

La poesía de Fabio Morábito, un juego de espejos subjetivos

Juan Carlos Abril

Alguien se está bañando en el mar –la dedicatoria no deja lugar a dudas– pero a la vez parece que se nos está hablando del acto de la escritura, o de una opción de escritura:

*A Sandra Suter
que se quedó nadando*

SI TE REVUELCA LA OLA
procura que sea joven,
esbelta, ardiente,

te dejará molido el cuerpo
y el corazón más grande;

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

y la peor de todas,
de la ola asesina,

la ola que regresa.

(pp. 43-44)

Fabio Morábito, *La ola que regresa (Poesía reunida)*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.

Con esta brevedad y concisión, con este ambiguo lenguaje que alude a dos cosas a la vez, y con ese verso magistral con el que cierra el poema, Fabio Morábito –nacido en Alejandría, Egipto, en 1955, de padres italianos, y criado en Milán hasta los 15 años, lo cual no será un dato baladí en su biografía– reúne por vez primera en este volumen, *La ola que regresa (Poesía reunida)*, sus hasta ahora sólo tres poemarios, *Lotes baldíos* (1985), *De lunes todo el año* (1992), y *Alguien de lava* (2002). El hecho de que en el poema que da título a la obra completa se aluda a dos realidades no será una casualidad, porque detrás de la aparente sencillez de un lenguaje que busca la coloquialidad o indaga en los registros de la rutina, se esconde una parábola diaria y un ejemplo de vida. De esos ejemplos, sobre todo en el primer libro, podrían desprenderse algunos poemas como la serie agrupada en «Casi relatos» (pp. 31-38), al modo de Raymond Carver o cierto Julio Cortázar. Aparecen entonces ahí personajes urbanos, descolgados de la vida y en continua crisis, situaciones límite y, sobre todo, una particular forma de narrar, dinámica y atractiva, en la que se plasma un mundo poco habitable, cruel y sorprendente, azaroso. Y en contraposición a estos relatos, o casi, el «Cuarteto de Pompeya» (pp. 51-53) puede resultar ilustrativo de esa otra ciudad que se quedó abrasada y que gracias al vaciado de los cuerpos con la técnica del yeso, vemos congelados aquellos cuerpos que, tras los siglos, han sobrevivido, pero ya como piedra. Ese detalle de una mujer y un hombre petrificados en el acto amoroso.

Por otro lado, la referencia a la escritura y por extensión a la *literatura*, seguramente a la suya propia, y a todo ese aparejo metapoético, no serán tampoco hechos aislados. Así, y paralelamente a esto, se refiere el poeta también a la lengua con la que escribe, el español, una lengua aprendida a partir de los 15 años; esto es cuando ya el adolescente no sólo ha configurado todo su mundo sino que también ha asumido, ha asimilado una lengua y una cultura, con la consecuente marca de melancolía que supondrá tener que desprenderse de ello. Poemas como «La luna llena» (pp. 93-95) muestran la inquietud de los adolescentes que van a abandonar no sólo una ciudad –Milán– sino una cultura –la italiana– para sumergirse en México D. F. y la cultura mexicana. Europa, América... ¿otro mundo es posible?, ¿se puede construir otra

cultura en la que te insertes y logres sentir como tuya propia? Si desde la poesía se puede llegar a alguna conclusión por el estilo, seguramente a través de la que escribe Fabio Morábito aprendemos que sí, puesto que su vida así lo fue. Vida y literatura, o literatura y vida, no pueden ir aquí más unidas. Sin embargo, no todo es tan fácil, ni este proceso se halla exento de contradicciones. El despegue –se podría escribir también ‘destete’– de la cultura de origen no fue fácil, como muestra el poema «Club italiano» (pp. 96-97), y lo peor no es sólo no sentirse de ningún sitio, no querer volver o tener que asumir una nueva identidad que nunca vas a creerte del todo, sino saber que has perdido algo, la sensación de pérdida:

AHORA,
después de casi veinte años
lo voy sintiendo:
como un músculo que se atrofia
por falta de ejercicio
o que ya tarda en responder,
el italiano,
en que nací, lloré,
crecí dentro del mundo
[...] se evade de mis manos [...]

