estado de ajenidad en relación al contexto berlinés – situación ésta que, más que inadvertida, tal vez fuese eludida por el padre –, se plantea un encuentro entre padre e hijo ya no frente al mar, sino en medio del frío. En todo caso, se trata de un reconocimiento que, al mismo tiempo que apunta la fragilidad del hijo en medio de esta circunstancia del presente, deja en evidencia los quiebres profundos del pasado del padre. Un pasado desolado y evasivo que pareciera continuar siendo parte del presente. Quizás en el andar cotidiano de este yo “escritor y padre” tal vez aún resuenan los ecos de vagabundeos solitarios y abstraídos de otros tiempos.

Este adolescente (hijo) de la ciudad berlinesa, me hace pensar en el adolescente (el ahora padre) que aparece en otro de los poemas del autor titulado “Un viaje a Pátzcuaro”. El poema recoge una memoria de sus dieciséis años, cuando, “sin un motivo claro” emprendió un viaje solitario hacia esa ciudad. Dice el poeta “Llegué al amanecer / a Pátzcuaro, / la plaza estaba sola, / desiertos los portales, / sólo se oían mis pasos /

como en un cuadro de Chirico” (LB: 98). De modo general, el poema describe el transcurrir de un viaje despistado y sin mucho sentido pero que, visto desde el presente del poema, es recuperado como escenario de una situación, o mejor dicho, una elección que ya anticipaba rasgos del carácter del sujeto que son reconocibles en el presente.

Cuenta que una mujer le ofreció una habitación, “estaba en el segundo piso” con balcón y “una mesa hermosa / junto a la ventana, / era muy amplia y luminosa”, recuerda. Era, tal vez, la habitación idónea: “tenía la luz de mis dieciséis” (DLT: 98). No se atrevió a tomarla, confiesa, y escogió irse a otra habitación, en un hotel “oscuro y anodino”, sin balcón y cuya ventana daba justo al frente de un patio gris, donde además “alguien gritó que [se] callara”, cuando comenzaba a tocar la guitarra. Se lamenta y dice “cómo me odié despacio / por ese viaje / que no sabía llevar a cabo”; se lamenta por esta vivencia del pasado en la que, aún pudiendo explorar todo el ímpetu de sus dieciséis años, fue un “viaje” que acabó por revelar la íntima desazón de su carácter, ese irremediable “clima” de parquedad y contención. “Estuve a punto de tener mi edad” – recuerda –, pero “soy todo lo que fui a los dieciséis años”; un adolescente desalentado, tal vez indiferente, en definitiva: ensimismado. Rasgos que, aparentemente, poco han cambiado hasta el presente.

Por su parte, en Berlín ha ocurrido el deshielo. Narra Morábito con alivio que hacia finales del invierno el hijo comenzó a recibir llamadas e invitaciones a salir por parte de sus compañeros del colegio. Con la llegada del verano, las Brígidas, a su vez, desaparecieron, o por lo menos no volvió a recordarlas hasta el día del regreso a México, cuando ocurrió algo inusitado que relata a continuación. Días antes de la partida, algunos amigos del colegio habían dicho que irían a despedir al chico antes de tomar el avión. Dice el padre que francamente desconfió, sin embargo, una vez en el aeropuerto, de pronto aparecieron siete compañeros de clase del hijo, quienes, en efecto, habían ido hasta allí para despedirse. Así, describe: “mi hijo desapareció entre esa rueda de altotes que habían venido a decirle adiós” (2004:94). El largo deshielo berlinés había culminado para el hijo, algo que conmovió y quebrantó los cimientos del padre, quien confiesa: “se me hizo un hueco en el estómago y tuve que agacharme para que no me vieran los ojos fingiendo que arreglaba algo de la maleta” (2004:94).

A mi entender, en esta escena final del libro sucede una conmoción; algo se resquebraja. Un quiebre que de diversas maneras el sujeto siempre ha sabido contornear y contener. Hasta ahora respetando el lugar la grieta se ha podido resistir al derrumbe.

De algún modo, ocurre este deshielo momentáneo en el padre, como si en la visión del hijo rodeado por los amigos alemanes se ejecutasen todos los regresos y todas las deudas fuesen saldadas. Digamos que, a diferencia del hijo, el padre tal vez nunca salió de la tienda de pintura de los *16 años*; su visión sigue siendo la del patio gris, en medio de los gritos del vecino pidiendo que no tocara la guitarra.

