



Rodríguez, Blanca Alberta. "Lo abierto en la poesía de Fabio Morábito".  
*Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, marzo de 2023, vol. 12, n° 27, pp. 165-175.

# Lo abierto en la poesía de Fabio Morábito

Openness in the poetry of Fabio Morábito

Blanca Alberta Rodríguez<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0002-8778-4930

Recibido: 23/03/2022 || Aprobado: 05/12/2022 || Publicado: 22/03/2023

## Resumen

El espacio, considerado como elemento significativo *per se*, puede alumbrarnos sobre el *ethos*, en la medida en que la existencia humana no puede sino manifestarse espacialmente. Nuestro propósito es describir las características que tiene el espacio en la poesía del escritor Fabio Morábito para mostrar cómo el espacio vivido significa formas de vida, en suma, una cierta ética. El análisis de los textos sigue algunos principios de la semiótica de orientación tensiva. Se encuentra que en la poesía de Fabio Morábito hay una predilección por los espacios abiertos. Las figuras del terreno virgen o del lote baldío significan valores como la distensión, lo inchoativo, lo inconcluso, la identidad abierta. En síntesis, lo abierto expresa una cierta forma de vida asociada al desarraigo. Se concluye que la amplitud, lo abierto, favorece lo inteligible, dando así al sujeto mayor capacidad de juicio.

## Palabras clave

Morábito; espacio; poesía; semiótica tensiva.

## Abstract

The space is considered as a significant element *per se*. It can give us light about *ethos*, inasmuch as the human existence expresses itself spatially. Our purpose is to describe the characteristics that space has in the poetry of Fabio Morábito in order to show how the lived space exhibit ways of life, shortly, a certain ethos. The analysis of the text follows some tensive semiotics principles. It is found that, in Fabio Morábito's poetry there is a predilection for open spaces. The figures of virgin terrain or waste lot mean values such as distention, the inchoative, the inconclusive, the open identity. In synthesis, the openness expresses a certain way of living associated with the uprootedness. It is concluded that the amplitude and the openness, favor the intelligible, thus the subject has a greater judgment capacity.

## Keywords

Morábito; space; poetry; tensive semiotics.

<sup>1</sup> Doctora en Letras, profesora e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Su principal línea de investigación es la dimensión afectiva del discurso poético. Ha estudiado la obra de poetas como Fabio Morábito y Gloria Gervitz. De esta última ha realizado, en coautoría con Raúl Dorra, una antología con un estudio introductorio, *Migraciones* (2003, Jitanjáfora Morelia Editorial). Ha sido relatora de la Cátedra Greimas de su universidad. Contacto: [blanca.rodriguezv@correo.buap.mx](mailto:blanca.rodriguezv@correo.buap.mx)



## Introducción

Minkowski distinguió entre el tiempo abstracto –estudiado por los físicos y los matemáticos– del tiempo tal como lo experimentamos cotidianamente los seres humanos, al que llamó “tiempo vivido”. La misma distinción podemos establecer entre el espacio abstracto y el *espacio vivido*. Por espacio vivido entenderemos la experiencia que el ser humano tiene de la extensión que recorre, crea, recrea, vive, contempla, en suma, *habita*.

El espacio, considerado como elemento significantes *per se*, puede alumbrarnos sobre el *ethos*, en la medida en que la existencia humana no puede sino expresarse espacialmente: *ser*, *existir*, significa estar en algún sitio. Para decirlo con Merleau-Ponty: “el ser es sinónimo de estar situado, de ser en situación” (267). De esta manera, la percepción del espacio revela “la vida total del sujeto” (Merleau-Ponty, 298), empezando por revelarlo a él mismo, pues la primera forma de la espacialidad es el propio cuerpo. Al ser éste el centro de referencia, articula el espacio dotándolo de significación.

El propósito de este artículo es describir las características que tiene el espacio vivido en la poesía del escritor Fabio Morábito para mostrar cómo a través de él se proyectan valores que configuran una axiología, sobre la cual se funda una cierta forma de vida, que expresa un *ethos* entendido como una forma de ser y actuar en el mundo.

## La ciudad

La relevancia dada al espacio en la obra de Fabio Morábito se advierte desde el título de su primer poemario, *Lotes baldíos*.<sup>2</sup> El principal escenario en estos poemas es la Ciudad de México.<sup>3</sup> En ella la vida se desarrolla, en apariencia, de una manera apacible. Digo “en apariencia” porque esta calidad apacible proviene más bien de la mirada, que no es una mirada idílica en sentido estricto, tampoco es la mirada catastrofista que suele inspirar esta ciudad como la José Emilio Pacheco, quien ha dedicado una parte de su obra a mostrar la condición decadente de la ciudad; un ejemplo de ello es “Malpaís”:<sup>4</sup>

Ésta fue la ciudad de las montañas. [...] Sólo nos dimos cuenta de que existían las montañas / cuando el polvo del lago muerto, / los desechos fabriles, la ponzoña / de incesantes millones de vehículos y la mierda arrojada a la intemperie / por muchos más millones de excluidos, / bajaron el telón irrespirable [...] Cuando no quede un árbol, / cuando ya todo sea asfalto y asfixia / o malpaís, terreno pedregoso sin vida, / ésta será de nuevo la capital de la muerte (290).<sup>5</sup>

Morábito no nos mostrará la arista ruinosa, gris y desencantada de la ciudad, aunque no la desconoce. Su mirada ha preferido captar la singularidad del paisaje. Aunque no haya más que

<sup>2</sup> Fabio Morábito ha publicado los poemarios *Lotes baldíos* (1985), *De lunes todo el año* (1992), *Alguien de lava* (2002) y *Delante de un prado una vaca* (2011). Los tres primeros se reúnen en la antología *La ola que regresa* (2006).

