



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Lenguas y Letras
Licenciatura en Estudios Literarios

“El devenir de una mirada en la obra de Fabio Morábito”

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de
Licenciado en Estudios Literarios L-T en Investigación en Teoría Literaria

Presenta:

Keila Dinorah Murillo García

Dirigida por:

Dra. María Esther Castillo García

SINODALES

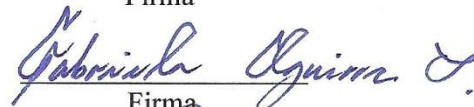
Dra. María Esther Castillo García
Presidente


Firma

Dra. Ester Bautista Botello
Secretario


Firma

Mtra. Gabriela Aguirre Sánchez
Vocal


Firma

Mtra. Araceli Rodríguez López
Suplente


Firma

Centro Universitario
Querétaro, Qro.
Noviembre de 2015

RESUMEN

Esta investigación pretende mostrar cómo el autor Fabio Morábito desarrolla en su obra una forma de mirar que busca rescatar situaciones, objetos y personajes que han sido subestimados e invisibilizados como consecuencia de los criterios comerciales e ideológicos imperantes en la llamada sobremodernidad. Desde una perspectiva teórico-metodológica que conjuga a la fotografía, la historia, la antropología y la literatura, se deslindan las estrategias que el autor utiliza para construir una poética que cuestione las formas actuales del mirar y sus imágenes vertiginosas. Para lograrlo se han seleccionado tres obras de Morábito cuyos títulos son *Lotes baldíos* (1985), *También Berlín se olvida* (2004) y *Grieta de fatiga* (2006), y un *corpus* teórico cuyos principales estudiosos y textos son: Diego Lizarazo Arias (*Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen*, 2007), Roland Barthes (*La cámara lúcida*, 1980), Paul Virilio (*Estética de la desaparición*, 1980), Michel de Certeau (*La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, 1980), Marc Augé (*Los no lugares. Espacios del anonimato*, 1992) y Georges Perec (*Lo infraordinario*, 1989). A grandes rasgos nuestras conjeturas indican que el autor utiliza recursos semejantes a los empleados en la fotografía para proponer en sus textos una mirada puesta en el detalle, en lo nimio, en lo infraordinario, y con ello lograr la recuperación del asombro por ‘el cualquier cosa’ y su estetización. Asimismo, esta mirada parece ir en contra de la vertiginosidad que rige la vida en la actualidad y plantea una desaceleración para que el lector redescubra y genere nuevos vínculos con aquello que lo rodea. De esta manera, dicha mirada y los elementos que la conforman son relevantes dado que van más allá del plano ficcional y se trasladan al plano real, punzando y estremeciendo al lector para que cuestione su propia forma de mirar y estar en el mundo. Este ‘más allá del texto’ que potencia la reflexión del lector nos lleva a concebir la mirada presente en la obra de Morábito como subversiva, no de manera evidente ni panfletaria, pero sí de forma discreta, sutil, casi imperceptible pero con un latente compromiso con el mundo.

(Palabras clave: Morábito, mirada, imagen, infraordinario, *punctum*, subversión, interdisciplinarietà).

ABSTRACT

This research intends to show how Fabio Morábito develops a way of looking at things which tries to recover situations, objects and characters that have been underestimated and made invisible due to the commercial and ideological criteria prevailing in the so called supermodernity. From a theoretical and methodological perspective, which combines photography, history, anthropology and literature, the strategies employed by this author to build a poetics which questions the current way of looking and its vertiginous imagery are distinguished. To achieve this, three works by Morábito have been selected: *Lotes baldíos* (1985), *También Berlín se olvida* (2004) and *Grieta de fatiga* (2006). Also, a theoretical corpus has been selected whose main scholars and texts are: Diego Lizarazo Arias (*Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen*, 2007), Roland Barthes (*La cámara lúcida*, 1980), Paul Virilio (*Estética de la desaparición*, 1980), Michel de Certeau (*La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, 1980), Marc Augé (*Los no lugares. Espacios del anonimato*, 1992) and Georges Perec (*Lo infraordinario*, 1989). In outline, our presumptions show that this author employs resources similar to those employed in photography to put forward a gaze which pays attention to every detail, to what is infraordinary, and through all of these he manages to recover a sense of amazement produced by ‘just anything’ and its aestheticization. Moreover, this way of looking seems to go against the giddiness which rules life nowadays and puts forward the possibility of slowing down so that the reader can rediscover and create new bonds with what is around them. This way, such a gaze and the elements making it up become relevant since they go beyond the fictional level and are translated into the real level, upsetting and making the reader shudder to question their own way of looking at and being in the world. This ‘beyond the text’ effect, which boosts the reader’s reflection, makes us understand the way of looking which is present in Morábito’s work as something subversive, not in an evident fashion, but in an almost imperceptible fashion that has, nevertheless, a latent commitment to the world.