(pp. 100-101)

Esta es una constante que se repetirá en todos los libros de poesía de Morábito, y si el anterior poema pertenecía a *De lunes todo el año*, en *Alguien de lava*, su colección posterior, se pueden ver muestras en la misma dirección: «Puesto que escribo en una lengua / que aprendí» (p. 130). Es por esto por lo que anteriormente decíamos que no era baladí el dato biográfico. Y en realidad este tema salpica muchísimos poemas, y suele ir enmascarado la mayoría de las veces en esas reflexiones metapoéticas a las que hemos aludido, tan abundantes en el conjunto de *La ola que regresa*. El canal metapoético sirve de conductor no sólo de la reflexión sobre la poesía que se escribe y de las dudas sobre lo que se escribe, sino también de la lengua que se usa, del código usado. Ésa es, en el fondo, la verdadera reflexión metapoética, que busca en última instancia la materia prima –la herramienta: la lengua– para contemplarla a cierta distancia, para preguntarse por su

razón de ser. De lo que se desprende que somos seres narrativos, que *somos* en tanto discurremos por un código, en tanto que transmitimos. El lenguaje es la morada del ser, Heidegger *dixit*.

Pero cuando hablábamos de parábolas nos referimos a ejercicios de comprensión de la realidad, ejercicios en los que se escogen determinados elementos para ubicarlos en situaciones diferentes, casi se diría ideales, o modélicas, con las que poder explicarnos lo que nos ocurre: entonces el conocimiento que adquirimos es inversamente proporcional a la distancia que se obtiene al trazar esa línea con la que nos separamos de la realidad².

Quizás este aspecto parabólico sea la constante más característica, la que la definiría en el caso de que se pudiera resumir tanto una poesía tan compleja³. El ejercicio de la parábola como sistema retórico, como armazón de una poética de contenido, se complementaría además señalando la influencia de Eugenio Montale, un referente importante en la labor de Morábito, si bien son dos poéticas totalmente divergentes que, no obstante, presentan algunas concomitancias, como el uso del lenguaje cotidiano. No en vano nuestro autor es el estupendo traductor al español de la obra completa del Nobel italiano.

Por supuesto existen muchas más cosas que decir, partiendo de las diferencias formales que se pueden observar en sus tres libros. Casi veinte años separan a estos tres títulos, y en ese ínterin se evidencia que el poeta ha ido decantando su voz. Aunque su primer título ya presentaba una madurez magistral, al presentarse como

² A veces, en ese procedimiento matemático, el autor tiende a separarse tanto que incluso podemos llegar a perder el referente, aunque eso casi nunca sucede como algo que nos falte a la hora de enfrentarnos al texto y, en general, la poesía de Fabio Morábito podríamos asegurar que es precisa en sus objetivos y que produce en el lector un efecto revelador de inmediato. Desconcertante, nos muestra de inmediato la vida oculta de las cosas a partir de enfoques sorprendentes, como en el poema «La mesa»: «A veces la madera / de mi mesa / tiene un crujido oscuro, / un desgarrón / difuso de tormenta. // Una periódica migraña / la tortura. // Sus fibras ceden, / se descruzan, / buscan un acomodo / más humano. // Es la madera / que recuerda / viejos brazos. // Y que recuerda / que reverdecían.» (p. 116).

³ La parábola no cansa, «nos cansan los sermones» (*vid.* «El tráfico no cansa», p.108).

—al ser de hecho— un primer título, no se renuncia al juego intertextual con el T. S. Eliot de *The Waste Land*. Ironía (por la poquedad de ese lote frente a la inmensidad eliotiana de una tierra ciertamente sin fronteras, una suerte de no-lugar, de *no man's land*) e inversión (por el canto humano que supone el acercamiento a esos objetos sencillos, desperdicios, animales supervivientes del caos urbano —lagartijas— frente a la retórica propia de las vanguardias históricas de los felices años 20 y la sofisticación que supuso el *modernism* anglosajón) son las claves que sirven de plataforma a Morábito para dejar aquel texto-base a un lado y postular su propia poética, siempre irónica y distante, siempre observadora, rumiante.

*Lotes baldíos*⁴ es el único libro, de los tres, que busca la unidad formal con más ahínco, en pequeñas estrofas y en poemas de doce versos agrupados en secciones algo más amplias, respondiendo a una cuidada arquitectura⁵. Esta suerte de estructura —nada secreta— se irá diluyendo en los dos siguientes libros cada vez más, en beneficio de una escritura en libertad y sin ataduras, o con las menos ataduras posibles, que atenderá más a formalidades de tipo interno, al contenido, que al continente. Esta sería una cualidad estrictamente formal que tendríamos que tener muy en cuenta en esta poesía que desestima «las retóricas viejas» y busca nuevas