<sup>3</sup> En el libro también se alude a otras ciudades, Alejandría, Milán y São Paulo, aunque no con la misma frecuencia e importancia con la que se hace referencia a la Ciudad de México.

<sup>4</sup> La definición de este vocablo, tomada del *Diccionario de mejicanismos* de Francisco J. Santamaría, aparece como epígrafe del poema y significa “terreno árido, desértico e ingrato; sin agua ni vegetación; por lo común cubierto de lava” (Pacheco, 289).

<sup>5</sup> Éste es tan solo un pequeño ejemplo, pues la Ciudad de México aparece obsesivamente en múltiples poemas, casi desde los primeros libros de Pacheco; en *Reposo del fuego*, se lee: “Atardecer de México en las lúgubres / montañas del poniente... // Allí el ocaso / es tan desolador que se diría: / la noche así engendrada será eterna” (Pacheco, 53).

algunos poemas dedicados exclusivamente al tema de la Ciudad de México, ella es proveedora incesante de experiencias y constituye una de las principales isotopías del volumen *Lotes baldíos* (1985) y de buena parte del segundo libro *De lunes todo el año* (1992). El espacio no sólo posibilita la experiencia en tanto que es el marco de ella, él mismo es objeto de experiencia por parte de quien lo habita.

Desde la perspectiva semiótica, la significación tiene su asidero en la percepción, a partir de la cual se instaura un campo de presencia, denominado también campo posicional, cuyo centro deíctico es el cuerpo propio. Al ser intencional este campo, se estructura necesariamente en una fuente y una meta (Fontanille, “La base perceptiva de la Semiótica” 13). El sujeto, en tanto fuente de la percepción, desplegará estrategias de aprehensión de las entidades que ingresen en su campo. En este caso, la ciudad es el objeto o meta de la percepción por parte del sujeto. Determinar cuáles son sus estrategias de aprehensión implica remitirnos a las precondiciones del sentido, pues es ahí donde comienza la articulación del sentido (Flores, “Introducción” 11).

En la captación de lo sensible y su posterior categorización, se estructuran los valores semánticos y axiológicos que dan lugar a una forma de vida. Esta forma de vida reposa en una axiología, en determinados valores que soportan modos de ser, de sentir y de actuar, es decir, en una ética. En el *ethos*, como afirma Juliana González, “se expresa de manera eminente la condición *espacio-temporal* del hombre” (10). El *ethos* es “una forma de estar *ante* el mundo, ante los otros: forma de relación” (González, 10).

Con mayor frecuencia, la ciudad se va esbozando mediante los vagabundeos de la mirada por los parajes, hasta cierto punto, más inesperados. Inesperados no por lo asombroso, sino precisamente porque carecen de toda magnificencia. Se trata de una mirada curiosa, aguzada, lúcida por cuanto sabe descubrir en lo hostil una extraña serenidad. Por ejemplo, en el poema “Recuento”, donde se resume el itinerario biográfico del sujeto; de la Ciudad de México se dice:

A la ciudad más grande / vine a dar, a esta urbe / que nunca cicatriza; // [...] // 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. // Viví algún tiempo en una colonia suburbana, / una ciudad perdida. // [...] // De ahí podíamos ver / a la ciudad ganar altura, / hacerse abstracta, // cómo juntaba edad / comiéndonos la nuestra; / me deslumbró su danza. // 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. // Entonces comprendí / que a los que emigran, porque / ya han visto demasiado, // lo agreste les da paz, / en él se reconocen, / por esa droga viven, // buscan el mar atrás / de las ciudades, aman / efímeros baldíos, // seducen a mujeres / pero no se enamoran, / pues siempre están de paso, [...] (Morábito, *La ola que regresa* 26-28).

En este fragmento el sujeto observa la ciudad desde su periferia. Este punto distante le ofrece una perspectiva más amplia, privilegiada para describirla. La descripción combina dos operaciones.<sup>6</sup> Una consiste en aspectualizar el objeto para resaltar sus propiedades eidéticas y de consistencia: grande, alta, abstracta, compacta (como un imán), vacía (como una esponja), cerrada (sin afueras), gris (pues la idea de una ciudad “sin prados” evoca la imagen de un lugar

<sup>6</sup> María Isabel Filinich, en su libro *Descripción*, identifica dos vías para describir, una que procede por aspectualización (que puede enfocarse en las partes o bien en las propiedades del objeto) y otra que opera por una puesta en relación (la relación puede darse a través de la asimilación al objeto con otro o bien por una puesta en situación; 40-41).

gris como el concreto). La otra procede por asimilación mediante la comparación con una entidad viva: junta edad comiendo la de sus habitantes, no cicatriza, tiene vísceras y muestra su infancia; se destaca especialmente una característica cinética: danza.