(Key words: Morábito, gaze, image, infraordinary, *punctum*, subversion, interdisciplinarity).

*A mis padres, ejemplo en la persistente
búsqueda del conocimiento.*

AGRADECIMIENTOS

Gracias Dios, porque sin ti nada es posible.

A mis padres, que propiciaron mi fascinación por los mundos posibles desde los juegos con maderitas y las visitas a la librería durante mi niñez. Todo mi agradecimiento a ellos por su cariño, su apoyo incondicional y sus palabras de aliento.

A mis hermanas, Pris y Euni, por sostenerme en cada proyecto que emprendo y por su valiosa compañía en todo momento.

A los amigos que amaron y sufrieron la tesis junto conmigo. A todos ellos gracias por ser atentos escuchas y grandes impulsores para que yo pudiera continuar con este proyecto.

Un especial agradecimiento a Esther Castillo por su paciencia, su cariño, sus consejos, sus lecturas precisas de mi texto y sobre todo por ser mi guía durante todo este tiempo. A ella debo el haber conocido la escritura de Morábito y haber decidido iniciar esta investigación.

A Araceli Rodríguez, por la amable lectura que hizo de mi texto y por contagiarme su amor por la literatura desde mis primeras clases de la carrera.

A Gabi Aguirre, por su lectura sensible y apasionada de mi texto.

A Ester Bautista, por su mirada crítica y su apoyo desde los inicios de esta investigación.

ÍNDICE

1. PREÁMBULO	1
1.1. Fabio Morábito ante la crítica	3
1.2. La obra de Morábito ante la crítica	5
1.3. El <i>corpus</i> ante la crítica: <i>Lotes baldíos, También Berlín se olvida y Grieta de fatiga</i>	7
1.4. Conclusiones en torno al estado del arte, justificación e hipótesis: El devenir de una mirada.....	10
2. ELUCIDACIONES EN TORNO AL DEVENIR DE UNA MIRADA	13
2.1. Generalidades	13
2.2. Ver no es mirar: fundamentos del devenir de una mirada	15
2.3. El mundo re-presentado: salvar el deseo sin mediación	18
2.4. El <i>Operator</i> y el <i>punctum</i>	28
2.5. Estrategias para configurar una poética en torno al devenir de una mirada	33
3. ¿QUÉ SE MIRA?	35
3.1. Generalidades	35
3.2. La decantación hacia lo infraordinario en ‘Casi relatos’ (<i>Lotes baldíos</i> , 1984) y ‘Huellas’ (<i>Grieta de fatiga</i> , 2006).....	36
4. ¿CÓMO SE MIRA? Y ¿DESDE DÓNDE SE MIRA?	67
4.1. Generalidades	67
4.2. El vínculo del sujeto con los espacios y la importancia de la desaceleración en ‘S-Bahn’ (<i>También Berlín se olvida</i> , 2004).....	67
5. CONCLUSIONES	89
6. BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA	100