⁴ En el *Diccionario de la Real Academia* la tercera acepción de 'lote' es la que se ajusta a la referencia a la que se alude en el libro como «Cada una de las parcelas en que se divide un terreno destinado a la edificación». En el *Diccionario de Uso de María Moliner*, curiosamente, *ma non troppo*, ni siquiera viene esta acepción. 'Lote' en España viene a ser «Cada una de las partes en que se divide un todo que se ha de distribuir entre varias personas» (ejemplo por antonomasia: «un lote de libros»); al parecer, por sinécdoque, *pars pro toto*, se extendió este uso en Hispanoamérica referido exclusivamente a los terrenos y a su parcelación, ya que de igual manera se usa en Francia, de donde viene etimológicamente la palabra, esto es 'lot'. En España solemos utilizar el término 'solar', que de las dos entradas que posee el DRAE, es en la primera, y dentro de ésta en su tercera acepción donde se encuentra el homónimo de 'lote'.

⁵ Esta estructura, al parecer de cuño propio, sólo se volverá a ver ya en *De lunes todo el año*, en una composición dedicada a Ethel Correa, compañera sentimental del poeta, y a quien también está dedicado el conjunto de *La ola que regresa*. Servirá de pórtico este poema para la sección titulada «Iré a São Paulo un día», un largo poema de amor y de promesas.

formas de expresión. Esta es la justificación de que a menudo se encuentren asonancias, esparcidas acá y allá, que el poeta no evita adrede –es más, se diría que le agradan–, jugando con estos *casuales* y felices encuentros fónicos, porque se parte de un axioma *a priori*: si esta poesía posee valor o no, será por su música interna, nunca por las atrofiadas disposiciones de las poéticas clásicas. Incluso se da el caso de alguna consonancia más o menos solapada sin apenas función eufónica, como un apéndice, al final de unos versos, lo cual es signo de la clara conciencia en el uso de todos estos recursos formales y en una voluntad evidente de romper con la rigidez de las reglas, con la preceptiva tradicional y con la estrechez de miras que ello supone. La poesía hispanoamericana, y creemos no equivocarnos, siempre ha jugado con mucha más libertad con las formas que la poesía hecha en España, no se ha sentido de igual modo constreñida.

Frente a ello, y por oposición, la libertad a la hora de enfocar, dirigir la mirada hacia los puntos más insospechados, sin miedo al uso de palabras poco poéticas o prosaicas. El propio poeta repite en varias ocasiones a lo largo de este libro que definitivamente ha caído en el prosaísmo, y lo que ello significa, puesto que no se puede caer más bajo, aun a sabiendas de que el uso del lenguaje es totalmente arbitrario y no depende tanto de lo que se dice sino del lugar donde se inserta, y cómo. Esta focalización sorprendente, con la que el poeta nos descubrirá lados y caras diversas de la realidad, será la que complementa o, mejor dicho, contrarreste esa aparentemente menos cuidadosa expresión formal, puesto que, como vamos a desarrollar, sólo es aparentemente descuidada esta «Ars poetica» (p. 111). Sumándolo todo, ¿no parece que nos encontramos ante una excentricidad detrás de otra? Primero: un descuido consciente de las formas poéticas, dejando asonancias y otras rimas o eufonías que según todos los tratados de retórica calificarían al punto como cacofónicas, la ruptura de aquellas ya entonces leves aspiraciones a crear estrofas –aunque de invención propia– desde aquel primer libro hasta el último, donde el lenguaje ya se esparce casi insolentemente desgarbado por la página; y segundo: una forma de enfocar la realidad atípica, anómala, asistemática, a veces casi cámara oculta, a veces casi cine dogma, apuntando esos aspectos menos aparentemente poéticos: las

lagartijas, las gallinas, los rebaños, las parvadas, el tráfico de una calle... o la mosca con la que comienza su tercer libro, *Alguien de lava* (p. 127-128), para acabar hablando, en ese poema, con una reflexión sobre la adolescencia ya ida definitivamente y sobre el hecho mismo de escribir, al que se recurre a menudo, como ya hemos expuesto: «Fui a la ventana, / por un momento / todo lo vi como una mosca, / el aire impracticable, / el mundo impracticable [...]» (p. 128), o este otro ejemplo: «traduciendo el ave que hay en mí en un pájaro / que busca, en otro clima, un árbol» (p. 146). Son todos estos detalles los que configuran una poética concreta que busca refugiarse en la palabra cotidiana, que desacraliza y que se escabulle –recreándose– en el juego de espejos donde se mira, un juego de subjetividades.