Como lo ha señalado María Isabel Filinich, la descripción no sólo es un fenómeno retórico que se encuentra en la superficie del discurso, sino que, al poner en discurso un acto perceptivo, ella remite a la “*escena primitiva* de la significación” (58). De esta manera, la descripción hace emerger el *ethos* del discurso por cuanto pone en evidencia modos de concebir el mundo y de habitarlo. Prueba de ello es el fragmento citado. El primer conjunto descriptivo muestra rasgos que dan la ilusión de un espacio repelente: cerrado, abstracto (de hecho, una de las acepciones de este término indica la exclusión del sujeto). Incluso el juego –en apariencia contradictorio– entre lo compacto como un imán y lo vacío como una esponja, aluden a esta idea de expulsión (o bien anulación) del sujeto porque, por un lado, es posible suponer que lo “compacto” refiere lo que no tiene poros, lo que ya está lleno u ocupado, por lo tanto, lo que carece de lugar para que algo se incorpore en una determinada materia. En este sentido, lo compacto impide la presencia de cualquier otra cosa.

Por otro lado, la expresión “vacía como una esponja” parecería contradecir la noción de “compacto”, puesto que lo característico de la esponja es ser porosa y en esa medida esta condición potencia su capacidad de absorción que, de alguna manera, termina haciéndola compacta. Sin embargo, la misma facilidad que tiene para atraer y chupar, la tiene para desechar. Quizá en ello radica la perversidad de este material, tal como aparece descrito en *Caja de herramientas*: la esponja es “la más exterior” de todas las herramientas, “la que no guarda nada”, además se dice de ella que es “el anonimato en su forma más pura” en tanto en ella “la materia galopa hacia afuera, repelente a cualquier centro”, pues es “dispersión pura” (Morábito, *Caja de herramientas* 17-18). Esta descripción de la esponja es muy semejante a la visión que de la ciudad se ofrece en *Lotes baldíos* y, en particular, en el poema que se analiza; por ejemplo, la idea de “absorción” está presente en la imagen de una ciudad que crece pero que para crecer (juntar edad y ganar altura) requiere comer la vida de sus habitantes, digamos, absorberla.

Sin embargo, si esta visión pudiera parecer desesperanzadora, le sucede un punto de vista menos pesimista, para que la ciudad adquiera un toque vivo. En términos de la semiótica tensiva, se diría que hay un esquema de la amplificación. Hay que recordar que, para esta perspectiva teórica, un esquema “es una forma inteligible” (Fontanille, *Semiótica del discurso* 92) que da cuenta de la aprehensión de la significación. Existen dos esquemas discursivos los tensivos y los canónicos. Aquí interesa observar los primeros. Los esquemas tensivos articulan lo sensible con lo inteligible. Las relaciones entre estos dos ejes pueden ser conversas o inversas. Cuando la relación es inversamente proporcional, da lugar a los esquemas de decadencia o de ascendencia. Si relación es conversa o directamente proporcional, se obtienen los esquemas de amplificación o de atenuación.

En primera parte de la descripción de la ciudad deja ver que los aspectos captados de ésta se ubican en el eje de la intensidad pues todas sus propiedades eidéticas, de consistencia y cinéticas, así como las señaladas mediante metáforas, exacerban los sentidos. Este frenesí de la ciudad termina por deslumbrar al sujeto. El deslumbramiento es del orden del exceso. La ciudad es un objeto altamente pregnante que no sólo atrae, sino que atrapa al sujeto. Para recuperar su punto de equilibrio en medio de ese caos, de ese frenesí, el sujeto busca un punto abierto, una oquedad en lo cerrado, un intersticio en la saturación. Y lo encuentra en el lote baldío. Esta vivencia del espacio se proyecta sobre el mundo humano: “Yo conocí mujeres / colmadas de esa danza / y en todas descubrí // una llanura virgen”. Esa llanura virgen equivale al lote baldío. El baldío, lo abierto en medio de la saturación, es lo que permite al sujeto mantener un equilibrio. Es decir, se trata de un esquema de la amplificación: el sujeto, a pesar del incremento de la intensidad de la vivencia de la ciudad, logra hacer crecer la inteligibilidad en el mismo

sentido para mantener un equilibrio. Este reposo, esta paz que se encuentra sólo en lo abierto, es lo que hace posible habitar la ciudad.

### El lote baldío

El baldío es una figura del espacio clave en la poesía de Morábito. En los baldíos, la ciudad muestra sus vísceras y sus ángeles, esto es, su intimidad, su secreto, así como su espiritualidad. Aparece como un lugar de equilibrio porque, por un lado, posee una parte “carnal” (ese lugar del cuerpo ocupado por la carne, donde tiene asiento lo somático, el lugar de las sensaciones, de las emociones; de ahí el adjetivo “visceral”). Por otro lado, la expresión “ángeles” queda asociada al ámbito del espíritu. Visto así, en el lote baldío lo emocional y lo racional encontrarían su punto de equilibrio.