1. Preámbulo

Fabio Morábito nació en Alejandría, Egipto, en 1955. Hijo de padres italianos, se trasladó a Milán, donde vivió parte de su infancia y adolescencia. A los 15 años de edad, Fabio se trasladó con su familia a la Ciudad de México, donde reside actualmente. Estudió la Licenciatura en Letras Italianas en la Universidad Nacional Autónoma de México y Traducción Literaria. En 1981 obtuvo del gobierno italiano una beca para realizar una investigación sobre literatura pastoril y en 1984 fue becario del Instituto Nacional de Bellas Artes. No obstante su origen alejandrino y su ascendencia italiana, Morábito es considerado como un autor mexicano por su asentamiento en México y porque ha optado escribir en la lengua del país que lo acoge. Su obra fluctúa entre el cuento, la novela, la poesía, el ensayo, la prosa, la traducción y la literatura infantil, siendo estos sus títulos publicados: *El viaje y la enfermedad* (ensayo, 1984), *Lotes baldíos* (poesía, 1985, Premio de Poesía Carlos Pellicer), *Gerardo y la cama* (literatura infantil, 1986), *Caja de herramientas* (prosa, 1989), *La lenta furia* (cuento, 1989), *Materiales en construcción* (poesía, 1989), *De lunes todo el año* (poesía, 1992, Premio de Poesía Aguascalientes), *Los pastores sin ovejas* (ensayo, 1995), *Ocho poemas* (poesía, 1997), *El buscador de sombra* (poesía, 1997), *Cuando las panteras no eran negras* (literatura infantil, 1996, Premio White Raven), *La vida ordenada* (cuento, 2000), la traducción de *Aminta* de Torquato Tasso (2001), *Alguien de lava* (poesía, 2002), *El verde más oculto* (poesía, 2002), *También Berlín se olvida* (ensayo en prosa, 2004), *Grieta de fatiga* (cuento, 2006, Premio Antonin Artaud), *La ola que regresa* (poesía, 2006), la traducción de la obra completa de Eugenio Montale (2006), *Emilio, los chistes y*

la muerte (novela, 2009), *Delante de un prado una vaca* (poesía, 2014), *Cuentos populares mexicanos* (cuento, 2014) y *El idioma materno* (prosa, 2014).

El haber trabajado géneros tan diversos ha permitido a Morábito desarrollar los temas de su interés utilizando estrategias específicas de acuerdo a cada género. Sin embargo, más allá de éste, el motivo que puede unir la intencionalidad de su poética es el devenir de una mirada puesta sobre lo nimio, es decir, aquello que por cotidiano¹ ha dejado de ser mirado con detenimiento. Con esa intención, la presente investigación muestra los alcances poéticos y retóricos de tal motivo en un *corpus* compuesto por poemas y relatos en tres obras de géneros distintos: *Lotes baldíos* (1985, poesía), *También Berlín se olvida* (2004, ensayo en prosa) y *Grieta de fatiga* (2006, cuento). Para hablar de la relevancia de la mirada y lo que es mirado, este análisis no se limita a la teoría literaria e introduce como parte de su marco teórico nociones provenientes de las disciplinas fotográfica, histórica y antropológica; nociones que al ser aplicadas en el campo literario resultan pertinentes para resignificar los motivos presentes en la obra.

Para determinar la relevancia de esta investigación es necesario conocer algunos resultados de las investigaciones previas, así como los comentarios hechos por la crítica sobre el autor Fabio Morábito, su obra y el *corpus* aquí elegido. Con este propósito, a continuación se presentan las observaciones más significativas realizadas en torno a nuestro objeto de estudio.

¹ Aquí entenderemos como lo cotidiano aquello que ocurre diariamente, lo común, lo del día a día, lo que conforma nuestras rutinas; lo que supuestamente se opone a lo extraordinario y que, por lo mismo, ha devenido en invisible.

1.1. Fabio Morábito ante la crítica

Christopher Domínguez Michael en su artículo ‘La morada perfecta de Fabio Morábito’, publicado en la revista *Letras Libres* en el 2004, considera que Morábito puede contarse entre los más grandes escritores mexicanos contemporáneos y lo llama ‘nuevo poeta del hogar’. Según Domínguez Michael, Morábito logra exponer un arte del vivir que recuerda al estoicismo: la templanza en el trato con los otros, la prudencia (más no frialdad) ante las manifestaciones emotivas, y sobre todo la mirada paciente de los seres y de los objetos como la herramienta esencial de cualquier ciencia del hombre (la literatura incluida). Domínguez Michael también señala que Morábito tiene cierta propensión profesoral a reducir el mundo a las dimensiones poéticas de la casa de muñecas, a banalizarlo, y cree que en ocasiones peca de un exceso de familiaridad que lo conduce al sentimentalismo.