Conmovido frente a la escena, Morábito vuelve a recordar a las Brígidas “tal vez los últimos habitantes de Savigny Platz en olvidarme” (2004: 95), dice el escritor. Como las Brígidas, éste trabaja contra el invierno, resistiendo al frío, pero desde el solitario oficio de la escritura. En definitiva, Berlín cumplió su función: afiló la corteza y develó el filo de la conmoción más sincera en los ojos del padre que ve el invierno del hijo redimirse, o mejor aún, derretirse, como tal vez no lo ha sido el invierno propio.

Aún así, en el patio gris tal vez florezcan los árboles más inusitados, como “un árbol de puros pájaros, sin ramas” (ADL: 152). A su manera, el libro cierra con un derrumbe, pero también con un reverdecer. Se extrajo agua de la sequía. El verde más oculto traspareció en la superficie gris. Ya hemos visto a lo largo del análisis de los poemas y de la narrativa, esa reiterativa contraposición entre la naturaleza y la construcción; contraste que también se evidencia entre ese juego de grises y verdes que, en ciertos momentos, permea la escritura. Decía Morábito en los relatos, a propósito del clima berlinés, que en este encontraba el incentivo *gris* de la escritura, “el gris más íntimo”; el color correctivo del espíritu, encargado de quitarle sus sedimentos inútiles. Aquello que, según confiesa, secretamente había venido a buscar en Berlín.

El gris, sin duda, también alude al muro, a la oculta intimidad de la piedra: “el gris del fondo del cansancio / de las piedras / que es el secreto combustible / de las aves, / el gris del fondo de su vuelo / y el gris que ayuda / a todas las acciones” (ADL: 151). Pero, bien dice Villoro, “uno nunca sabe lo que enamora en secreto” y tras el gris se esconde el verde “el verde sin tristeza/ el verde más inalcanzable”, como la casa sin “muros decisivos”, la casa que no “[hace], ningún verde predecible”. Del gris surge el mejor verde, como el de las uvas.

Cuenta entonces que, “entre [su] ventana en el primer piso y el paso del S-bhan se interpone un tilo y, ahora que es abril el tilo acaba de reverdecer” (2004:17). En medio del entramado urbano, el verde hace su tímida aparición. De la misma forma, un día “tal vez Berlín reverdecería como un árbol en abril” (2004:18), supone, cuando el tren se adentre por las ventanas y revele el íntimo transcurrir de la piedra y la ciudad. En

definitiva, se trata de una escritura que lidia con el *gris*, con la materia (como el cemento) y la transforma hasta extraer de él (como del petróleo) las gotas del verde que son las íntimas gotas que dan al mar.

Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, Giorgio. *Infancia e historia. Ensayos sobre la destrucción de la experiencia*. Argentina: Adriana Hidalgo, 2004.
- ALBURQUERQUE, García Luis. “El relato de viajes: hitos y formas de la evolución del género” en *Revista de Literatura*, vol. LXXIII, nº 145, 2011, pp. 15-34.
- AMÍCOLA, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- ASTUTTI, Adriana. *Andares clancos*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- ARMAND, Octavio. *Son de ausencia*. Caracas: Ediciones Casa de la Poesía, 1999.
- AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003.
- BBABHA, Homi. *El lugar de la cultura*. Argentina: Manantial, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1972.
- BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*. Madrid: Siglo XXI editores, 1997.
- Documento recuperado: <http://cholonauta.edu.pe>.
- _____. *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI editores, 1982.
- BARQUEIRO, Guillermo. “También Berlín se olvida” en Sentencias inútiles [Blog en internet], 11 de enero de 2009.
- Documento recuperado: <http://sentenciasinutiles.blogspot.com.br/2009/01/tambin-berln-se-olvida.html>.
- BELLESI, Diana. *El jardín*. Rosario: Ediciones bajo la luna, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- _____. *El narrador*. Madrid: Taurus, 1991. Documento recuperado: <http://interregno.org/sites/default/files/libreteca/WALTER-BENJAMIN-El-Narrador.pdf>
- _____. “La tarea del traductor” en *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1967.
- BERGSON, Henri. *Memoria y vida*. Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- BUZZATI, Dino. *El desierto de los tártaros*. Buenos Aires: Hispanoamérica Editores, 1985.