El baldío representa así una ruptura en la saturación de la extensión territorial, una oquedad en lo concreto: un paréntesis. Según el símil establecido entre la ciudad y el cuerpo femenino, esa “llanura virgen” descubierta en la embriaguez de la danza de las mujeres vendría a equivaler al lote baldío. Se establece así la siguiente analogía: el lote-baldío es a la ciudad lo que la llanura-virgen es a las mujeres.

Es posible trasladar esta analogía al nivel del discurso: tanto el lote como la llanura, al ser terrenos despejados y despojados, representan dilataciones o irrupciones en la saturación del espacio, esto es, digresiones, tal como lo pueden ser cierto pasajes descriptivos dentro de una narración. En este orden de ideas, podría afirmarse que la descripción es la llanura del texto, los lotes baldíos que aquí y allá dilatan el tiempo de la narración, mediante interrupciones. La descripción regula el tempo de la narración, así como la llanura o el baldío regulan el tempo del espacio y, en consecuencia, el del tiempo; esto es, lo desaceleran.

La descripción, se ha dicho, remite al acto de percepción en el que el sujeto y el objeto son concomitantes, de tal suerte que aquél en su función de descriptor abstrae a éste. Raúl Dorra explica que la descripción “al disponer sus términos sobre el eje de la simultaneidad, sustrae al objeto de la sucesividad temporal y lo propone como una duración” (260), esto es, como un espectáculo. Ello no significa que la descripción niegue el tiempo, sino que presenta al objeto en su duración. Esta duración supone un ensanchamiento de una porción de tiempo que crea la ilusión de que éste no pasa, pero lo que sucede es que se lentifica.

Este boquete en la sucesión temporal ofrece al sujeto un estado de reposo donde puede examinar al objeto. Es por esta razón que Gaston Bachelard ve en el reposo una de las condiciones de posibilidad de la ensoñación poética. Dicho reposo, desde el punto de vista fenomenológico, favorece la *epoché*, esta puesta en paréntesis del juicio que permite ver con renovados ojos el mundo y con ello nos brinda un bienestar, “un descanso del ser” (Bachelard, *Poética de la ensoñación* 26) porque en la ensoñación poética “todos los sentidos se despiertan y armonizan” (17).

En este sentido, el baldío merecería –y quizá estaría de acuerdo con nosotros Bachelard– un lugar entre las ensoñaciones del reposo. Por ello el personaje dice que en los baldíos siente “claras ráfagas de tiempo y poesía”. La llanura virgen que es el lote baldío –puesto que se trata de fragmentos de tierra sin “utilidad”–, en su amplitud, permite al sujeto *estar, ser*, recuperar la habitabilidad del espacio, la extensión de la vida: *eso* que se traduce en “ráfagas de tiempo y poesía”. Después de todo ¿qué es la poesía sino un paréntesis en el vértigo del tiempo social? Ella nos saca de la vorágine de la vida moderna y nos regala un tiempo de reposo, un espacio de reencuentro y reconciliación con el espacio-tiempo vital.

Así parece pensarlo también Pierre Ouellet, para quien la literatura instauro un contrapunto y un contratiempo en el tiempo de la Historia que se *precipita* (tanto en el sentido de acelerarse como de caerse): la literatura tiene como objetivo “hacer salir el tiempo del

tiempo, suspender su curso casi insensato”. Por ello la literatura, así como el arte, dice el autor, constituyen la *epoché* de nuestro tiempo, su puesta entre paréntesis y agrega: “Escribir es impedir el paso al tiempo, no para detenerlo sino para lentificarlo y contenerlo como por medio de un dique, con el propósito de que repose un momento en una tensión extrema, en una presión alta, antes de precipitarse en una nueva caída” (28-29).

Por todo lo anterior es posible afirmar que el lote baldío expresa en términos espaciales una cierta forma de la lentitud. Y al ser la lentitud (tanto como la rapidez) un valor no absoluto sino relativo, precisa de su contrario para existir. Quizá sea esta la razón por la cual la voz en el poema dice: “Entonces comprendí / que a los que emigran, porque / ya han visto demasiado, // lo agreste les da paz”. Sucede como si sólo en y por la agitación fuera posible hallar la tranquilidad, pues existe una lentitud que favorece la lucidez y la contemplación. Ingresar a la tormenta vale tan sólo porque en su interior se halla el ojo del huracán, como lo ilustra también, a su manera, Marco Polo en una de sus dilatadas conversaciones con el gran Kublai Jan:

Tal vez este jardín sólo exista a la sombra de nuestros párpados bajos y nunca hayamos cesado, tú de levantar el polvo en los campos de batalla, yo de contratar costales de pimienta en lejanos mercados, pero cada vez que entrecerramos los ojos en medio del estruendo y la muchedumbre, nos está permitido retirarnos aquí, vestidos con quimonos de seda, para considerar lo que estamos viendo y viviendo, sacar conclusiones, contemplar desde lejos (Calvino, 162).