Fabienne Bradu en la reseña que publica sobre *Grieta de fatiga* en el 2006 (‘Reseña *Grieta de fatiga*’ en Revista *Letras Libres*), afirma que Morábito escribe muy cerca de las cosas, casi a ras de la realidad. Quizás por eso tenga una obsesión, según Bradu, por la vida doméstica, por el entorno familiar, por el detalle, el gesto o la manía que traicionan las complejas leyes del comportamiento humano y eso es lo que recorre su poesía y prosa. De acuerdo a Bradu, Morábito rechaza todo intelectualismo, solemnidad, verborrea y vaguedad.

Margarito Cuéllar en su artículo ‘Prados de Fabio Morábito’ publicado en el suplemento *Laberinto* del periódico *Milenio* en 2011, ve en Morábito a un escritor que se encuentra en su madurez poética y lo compara con un corredor de fondo que sabe que de nada sirve apresurar el paso desde el principio, lo cual suele dejar sin respiración a no

pocos poetas; sino tomar aire, agarrar el paso y meter velocidad donde se haga necesario. De acuerdo a Cuéllar, Morábito es un escritor sensato porque no abusa, porque lo suyo es la pausa y los pies de plomo. Asimismo, Cuéllar reconoce que Morábito no le ha negado la palabra a la novela, a los cuentos o al ensayo, y que en ellos ha sabido retomar la vida cotidiana.

Nicholas Hochman en su artículo ‘Exilio y paralaje’, publicado en *Letras históricas*, 2011², incluye a Fabio Morábito como uno de los autores que escriben desde el exilio, no político, pero sí identitario y lingüístico, lo que responde a la caracterización tradicional que se hace del exiliado debido a su condición traumática de extranjería, es decir, de pérdida de patria.

Sergio Pitol en la reseña que la redacción de *Sin Embargo* incluye sobre *Grieta de fatiga* en el 2012, describe a Fabio Morábito como uno de los ‘raros’ de la lengua cuyo estilo desconcertó a algunos y fascinó a otros. Según Pitol, quien pretenda imitarlo se arriesga a cometer un suicidio. En este sentido, Pitol considera que la prosa de Morábito se presenta como elegante, exquisita e irrepetible, perteneciente a un mundo alejado de lo pomposo donde reinan las palabras precisas y transparentes que sirven como un encantamiento, un regalo y un guiño a los lectores.

Por último, según un texto publicado en *Prensa Libre Literario* en el 2012, Fabio Morábito es una de las sensibilidades más destacadas de la narrativa contemporánea.

² <http://publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/Lhistoricas/pdfs/vol4/5.pdf>

1.2. La obra de Morábito ante la crítica

De acuerdo a Armando Alanís en su entrevista a Fabio Morábito publicada en *Letras Libres* en el 2001, sus cuentos tienen un afán de sutileza, un afán de sugerir en lugar de ser explícitos.

Christopher Domínguez Michael en ‘La morada perfecta de Fabio Morábito’, artículo citado anteriormente, distingue los cuentos de Morábito como fantásticos (*La lenta furia*, 1989) y realistas (*La vida ordenada*, 2000). En esta última obra Domínguez Michael reconoce que la vulgaridad del hogar se convierte en una investigación de la naturaleza de las cosas humanas. En cuanto a *Lotes baldíos* (1985) Domínguez Michael describe los poemas insertos en él como fascinantes por su sencillez y casi numinosos por su capacidad de penetración. El crítico concibe el motivo central de la escritura de Morábito como la fantasía del nido perfecto, "el afán de reproducir en un espacio minúsculo el universo de una morada completa".

Edgar Roberto Mena López en la tesis que presenta en el 2006 para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas de la UNAM, cuyo título es ‘El abrigo del guardafaros: los ingredientes y la sazón de la narrativa de Fabio Morábito’, sostiene que en la poesía de Morábito se encuentra una supuesta sencillez y una celebración de lo inmediato, pues cree que el autor hace poesía con lo que tiene enfrente, con los detalles más mínimos de su entorno, con objetos de la cotidianidad. Mena López muestra que Morábito no escribe a partir de anécdotas sino que prefiere la búsqueda por diferentes matices que la trama puede ofrecer. En este sentido, ninguno de los libros de Morábito es similar al anterior, según Mena. Morábito se reinventa y aunque hay elementos que reaparecen el

punto de vista es otro, hay temas recurrentes pero nunca hasta el punto de que el lector crea que se lee el mismo libro.