Al fin y al cabo, esta libertad de mirada y este juego de espejos ponen de manifiesto una lectura de la realidad muy personal.

EL PARQUE

De noche,
desde mi quinto piso,
el parque,
ahora que se descompuso
el alumbrado,
es homogéneo como un agujero,
como una fosa negra
que traga a las personas.
Oigo los pasos
pero no veo a nadie.
¿Quién logrará salir sin daño?
Tal vez aquel que sepa reducirse poca cosa,
que se oscurezca
hasta perder contacto
con el parque
y lo atraviese
como un ciego
que no desea volver a ver,
o el que se arrugue
como una corteza,
como una piedra,
y vea que el parque
no concluye claramente,
que no hay fronteras
como nos enseñan,

que a lo mejor ninguno tiene casa,
que nadie ha regresado nunca
y nadie se ha encontrado aún.

(pp. 78-79)

Este poema nos viene a explicitar que tras ese mecanismo o engranaje complejo de miradas retrospectivas, no existe nada. A lo sumo muy poco, un ser nada especial, como otro cualquiera, falto de raíces e identidades propias (y aquí no tiene que ver que Morábito sea un exiliado de su patria: todos somos exiliados, en este sentido, voluntarios o no). El poeta-narrador se encuentra enfrente del parque, de noche, en su piso, mirando y tratando de ver a quien atraviesa dicho parque, sin lograrlo. Todo está oscuro. Sólo hay una mancha negruzca «que traga a las personas». Del parque sólo pueden salir indemnes aquellos que se reduzcan humildemente a poca cosa, aquellos que se conviertan en corteza y estén arrugados, contraídos, o se hayan vuelto de piedra; aquellos que ya no quieren conocer quiénes son ellos mismos, porque lo que descubren no les gusta y porque lo que pensábamos que somos no es sino una fantasmagoría, una marca ideológica y falaz de la absurdidad de nuestro tiempo. Nos creemos alguien, pero no lo somos. Y nadie –excepto Ulises– es nadie. En el parque todos los gatos son pardos y una poco optimista reflexión se abate sobre el narrador: se han disuelto algunas de esas verdades esenciales del hombre en el misterio de la vida, o peor incluso, en la materialidad de la vida, como el reconocimiento de que nuestras identidades son construcciones frágiles y falsas, que ninguno todavía se ha encontrado a sí mismo, que nunca nos encontraremos. ¿Haría falta recordar, parafraseándola y alterándola un poco, la máxima de Diógenes en la que buscaba con un linterna encendida al mediodía a alguna persona que se haya encontrado a sí misma? Más que poco optimista, el poeta desemboca de este modo en un crudo cinismo.

Dadas las profundidades del yo, la imposibilidad de conocernos, y esta absoluta vacuidad de las identidades esenciales que nos construyen internamente; profundidades que, en última instancia, más que ser abisales nos arrojan al vacío neto de nuestro interior, la elección de esta mirada –con la que sobrevivir y hacer poesía en la vorágine urbana donde transcurrimos– se enmarca en un constante juego de relaciones de subjetividad y de objetividad, y la

subjetividad sólo es efectiva en tanto que miramos el objeto: si lo que de verdad nos preocupa de esa relación es el objeto, que es lo único que de verdad podemos conocer o asir sin que nos quedemos perplejos, en realidad lo que vamos a re-descubrir es a nosotros mismos mirando a ese objeto. Por tanto, es la mirada lo que nos importa, la mirada del poeta, que va buscando, inspeccionando, casi rastreando una óptica distinta a cada paso, basada en muchos casos en razonamientos analíticos puros y estableciendo sus correspondientes síntesis en el todo global del poema, una vez que se han puesto en marcha las otras zonas de sentido esparcidas en el texto, y se han unido. No olvidemos que en «El parque» se parte de una anécdota aparentemente trivial, un hombre mirando desde su casa al parque de enfrente, puede ser que se esté fumando un cigarrillo después de una jornada –más o menos larga, más o menos dura– de trabajo, tomando el fresco en una noche estival, tras haber cenado y quizás en camiseta de tirantes y chancletas. Y el poema que abre *De lunes todo el año* también nos puede abrir a nosotros a la compleja problemática de las relaciones intersubjetivas (sujeto-sujeto), que sólo pueden ser comprendidas dentro del marco de las relaciones objetuales (objeto-objeto), traicionándose, por tanto, la propia teoría desde dentro, anulándose paradójicamente las categorías de sujeto. Un poema central para aclarar estos razonamientos es «Melanie Klein» (p. 149), porque fue sin duda la célebre psicoanalista quien estudió –y fundó– las bases del conocimiento objetual en la infancia. Este poema, además, podría considerarse un resumen de muchos aspectos tratados en toda la obra de Morábito, pero emplazamos al lector a acudir al texto.