Esto es lo que parece suceder en el poema de Morábito, el sujeto contempla desde ese fuera, desde la distancia, la ciudad. Esto indicaría que el acto de contemplar precisa de esta distancia.

## La amplitud

En la poesía de Morábito, la contemplación parece privilegiarse. Pero para que ésta sea posible se requiere de porciones llanas del espacio o bien, para usar una palabra cara a Morábito, de *amplitud*. De ahí que el lote baldío sea casi una apoteosis porque aparece como una *dilatación* del espacio. El baldío es un espacio salvaje, en el sentido de no domesticado, un espacio anónimo y gratuito, un lugar donde “no sucede nada” (*La ola que regresa* 16), que no sea la vida por la vida misma. Es el lugar de lo anónimo, lo nómada y de los seres marginales: allí deambulan el teporocho, el pepenador, los perros sin dueño, ahí se asientan también los circos. Y en esta anonimidad el sujeto se re-crea como un nómada contemplativo, un nómada de las ciudades, un rumiante, más que bucólico, melancólico, que halla en los baldíos un espacio de expansión del ser y acaso de descanso del ser.

La poesía de Fabio Morábito, pues, muestra una predilección por los espacios abiertos y exteriores. Uno de los poemas que ejemplifica bien esto es “Dueño de una amplitud”:

Voy a mirar este terreno / lentamente, a recorrerlo con los ojos / y los pies / antes de edificar el primer muro, / como un paisaje virgen / lleno de densidad / y de peligros, / porque lo quiero recordar / cuando la casa me lo oculte, / no quiero confundirme con la casa, / no voy a olvidar / este paisaje / ni cómo soy ahora / dueño / de una amplitud, / de todo lo que tengo. / Mejor no tener casa / que estar en ella como un ciego. / Voy a quedarme aquí / despacio, / nativo y pobre, / viendo el terreno cómo es, / no imaginando nada, / ni un muro, ni un ladrillo, / a oírlo todo / hasta saber / dónde ha de doler menos / una casa, / dónde es mejor poner / la piedra del comienzo (*La ola que regresa* 82).

Este poema propone una inversión de valores que merece revisarse porque permite vislumbrar ahí una ética. La primera gran oposición que tenemos es entre el terreno virgen y la casa. Ésta

supone la modificación del terreno por cuanto para que ella exista se debe operar un recorte en la extensión que terminará por hacer emerger la distinción entre lo interior y lo exterior, mejor dicho, lo que era puro exterior cede su lugar a lo interior por obra de la casa. Así, se instaura una nueva oposición: entre lo abierto (el terreno) y lo cerrado (la casa), que se vincula a otra, anteriormente vista, periferia-centro. Además, a la par, corre otra distinción aspectual: lo incoativo y lo terminativo. Veamos cada una de estas oposiciones.

En *La poética del espacio*, Bachelard nos ha regalado luminosas páginas sobre la casa. Suele pensarse que ésta es no sólo el lugar de protección por antonomasia, sino también un símbolo poderoso del arraigo. Una muestra de ello es la poesía de Gloria Gervitz. En su poema *Migraciones*, hay una búsqueda permanente de un centro que ancle al sujeto y con ello dé pie a su edificación identitaria. Por eso la voz en esa poesía sin cesar se pregunta con pesadumbre “¿Quién recordará mi casa?” (60), es decir, ¿quién recordará a esa voz, a ese sujeto? Esta visión mimética entre sujeto y casa también la ha puesto de manifiesto Bachelard en su topoanálisis.

En ese topoanálisis, la casa aparece como la representación suprema del habitar porque al imaginarla como un ser concentrado y que a la vez nos contiene “nos llama a una conciencia de la centralidad” (48). La casa, al ser una proyección del cuerpo del sujeto, se convierte en un centro de referencia, un imaginario “punto de reposo” como lo concibe Bollnow (59), a partir del cual el resto del espacio vivido se organiza.

Sin embargo, en la poesía de Morábito, cualquier tipo de centro parece ser rechazado sistemáticamente por el sujeto. ¿A qué obedece este rechazo? Para dar respuesta bien vale la pena detenerse en algunos otros poemas, que pueden sernos útiles para entender a cabalidad “Dueño de una amplitud”. En *La ola que regresa* se lee: “Yo no he nacido / para un centro, / sino para quejarme de su falta / (los centros me dan náusea)” (*La ola que regresa* 71). En cambio, las orillas parecen ser más atractivas para el sujeto, por ejemplo, en el poema “Recuento”, se evoca la infancia de esta manera: “El barrio / estaba en las afueras, / de ahí mi amor al circo, / las ferias, los baldíos...” (25).<sup>7</sup>

En la ciudad, queda claro que las orillas suelen ser las zonas más marginadas, las menos relucientes; si pensamos en las rutas turísticas, por ejemplo, es casi seguro que la mayor parte de los atractivos se ubicarán en un centro como el casco histórico y poco o casi nada en las “afueras” de la ciudad. Sin embargo, las orillas, al constituir las zonas más exteriores funcionan como fronteras, lugares del intercambio y mezcla, de disolución o bien de definición de las identidades, como se lee en el poema “Tres ciudades”: Yo nací lejos / de mi patria, en una / ciudad fundada / en las afueras de África. / [se refiere al puerto de Alejandría] / Yo nací en un combate / de lenguas y de orígenes” (*La ola que regresa* 19).