Margarito Cuéllar agrega en el artículo citado antes, ‘Prados de Fabio Morábito’, que la poesía de Morábito es fácil de entender sin ser totalmente directa. Según Cuéllar hay en la obra de Morábito un tono reflexivo, meditativo, interior; un estar y no estar a un tiempo, ver las cosas que pasan y atrapar sólo lo necesario. Según Antonio del Toro, citado por Margarito Cuéllar, la escritura de Morábito es errante, tiende a lo anónimo y no rehúye a lo biográfico.

Matías Capelli en su artículo ‘Fabio Morábito: nuevos libros y visita’, publicado en la revista *Los Inrocks* en el 2012, opina de *Emilio, los chistes y la muerte* que ésta se inscribe en la tradición mexicana de *Las batallas en el desierto* de José Emilio Pacheco y aún de *Elsinore- Un cuaderno*, de Salvador Elizondo. Además, Capelli concuerda con lo que han dicho otros autores de que la labor escritural de Morábito es la de un artesano que ensambla y le da cuerda a mecanismos que marcan un tiempo propio que no se corresponde con el de uso corriente. Capelli cree que los temas de la infancia, los chistes, la muerte y el sexo, trazan un mapa posible para internarse en las ficciones de Morábito, a quien considera entre los mejores cultores del cuento corto. Por último, Capelli describe que el humor inserto en los relatos de Morábito no es el del chiste ingenioso o efectista, sino el que surge de la torpeza, de la candidez, del malentendido.

Por último, según el artículo ‘La vida ordenada de Fabio Morábito’ de Edgardo Dobry, publicado en *Prensa Libre Literario* en el 2012, en los cuentos de Fabio Morábito las situaciones más cotidianas sorprenden dejando entrever una dimensión casi fantástica. Además, de acuerdo a Dobry, los cuentos de Morábito se caracterizan por una exquisita combinación de pequeños detalles y misterios extraños tamizados.

1.3. El *corpus* ante la crítica: *Lotes baldíos*, *Grieta de Fatiga* y *También Berlín se olvida*

Sobre *Lotes baldíos*, de acuerdo a Óscar Robles en su ensayo titulado ‘Refundación del paraíso perdido: Identidad cultural y espacio urbano en *Lotes baldíos* de Fabio Morábito’, publicado en la *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* en el 2006, el hilo que une los poemas de *Lotes baldíos* es el de la ciudad como espacio que forja la identidad cultural del sujeto, así como la idea del paraíso perdido de la infancia. En este sentido, Robles ubica a Morábito en la generación de poetas mexicanos de 1950-1959, donde el tópico fue la ciudad contemporánea y su crecimiento desmedido, a tal punto de convertirse en monstruo y devorar a sus habitantes.

Por otro lado, Robles propone una dialéctica entre su propio decir y el de otros críticos sobre Morábito y su obra. Para ello, retoma a Evodio Escalante, Juan Villegas y Vicente Quirarte. De Evodio Escalante cita las evaluaciones explícitas sobre los textos de Morábito y afirma que *Lotes baldíos* es un libro que siente como perfecto y difiere respecto a Robles al decir que en dicho libro no existe sólo el tema urbano sino ‘también el mar, el mapa de arena que se ha adherido al cuerpo, el acto amoroso petrificado por la lava, la desnudez y el éxtasis’ (*La intervención literaria*. México: Alebrije, 1988, pp. 134), temas que Robles considera secundarios y referidos en su mayoría a una sola sección del libro, la de *Plaquette marina*. Por su parte, Quirarte propone un vínculo entre Morábito y los poetas de su generación con Baudelaire al concebir una ciudad dicotómica que por un lado se exalta y por el otro se degrada (ciudad paraíso-infierno). También es importante mencionar

la referencia a Néstor García Canclini y su noción social de ciudad, a partir de la cual se postula a Morábito como ‘un habitante de la ciudad más que de la nación’.