Hay que señalar que esa ligereza no es sólo una apariencia que hay que traspasar o trascender, sino que es más bien la base material de la que se parte. Ligereza nunca es sinónimo aquí de frivolidad, al contrario: la sensación de incomodidad, inquietud y búsqueda, de indagación interior, nos dan las claves de esta poesía como método de conocimiento. Lo explican claramente estos versos finales de un poema que comienza diciendo «No he amado bastante / las sillas», para acabar así:

He amortiguado demasiadas
cosas para verlas,

he amortiguado el brillo
creyéndolo un ornato,
y cuando me he dejado seducir
por lo más simple,
mi amor a la profundidad
me ha entorpecido.

(p. 159)

Partiendo de esta mirada poliédrica, la cámara puede enfocar donde le plazca, los estímulos externos son muchos, y esa cámara posee un sensor que la hace desplazarse por tropismos casi instintivamente, casi de forma inadvertida. Otro de los escasos intertextos que se pueden encontrar con claridad (*vid.* el «Canto del lote baldío»), y seguimos hablando del primer libro, es Jorge Manrique, padre de la elegía moderna pero también representante y heredero de cierta poesía de cancionero, último medieval o primer renacentista; mezclado, casi como pastiche, con una reminiscencia barthesiana:

Aquí las marcas son
los ríos que van a dar
al ilegible mar
que es la basura, el grado
cero de la lengua.

(p. 56)

La ligereza de los temas –una simple lata de cerveza arrugada y medio enterrada en un solar abandonado–

¡[...] ser como esta lata
de cerveza, de nuevo
hueca, de nuevo amiga,
de nuevo en relación
con mi imaginación!

(p. 57)

y de los usos que los representan, una vez más, no son casuales, y el poeta, que es un trovador posmoderno, se apega a esas cosas que no valen nada para extraerles su último hálito, empatizando con la realidad y con el mundo que le rodea, estableciendo relaciones más o menos satisfactorias con ese entorno donde el sujeto se diluye en el contacto con los objetos, donde se anula la cate-

goría 'sujeto', y sobre todo su dimensión trascendental, kantiana. El poeta hace versos de la nada, tal y como escribiera Guilhem de Peitieu: «Farai un vers de dreit nien», versos gráciles y sencillos, capaces de cantar y conmover, poesía de la vida. Y existe un sentido de divertimento que se puede observar en composiciones como «De no haber tierra y playas» (p. 43), y otras más, destacando las que buscan la interioridad de los objetos, la confrontación con los distintos puntos de vista. Y aquí vuelve, a nuestro juicio, otro punto en común con esa particular forma de narrar citada en la que nos sorprende la deriva de los hechos, lo que pueden dar de sí al acercarnos o al reflexionar sobre ellos. Es una particular forma de ver el mundo menos grave, que se pregunta por el mundo, pero que no interviene en ningún caso. El artista no canta lo que pierde porque no posee nada. Sólo lleva una guitarra y «alguien gritó que me callara / cuando empecé a tocar [...]» (p. 99). Eso sí, la seguridad de sentirse incómodo con muchas cosas, de no poseer un lugar, y la capacidad para hacer de la poesía una lección de cosas, es otra característica en la deberíamos hacer hincapié. Pero será en otra ocasión.

Concluimos señalando que se observa una intensificación de muchos de estos elementos y procedimientos en general en *Alguien de lava*, pero especialmente en la sección quinta y última, donde se adensa la poética, y varias vetas aludidas que antes habían aparecido, toman una inusitada intensidad. Se espesan y adquieren una gravedad que nunca antes habíamos notado. Del último poema, «Ventanas encendidas, mi tormento.» (p. 172) entresacamos que alguien se está enfrentando –como hecho agonal– a la escritura y a la vida de un modo cada vez más cortante, con más desenvoltura pero al mismo tiempo sin ningún miedo a indagar, sabiendo de antemano lo que se va a encontrar. Todo parece indicar que los próximos libros de Fabio Morábito irán por este camino, como esa colada que arrastra una lava espesa, que fluye lentamente y que a su paso arrasa cuanto toca ©