Pero esta tensión entre borde y centro no es sólo geométrica, o bien, sin dejar de serlo, se traslada a otros ámbitos donde adquiere valores relacionados con el grado de protagonismo de algo, incluso con el grado de competencia que el sujeto puede llegar a tener como en este caso: “Mi hermano era un Aquiles, / yo no llegaba a Pátroclo, / los bordes se me daban” (*La ola que regresa* 25), donde el sujeto se muestra carente cuando dice “yo no llegaba”.

Aunque el sentido que prevalece con mayor frecuencia es el que apunta a una cierta disposición del sujeto a mantener una actitud discreta propia de quien no pretende llamar la atención ni ser “foco” de demasiada atención, pues todo centro no deja de ser, diríamos, pregnante, un punto de convergencia de intencionalidades. Por ejemplo, cuando se dice de alguien que es el “centro de atención”, quiere decir que se convierte en el punto de concentración de las miradas y en esa medida de mayor tensión.

Desde este punto de vista, el borde sería todo lo contrario: la disolución de la tensión. En consecuencia, quien se mueve por los bordes lo hace fuera de los reflectores, como quien pasa desapercibido. Esto lo ilustra bien el poema “Un día tendré un anillo”, en el que se

<sup>7</sup> Las cursivas en todas las citas de este párrafo son mías.

establece una asimilación entre el proceso de formación y maduración del sujeto con el del árbol:

Un día tendré un anillo; / teniendo uno, el árbol / se hace solo. / En cuanto a hojas, / sólo las necesarias. / No hay que ceder a su *glamour*. / También los vástagos proyectamos / una sombra. Y recordar, / si el vástago de junto gana altura, / que muchos tallos sorprendentes / no arborecen / y varios de los árboles mejores / vienen de brotes moribundos. / Un algo de tubérculo, / de agua tomada en préstamos y devuelta / con retraso, / y a veces ni devuelta, / de luz ganada sólo de reflejo, ayuda / (*La ola que regresa* 144).

De este texto, interesa destacar dos aspectos. El primero es el que muestra metafóricamente esta huida del centro hacia el borde: si un brote –aun cuando parezca “prometedor”– recibiera demasiada luz, esto es, si se ubicara en un *centro*, correría el riesgo de no arborecer. Es decir, esa promesa no se cumpliría y lo que aparentaba ser algo “sorprendente” termina convertido en decepción. Por lo tanto, sería preferible no crear demasiadas “expectativas”, no prometer demasiado, quedarse a la sombra, o sea, mantenerse fuera de la vista (como un tubérculo que crece mejor bajo tierra), quedarse en la periferia: ganar la luz de reflejo, no directamente.

El segundo aspecto está relacionado con la moderación del carácter. Lo que hace falible al “tallo sorprendente” es su *exceso de confianza*, el cual se expresa a través de su “*glamour*”. Éste funciona como el centro donde condensa su brillo. Este “*glamour*” lo desprecia el brote que crece al margen de toda luz. Esto lo hace aparecer como un brote (metáfora de una persona) moderado: sólo tiene las hojas necesarias. Estar en el margen le otorga la posibilidad de crecer libre de toda expectativa. De este ejemplo se infiere que, a diferencia del centro, el borde proporciona un espacio de libertad para el sujeto. Quizá, el sujeto en ese espacio libre de la mirada de otros –pero no imposibilitado de mirar él; incluso mejor habilitado para mirar ya que el borde le brinda una perspectiva más amplia– se siente eximido (acaso perdonado) de cualquier posible equívoco.

Este razonamiento encuentra un argumento más en una descripción de la ciudad de Berlín en un texto titulado “El piso faltante”, perteneciente al volumen de relatos *También Berlín se olvida*, de este mismo autor: “Hay como un rechazo al lustre, al revuelo, al énfasis que acaba por otorgar a la ciudad un aspecto de perpetua *periferia*. En cierto modo moverse por Berlín es trasladarse de una periferia a otra” (28).<sup>8</sup>

Este texto puede alumbrarnos sobre la última oposición, planteada en términos aspectuales, a la que quisiera referirme: lo incoativo y lo terminativo. El narrador-descriptor señala que el *S-Bahn* une todas esas periferias que es Berlín y que en su trayecto es posible ver diversos “páramos”, interrupciones en el paisaje –tal como los lotes baldíos de la Ciudad de México–, por ejemplo, arenas o bien obras en construcción. Éstas constituyen el mayor espectáculo: “Lo 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” (29). Dichas obras “acentúan su carácter inconcluso” y, no sólo eso, sino también su carácter inmaduro. Por esta razón, afirma el narrador/descriptor, habría sido preferible que no fuera la capital porque ello la obliga a ser una “capital moral”, esto es, a ser un centro. De esta manera, lo único que puede salvarla de tal obligación es que tenga un “puerto”, o sea, un borde:

un puerto, [...] una suerte de obra en permanente construcción como son los puertos podría salvar a Berlín de convertirse en una ciudad adulta y reluciente. Con un gran puerto fluvial Berlín conservaría su sello de ciudad inacabada, su rostro anómalo de ciudad no

<sup>8</sup> Las cursivas son mías.



acuática pero proliferante de orillas; ciudad dispersa y dubitativa (*También Berlín se olvida* 29-30).