Nicholas Hochman en su citado artículo ‘Exilio y paralaje’, menciona que el libro de Morábito en el que se perciben más los síntomas del exilio es precisamente en *Lotes baldíos*, donde la poesía parte del desarraigo y en sus versos puede percibirse el dolor del tránsito permanente, de aquel que se siente extranjero dondequiera que esté. Hochman cree que el título del libro no es fortuito y que responde a esa condición de exiliado, pues un lote baldío es el espacio que está vacío y sobre el cual se puede construir; un vacío que no se refiere a objetos materiales, sino a significaciones.

Sobre *También Berlín se olvida*, Christopher Domínguez Michael en su artículo ‘La morada perfecta de Fabio Morábito’, publicado en la revista *Letras Libres* en el 2004, observa tanto rasgos destacables como criticables. Por una parte señala cómo Morábito elige una ciudad extranjera para ejercitar esa combinación de afectuosa curiosidad y distanciamiento metódico que lo distinguen. Domínguez Michael considera magnífica la prosa de Morábito y cree que ésta delata una rescritura obsesiva de textos que reúnen las cualidades del cuento, de la memoria íntima o de la divagación ensayística. Por otra parte, Domínguez Michael tacha de falacia patética el que Morábito intente hacer del muro de Berlín una puerta de figurante, como se lee en *También Berlín se olvida*.

Edgar Roberto Mena López en la tesis citada, ‘El abrigo del guardafaros: los ingredientes y la sazón de la narrativa de Fabio Morábito’, presenta la discusión que *También Berlín se olvida* ha generado en torno al género al que pertenece. La cuestión se basa en la opinión de distintos autores que oscilan entre los géneros: si los textos que

integran el libro son relatos, viñetas, cuentos, ensayos, crónicas de viaje, etc. Ante esto, Mena López explica que no se trata de cuentos, sino que los textos de *También Berlín se olvida* se acercan al género del ensayo porque sugieren un diálogo con el lector y porque se basan en experiencias personales de su autor. De esta manera, en estos textos el tesista muestra que Morábito asume la posición de extranjero, comentada por Hochman, al observar que el autor tiene que crear sus propios mecanismos para interpretar lo que sucede porque lo que mira no es parte de su cultura. Mena también cree que el punto de partida de *También Berlín se olvida* es la evocación, pues Morábito escribe el libro cuando regresa a México y no cuando está en Berlín.

Sobre *Grieta de fatiga*, insistimos en el texto de Fabienne Bradu (en la mencionada reseña publicada en *Letras Libres* en el 2006), al afirmar que los cuentos ahí reunidos son otra modalidad de poesía de Fabio Morábito. De acuerdo a Bradu, los cuentos de Morábito encarnan las ideas en la trama y los personajes, pero nunca discurren sobre las ideas, no se pierden en la abstracción; son cuentos escritos con la lentitud del artesano y que piden una masticación igualmente lenta y meticulosa para decantar sus sustratos semánticos. Según Bradu, Morábito es un autor que tiene la capacidad de percibir lo fantástico de la vida cotidiana con una naturalidad que desdeña lo sobrenatural; le fascina y perturba la clase de extrañeza que se esconde en lo más cercano, en lo más familiar, en lo tantas veces visto que apenas se repara en él, hasta que un día nos brinca a los ojos. Bradu menciona que en los cuentos de *Grieta de fatiga*, contruidos con suma economía, descubrimos parábolas escondidas tras la trama, parábolas que no se cumplen del todo o no se explicitan lo suficiente y el misterio queda casi intacto al final de la lectura.

Por otro lado, la reseña que escribe Pitol sobre *Grieta de fatiga* y que hemos mencionado antes, menciona que las quince historias insertas en el libro reflejan un sentido de urgencia y de suspenso que se ve resuelto, en cada caso, con desenlaces memorables.

1.4. Comentarios en torno al preámbulo, justificación e hipótesis: El devenir de una mirada

A partir de la crítica revisada en torno a Fabio Morábito, su obra y los textos elegidos en esta investigación como *corpus*, se puede observar que el objeto de estudio aquí propuesto no ha sido abordado en la obra de Morábito. Si bien algunos críticos han reconocido la importancia de lo cotidiano en su obra, su énfasis no está puesto en la mirada que se posa sobre lo cotidiano, ni en cómo ésta abre la posibilidad de que cualquier objeto pueda estetizarse dentro del texto literario. De ahí la relevancia de esta investigación.