- CABO, ASEGUILAZA, Fernando (comp.). *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco/Libros, 1999.
- CANDAL, Juan Manuel “Entrevista a Fabio Morábito”. En: *Otro Cielo. Revista literaria*, nº 11, pp. 6-17, marzo 2011. Documento recuperado: http://www.otrocielo.com/descarga_num11.html
- CANETTI, Elías. *A língua absolvida*. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- CALVINO, Ítalo. *Las ciudades invisibles*. Madrid: Siruela, 2008.
- _____. *Ermitaño en París. Páginas autobiográficas*. Madrid: Siruela, 1994.
- _____. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1989
- _____. *Y si una noche de invierno un viajero*. Barcelona: Bruguera, 1980.
- CATELLI, Nora. *En la era de la intimidad. El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- CHEJFEC, Sergio. “Retorno sin reparación”. En *Revista Noaj*, n 18-19, pp. 9-11. Jerusalén, agosto 2011.
- CHEVALIER, Javier. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- CIORAN, E.M. *Conversaciones*. Barcelona: Tusquets, 1996.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- COELHO, Oliverio. “Fabio Morábito: El ocaso de la inocencia”. En: *Resonancias. Org.* (94), Argentina, 8 de noviembre de 2009.
- Documento recuperado: <http://www.resonancias.org/content/read/1022/fabio-morabito-el-ocaso-de-la-inocencia-por-oliverio-coelho/>
- CRUZ, Francisco José. “Fabio Morábito, el pastor entrañable”. En: *Archivo Literario*. Noviembre de 2011. Documento recuperado: <http://franciscojosecruz.blogspot.com/2011/11/fabio-morabito-el-pastor-entranable.html>
- _____. “Algunas preguntas a Fabio Morábito para saber un poco menos”. En: *Archivo Literario*. Abril 2012. Documento recuperado: <http://franciscojosecruz.blogspot.com.br/2012/04/algunas-preguntas-fabio-morabito-para.html>
- DE CERTAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I. Antes de hacer*. México: edición de la Universidad Iberoamericana. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1994.

DE MAN, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. En *Suplemento Anthropos. La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, diciembre 1991.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. “Escoger su herencia. Diálogos con Elisabeth Roudinesco” en *Y mañana qué...* México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Edición digital. Documento Recuperado: www.derridaencastellano.com.ar.

_____. *El monolingüismo del otro o la prótesis del origen*. Buenos Aires: Manantial, 1997.

_____. “Hablar por el otro” en *Diario de poesía*, nº 39, 1996, pp.18-21.

_____. *Dar el tiempo*. Barcelona: Paidós Básica, 1995.

_____. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.

DOBRY, Edgardo, “El laboratorio, el germen, el exceso: Pizarnik entre los *Diarios*, la poesía y ‘la sala de psicopatología’” en *Cuadernos de reciénvenido*, nº 30. São Paulo: *Publicação do Curso de Pos-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana*, Octubre 2013, pp.5-17.

DOMÍNGUEZ, Christopher “La morada perfecta de Fabio Morábito”. En *Letras Libres*. N64, abril 2004. Documento Recuperado: <http://www.letraslibres.com/index.php?art=9523>

DURREL, Lawrence. *Justine*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1993.

FLUSSER, Vilém. *A festa da língua*. SP: editorial Memorial da América Latina, 2011.

_____. *Bodenlos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Anna Blume, 2007.

_____. *Língua e realidade*. São Paulo: Anna Blume, 1963.

FOUCAULT, Michel. “Nietzsche, a genealogia e a história”. En *Microfísica do poder*. Río de Janeiro: Edições Grahl, 1985.

GAGNEBIN, Jean Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004

GALLE, Helmut; OLMOS, Ana Cecilia; KANZEPOLSKY, Adriana y ZUNTUNI Izarra *Em primeira pessoa. Abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume, FFLCH, FAPESP, 2009.

GASPARINI, Pablo. “La extraterritorialidad del pobre” en Nicolas Hochman (*edit.-*

org.) *Pensar el afuera*. Mar de Plata: Kakak Ediciones, 2010.

GIORDANO, Alberto. *Una posibilidad de vida. Escrituras íntimas*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.

GLANTZ, Margo, “Una historia de amor”, en *La Jornada*. 14 de mayo, 2005.