Este fragmento nos muestra entonces que el borde (representado por el puerto), al ser un lugar de cambios e intercambios incesantes, es un lugar inconcluso, incoativo. Dado que lo incoativo implica no llegar a un término, de algún modo, propone una per-duración del comienzo. Así, de este modo, tanto en el caso de la ciudad de Berlín como en el poema “Dueño de una amplitud”, el tener una extensión llana, un borde, evita que un lugar se cristalice en un centro y, en consecuencia, se cierre, condenando al sujeto que lo habita a un confinamiento en una sola y definitiva forma de ser. Éste es el riesgo que en su topofilia Bachelard no alcanza a señalar, hecho que Bollnow critica y la poesía de Morábito pone al descubierto. Por eso se dice: “Mejor no tener casa que estar en ella como un ciego”, como alguien que ha perdido la posibilidad de *ver*. Sólo la amplitud del lote baldío o el puerto, en tanto bordes, otorgan al sujeto la distancia necesaria para ver y el espacio necesario para habitar libremente, de manera nativa.

Como se ha dicho, el tiempo incoativo indica una acción que comienza pero no marca su conclusión, por eso en el poema “Dueño de una amplitud” prevalece ese tiempo que indica un futuro próximo, inminente, “*voy a mirar este terreno*”. En esta frase (y en las otras que le siguen: “*voy a recorrerlo*”, “*no voy a olvidar*”, “*voy a quedarme aquí*”, “*voy a oírlo todo*”) el verbo está además modalizado por el adverbio “*lentamente*” como si con ello se pretendiera *retardar* toda conclusión.

Tal ralentización en el mirar, pero también en el recorrido que del terreno hacen los ojos y los pies, aseguran su permanencia en la memoria: “*porque lo quiero recordar cuando la casa me lo oculte*”.

Otro modo de retardar el cierre, o bien de hacer durar la amplitud, es a través del permanecer en una suerte de ensoñación poética –para ser fiel a Bachelard–, puesto que la contemplación del terreno representa una *epoché*, puesto que se trata de una mirada desprovista de prejuicios concentrada sólo en el acontecer mismo, en el ser mismo de lo visto: “*Voy a quedarme aquí / despacio, / nativo y pobre, / viendo el terreno cómo es, / no imaginando nada, / ni un muro, ni un ladrillo*”.<sup>9</sup>

Por otra parte, interesa destacar que la sintaxis también colabora en el efecto de duración en este poema. Tan sólo las primeras once líneas (una tercera parte del poema) forman un bloque semántico; se trata de una oración coordinada de tipo causal, cuyo antecedente (de las líneas 1 a la 7) tiene dos ramificaciones que derivan del verbo *voy*: *a mirar* y *a recorrer*. Este segundo sintagma (“*a recorrer*”) se extiende con tres circunstanciales, uno de instrumento (“*con los ojos y los pies*”), otro de tiempo (“*antes de...*”) y el tercero de modo (“*como un paisaje...*”). Asimismo, el consecuente también se despliega en dos sintagmas: “*lo quiero recordar...*” y “*no quiero...*”. La siguiente oración se desdobra en dos objetos directos, de los cuales el segundo, que es propiamente una proposición subordinada sustantiva en función de objeto directo, también se distiende en dos predicativos (“*dueño de una amplitud*” y “*de todo lo que tengo*”). La frase que continúa es más breve. Pero la última, que va de la línea 20 a la 31, replica la estructura de la primera, pues del verbo principal “*voy*” se ramifican dos sintagmas (“*a quedarme...*” y “*a oírlo...*”). Ambos sintagmas se distienden en diversos modificadores. Lo que se ve en términos de sintaxis es una suerte de dilatación dada por la postergación. A pesar de que las líneas poéticas son cortas, por su estructura morfosintáctica, la inercia del sentido obliga a encabalarlas.

En suma, el terreno virgen así como el lote baldío y, en general, todo espacio “*inútil*”, se convierte en un borde, pero no un borde que carezca de espacialidad, porque, como lo han puesto en evidencia los análisis, precisamente al alejarse del centro *abren* un espacio de libertad,

<sup>9</sup> Las cursivas son mías.

una llanura, un paréntesis que permite, para decirlo con Bachelard, la expansión del ser e incluso la del no-ser, no-ser un *uno acabado* sino un uno capaz de modificarse, de re-hacerse.