La obra de Fabio Morábito se ha analizado principalmente bajo las temáticas de la ciudad, lo urbano, el viaje, el exilio, la búsqueda de la identidad y lo cotidiano; temas que han sido tratados por la crítica de manera muy recurrente. No obstante, al estudiar la importancia de estas temáticas, lo interesante radica en los hallazgos de una mirada que transforma plásticamente los espacios descritos en el texto literario. La mirada de Morábito parece acechar al referente que él mismo construye de manera semejante a una imagen fotográfica. La naturaleza de la fotografía, al decir de Roland Barthes³, tiene algo de tautológico, es decir, lo representado en ella es siempre ella misma –en palabras de Barthes,

³ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. 8ª ed. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.

el «esto ha sido»⁴-. De una manera obsesiva, las figuras, los objetos y los espacios parecen haber esperado el momento preciso para emerger y resistir hasta convertirse en el tema mismo. El tratar de deducir si la textura que percibimos en su narrativa surge irreductiblemente de esa plasticidad entre la imagen y el discurso, se nos ha presentado como la pregunta primordial a responder. Otro cuestionamiento concerniente al anterior relaciona la mirada con los llamados lugares de la sobremodernidad, al decir de Marc Augé, quien replantea la trascendencia antropológica del ser humano y su hábitat, pues habitar es también ser alojado.

En consecuencia, el entramado interdisciplinario propuesto en este estudio nos dota de otros recursos para aproximarnos al texto literario y así hacernos de elementos o mecanismos alternativos para mostrar que más allá de la transitoriedad de los espacios en donde se desarrolla la anécdota contada en sus textos, Morábito mantiene el propósito de subrayar que el plano ficcional no se disocia del plano real. La forma en que miramos y sobre qué posamos esa mirada presentifica la realidad que nos conmina, de aquí que los conceptos provenientes de otros lenguajes como el de la fotografía, la historia y la antropología nos permitan confrontar la obra de Morábito desde otras perspectivas.

A partir de lo anterior, la hipótesis propuesta es que Fabio Morábito concibe su poética desde la trascendencia de una mirada, misma que concebimos como crítica con las formas modernas del mirar en la llamada “sociedad del espectáculo” (Braudillard) y con sus imágenes vertiginosas (Virilio); una mirada que busca realzar la idea de que cualquier objeto, por insignificante que parezca, es susceptible de convertirse en objeto estético.

⁴ “[...] nunca puedo negar en la Fotografía que *la cosa haya estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que tal imperativo sólo existe por sí mismo, debemos considerarlo por reducción como la esencia misma, el noema de la Fotografía. Lo que intencionalizo en una foto (no hablemos todavía del cine) no es ni el Arte, ni la Comunicación, es la Referencia, que es el orden fundador de la Fotografía. [...] El nombre del noema de la Fotografía será pues: «*Esto ha sido*», o también: lo Intratable”. Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. 8ª ed. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989, p. 136.

El título de este trabajo responde a tal idea. Hablamos del devenir como un proceso que se nos muestra en los textos de Morábito para llegar a conformar una forma de mirar. Se trata de un movimiento donde la vista pasa a ser mirada porque se vuelve profunda y reflexiva. Asimismo, hablamos del devenir de una mirada para hacer referencia a los elementos que integran los textos de Morábito y que creemos han sido seleccionados cuidadosamente por el autor para potenciar una forma de mirar.

Consideramos que Morábito privilegia el devenir de una mirada en su obra no solamente para hacer que su lector focalice ciertas cosas en sus textos, sino también para darle profundidad a la mirada lectora. Morábito abre una grieta para desentrañar y/o vislumbrar el origen de los objetos y su materialidad, donde quizás lo que se busca es recuperar otra lectura en donde la espera o dilación en la forma de mirar contrarreste la aceleración que la sobremodernidad destaca; donde podamos detenernos frente a lo que tenemos más cerca y que dejamos de observar para con ello recuperar esa capacidad de asombro infantil ante el ‘cualquier cosa’.