Documento recuperado:
<http://www.jornada.unam.mx/2005/05/14/index.php?section=opinion&article=a05a1cul>

GUEMES, César. “Entrevista a Fabio Morábito: Morábito da forma 'al libro de un viajero' con relatos y viñetas”, en *Diario La jornada*. México, 10 de marzo de 2004.

GUILDIN, Rainer. *Pensar entre línguas. A teoria da tradução de Vilém Flusser*. São Paulo: AnnaBlume, 2010.

GUSDORF, George. “Condiciones y límites de la autobiografía”. En *Suplemento Anthropos. La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Barcelona, diciembre 1991.

HASSOUM, Jacques. *Los contrabandistas de la memoria*. Buenos Aires: ediciones de la flor, 1996.

HEIDEGGER, Martin. “Construir, habitar, pensar” en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994. Edición digital. Documento recuperado:
<http://www.heideggeriana.com.ar>

_____. “...Poéticamente habita el hombre...” en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Serbal, 1994. Edición digital. Documento recuperado:
<http://www.heideggeriana.com.ar>

HOCHMAN, Nicolas. “Fabio Morábito o el exilio sutil” en *Pensar el afuera*. Mar de Plata: Kakak Ediciones, 2010.

_____. “Exilio y paralaje”. En *Letras Históricas*, año 3, nº 4, pp. 121-138, enero – junio 2011, Universidad de Guadalajara.

HUYSEN, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

JITRIK, Noé. *Atípicos en la Literatura Latinoamericana*. Buenos Aires: Oficina de Publicaciones del Ciclo Básico Común: Universidad de Buenos Aires, 1996.

JUARROZ, Roberto. *Poesía vertical. Antología esencial*. Buenos Aires: Emecé, 2001.

KAVAFIS, Constantine. *Toda su poesía*. Caracas: Edición conmemorativa de Miguel Castillo Didier, 1983.

KOLTAI, Caterina (org.). *O estrangeiro*. São Paulo: Escuta-FAPESP, 1998.

- KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Río de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *Historias de amor*. Madrid: Siglo XXI, 1987.
- KOLESNICOV, Patricia. "Entrevista a Fabio Morábito". *Revista Ñ. Revista de Cultura, diario Clarín*, 31 de mayo 2011. Documento recuperado:
<http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2010/05/31/-02201330.htm>
- LEVRERO, Mario. *La novela luminosa*. Barcelona: DeBolsillo, 2009.
- MARTÍNEZ, Bachrich, Roberto. *Tiempo hendido. Um acercamiento a la vida y obra de Antonia Palacios*. Caracas: Sociedad de Amigos para la Cultura Urbana, 2013.
- MELMAN, Charles. *Imigrantes. Incidências subjetivas das mudanças de língua e país*. São Paulo: Escuta, 1992.
- MERCADO, Tununa. *Narrar después*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2003.
- MILNER, Jean-Claude. *El amor por la lengua*. México: Nueva Imagen, 1989.
- MOLLOY, Sylvia. "Literatura, una patria sin fronteras" en *La Nación*. Argentina, 20 de septiembre de 2013. Documento recuperado:
<http://www.lanacion.com.ar/1621171-literatura-una-patria-sin-fronteras>
- _____. *Victoria Ocampo. La viajera y su sombra*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- _____. *Varia imaginación*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003.
- _____. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- _____. "Dos proyectos de vida: Nora Lange y Victoria Ocampo". En *Filología*, año XX, 2, pp 279-293, 1985.
- MORÁBITO, Fabio. *La ola que regresa. México: fondo de cultura económica, 2006*.
- _____. "Antonio Porchia: la brevedad del extranjero" en *Acta poética*, n° 29, otoño 2008, pp. 141-157.
- _____. *También Berlín se olvida. México: Tusquets, 2004*.
- _____. *El verde más oculto. Antología poética. Caracas: La nave va, 2002*.
- _____. *Los pastores sin ovejas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Ediciones del Equilibrista, 1995.
- _____. *Caja de herramientas. México: Fondo de Cultura Económica, 1994*.
- _____. "El escritor en busca de una lengua". En *Vuelta*, n 125, 1993.
- _____. "Escribir en casa ajena". En *Revista Ñ, Revista de Cultura, diario*

Clarín, 2 septiembre 2011. Documento recuperado:

[http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/La letra urgente 0 547745235.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/La_letra_urgente_0_547745235.html)

_____. “Poesía y traducción I, olvidar el original”. En *Periódico de Poesía*, nº 38, 2010. México: UNAM. Documento recuperado:

http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=1591&Itemid=130.