### La amplitud

Recapitulando, las figuras discursivas analizadas –la ciudad, el lote baldío, la casa, el terreno no construido (la amplitud y la llanura)–, junto con la selección de sus cualidades sensibles por parte del sujeto de la percepción y que han sido descritas en el análisis, constituyen la expresión de un sistema axiológico. A partir, entonces, de las primeras selecciones perceptivas, es decir, de la captación de ciertas cualidades sensibles de la experiencia del espacio, se está en condiciones de determinar los valores semánticos que esbozan una forma de vida (Fontanille y Zilberberg, *Tensión y significación* 198). Tales se resumen en el siguiente cuadro.

Ciudad / Casa	Lote baldío / Llanura / Terreno-amplitud
Cerrado	<b>Abierto</b>
Centro	Periferia
Tensión	Distensión
Terminativo	Incoativo
Concluso	Inconcluso
Identidad cerrada	Identidad abierta

¿Por qué la predilección por los espacios abiertos como el terreo y el lote baldío? Porque lo abierto posibilita un tiempo dilatado, con ello se da lugar a la contemplación, a la calma, al despliegue del ser, como diría Bachelard. En términos de la semiótica tensiva, lo abierto privilegia lo inteligible por sobre lo sensible. La contemplación morosa de lo abierto no permite la conclusión ni el cierre, por lo que le prodiga al ser la idea de libertad, una libertad que sólo puede hallarse fuera de “los reflectores”, fuera de todo centro que incrementa la tensión. Por ello el sujeto busca la periferia donde las posibilidades de ser se multiplican, donde la identidad no se cristaliza en una solamente, donde hay lugar para el intercambio y la mezcla. Estas oposiciones pueden extrapolarse al ámbito de lo ético, incluso, diríamos, de lo moral. Mientras el centro seduce por su glamour, la periferia es austera, modesta, hasta precaria. Podríamos así pensar en dos modos de vida lo sedentario constituido por una vida arraigada como en la ciudad y lo nómada, lo libre. El nomadismo y la libertad que él implica es la forma de vida hacia la que apunta la amplitud del terreno, la llanura virgen, el lote baldío, en suma, lo abierto, en la poesía de Fabio Morábito.

Esta apertura del espacio es lo que Rilke llamaría *lo abierto* (85), el espacio del acontecer que nos hace intuir el infinito, un territorio que se expande: una *amplitud*. Esta amplitud le confiere al sujeto mayor lucidez y mayor tranquilidad y lucidez, pues como afirma Bollnow “la ampliación del horizonte le confiere al hombre más capacidad de juicio” (78). Ello explicaría entonces por qué el sujeto prefiere el terreno virgen y los baldíos. En lo abierto se halla el goce de lo inteligible.

### Obras citadas

Bachelard, Gaston. *Poética de la ensoñación*. Trad. Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, 2014.

\_\_\_\_\_. *La tierra y las enseñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Trad. Rafael Segovia, Fondo de Cultura Económica, 2006.

- \_\_\_\_\_ *La poética del espacio*. Trad. Ernestina Champourcin, Fondo de Cultura Económica, 1997.
- Bollnow, Otto Friedrich. *Hombre y espacio*. Trad. Jaime López de Asiain y Martín, Labor, 1969.
- Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. Minotauro, 1995.
- Dorra, Raúl. *Hablar de literatura*. Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Filinich, María Isabel. *Descripción*. Eudeba, 2003.
- Flores, Roberto. "Introducción". *Tópicos del Seminario. Formas de vida*, núm. 4, enero-junio 1999, pp. 9-16.
- Fontanille, Jacques. "La base perceptiva de la semiótica". Trad. Angélica Prieto Inzunza, *Morphé*, núm. 9-10, julio 1993-junio 1994, pp. 9-35.
- \_\_\_\_\_ *Semiótica del discurso*. Trad. Oscar Quezada Macchiavello, Universidad de Lima y Fondo de Cultura Económica-Perú, 2001.
- Fontanille, Jacques y Claude Zilbeberg. *Tensión y significación*. Trad. Desiderio Blanco, Universidad de Lima, 2004.
- Gervitz, Gloria. *Migraciones. Poema 1976-2016*. Mangos de Hacha, 2017.
- González, Juliana. *El ethos, destino del hombre*. Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Trad. Jem Cabanes, Altaya, 1999.
- Minkowski, Eugène. *El tiempo vivido. Estudios fenomenológicos y psicológicos*. Fondo de Cultura Económica, 1973.
- Morábito, Fabio. *Caja de herramientas*. Pre-textos, 2009.
- \_\_\_\_\_ *La ola que regresa*. Fondo de Cultura Económica, 2006.
- \_\_\_\_\_ *También Berlín se olvida*. Tusquets, 2004.
- Ouellet, Pierre. "El arte de la lentitud. Precipitado de la historia". *Tópicos del seminario. Revista de semiótica*, Vol. I, núm. 26, julio-diciembre 2011, pp. 25-57.
- Pacheco, José Emilio. *Tarde o temprano*. Ed. Ana Clavel. Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Rilke, Rainer Maria. *Elegías de Duino*. Hiperión, 2005.