OLLIN TECANDI, Moctezuma Quistian, “La importancia del estilo. Entrevista a Fabio Morábito”. *Biblioteca Babab*, nº 14, mayo de 2002. Documento recuperado:

<http://www.babab.com/no14/morabito.htm>

ORTEGA, Julio. “Fabio Morábito: las palabras sobre la mesa”. En *La ciudad literaria de Julio Ortega*, 2006. Documento recuperado:

http://blogs.brown.edu/ciudad_literaria/2006/02/08/fabio-morabito-las-palabras-sobre-la-mesa/

OZICK, Cynthia. “Metáfora y memoria”. En *Diario de poesía*, nº 44, 1997-1998.

PACHECO, José Emilio. *Las batallas en el desierto*. Barcelona: Tusquets, 2010.

PALACIOS, María Fernanda “El alma en la calle” en *Revista Urbana*. V7, nº 30, enero 2002. Documento recuperado:

http://www2.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S079805232002000100010&lng=es&nrm=iso>

PAMUK, Orhan. *Estambul. Ciudad y recuerdos*. Barcelona: Mondadori, 1996.

PANESI, Jorge, “El precio de la autobiografía: Jacques Derrida, el circunciso” en *Orbis Tertius*, nº 1, 1996, pp. 1-5. Documento recuperado: <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar>

PAULS, Alan, “El fondo de los fondos” en *Boletín 13/14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. CELARG, Caracas, diciembre 2007-2008. Disponible en su versión digital en: <http://www.celarg.org>.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

PITOL, Sergio. *El viaje*. Barcelona: Anagrama, 2001.

_____. *El arte de la fuga*. Barcelona: Anagrama, 1997.

RIBEIRO Da Rocha Paula Cristina “Apontamentos teóricos sobre literatura de viagens”, en *Revista Caracol*, nº 3, 2012, pp. 153-193.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história e o esquecimento*. (2000). Campinas: Unicamp, 2000.

ROSENBERG, Mirta. *El arte de perder*. Rosario: Bajo la luna nueva, 1998.

SAER, Juan José Saer. *Juan José Saer por Juan José Saer*. Buenos Aires: editorial Celia, 1986.

- SAID, Edwar. *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*. Barcelona: Debate, 2005.
- _____. “Recuerdo del invierno”. En *Punto de vista*, nº 22, pp 3-7, 1984.
- SAFDIEDOUEK, Sybil. *Memória e exílio*. São Paulo: Escuta USP, 2003.
- SAMOILOVICH, Daniel. “poesía y memoria”. En *Diario de poesía*, nº 71, pp. 31-32, 2005-2006
- SARACENI, Gina. *Casa de pisar duro*. Caracas: Sociedad Amigos de la Cultura Urbana, 2013.
- _____. *La soberanía del defecto*. Caracas: Equinoccio, 2012.
- _____. “Fronteras de la lengua madre”. En *ABEHACHE. Revista da associação brasileira de hispanistas*, ano II, nº 2, pp. 21-37, 2012. Documento recuperado:
http://www.hispanistas.org.br/abh/images/stories/revista/Abehache_n2/abehache%20n2_site.pdf
- _____. *Escribir hacia atrás. Herencia, lengua, memoria*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2008.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultural de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- SAYAD, Abdelmalek. *A imigração e os paradoxos da alteridade*. USP: EDUSP, 1991.
- STEINER, George. *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.
- TODOROV, Tzvetan. *Las Morales de la historia*. Barcelona: Paidós, 1993.
- SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- VALVERDE, Álvaro. “Manual de vida”. En *Letras Libres*. Julio 2003, pp. 71-71.
- VÁZQUEZ, Felipe. “Seis notas sobre la poesía de Morábito”. En *Revista Crítica*, noviembre 2011. México: Universidad Autónoma de Puebla.
- VILA-MATAS, Enrique. *Lejos de Veracruz*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- VILLORO, Juan y SÁNCHEZ, Matilde. *Berlín [dividido]*. Santiago de Chile: Brutus Editora.