2. Elucidaciones en torno al devenir de una mirada

2.1. Generalidades

Los referentes utilizados para sustentar esta investigación, dadas las características interdisciplinarias de la misma, conjugan diferentes formas de estudiar el acto de mirar. A partir de indicios específicos se plantea una lectura en donde los textos de Fabio Morábito se abren a nuevas interpretaciones con el ánimo de traspasar las fronteras de lo exclusivamente literario para incidir en los intereses del lector contemporáneo, en donde la pregunta sobre las formas propias del mirar en una sociedad caracterizada por su ‘vertiginosidad’ modifica la recepción de la vida y del texto literario.

Para ello, y con el fin de identificar las estrategias que utiliza Morábito para priorizar en su obra el devenir de una mirada, se retomarán los planteamientos de distintas personalidades y disciplinas: la distinción semántica de Diego Lizarazo Arias en *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (2004) y *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen* (2007); la propuesta de Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1989); la crítica al problema de la aceleración de la vida de Paul Virilio en *Estética de la desaparición* (2003); las nociones de lugar y espacio de Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer* (2007)⁵; la analogía que de Certeau considera Marc Augé en *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1995); y la forma de conjugarlo todo en la fábula de Georges Perec en *Lo infraordinario* (2013).

⁵ La traducción que aquí revisamos sobre *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer* es del año 2007, pero el texto original, publicado bajo el título *L'invention du quotidien I. Arts de faire*, es de 1990.

La revisión de estas propuestas se considera importante en tanto que no sólo se intenta subrayar que el acto de mirar distingue la poética de Morábito, sino también porque al referirnos a su mirada y a la mirada de otros se relacionan y se confrontan distintos actos de mirar desde diversas disciplinas: los estudios sobre la imagen, la filosofía, la historia y la antropología.

No obstante que las propuestas aquí elegidas pertenecen a distintas ramas de estudio, todas ellas confluyen en la premisa que rige esta investigación y dan cuenta de los elementos que conforman la propuesta de mirada que creemos que plantea Fabio Morábito en su obra. Para adentrarnos a esta propuesta de mirada primero habremos de definir qué entendemos por mirar y cuáles son las características de este acto, distinguiendo entre los conceptos ‘ver’ y ‘mirar’. Después ahondaremos en el concepto de representación, que servirá de unión entre los teóricos antes mencionados y la obra de nuestro autor pues, a pesar de pertenecer a distintas disciplinas, todos los teóricos aquí citados reflexionan acerca del mundo representado. Además, este concepto ayudará a determinar las estrategias retóricas que constituyen una poética en torno al devenir de una mirada y permitirá dar respuesta a tres preguntas que servirán de guía para esta investigación: ¿qué se mira? —o la elección de los objetos a representar—, abordada a partir de los conceptos de Georges Perec, Diego Lizarazo y Roland Barthes; y ¿cómo se mira?, que a su vez implica la posición del sujeto mirante: ¿desde dónde se mira?, —o el cómo son representados los objetos elegidos por el autor—, al reunir las propuestas de Michel de Certeau, Marc Augé y Paul Virilio. Estas preguntas resultan fundamentales para el desarrollo de esta investigación y serán también las que encaucen el análisis de los textos de Morábito.

Posteriormente retomaremos la figura del *Operator* descrita por Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1980) y la manera en que ésta puede ser trasladada a la literatura y asemejada a la figura del escritor, así como la función que desempeña en el desarrollo de una propuesta de mirada. También se abordarán los dos momentos por los que Barthes cree que atraviesa una fotografía y la relación entre ellos y los textos de Morábito.

Finalmente, este apartado dará cuenta, mediante los conceptos teóricos propuestos por los autores antes referidos, de las estrategias utilizadas por Morábito en su obra con el fin de proponer a su lector una forma de mirar específica.

2.2. Ver no es mirar: fundamentos del devenir de una mirada

Mirar es abrir los ojos,
pero también cerrarlos.

Diego Lizarazo

En el idioma español, en muchas ocasiones, los términos ‘ver’ y ‘mirar’ son considerados como sinónimos y son usados indiscriminadamente uno u otro para referir a la acción emitida por los ojos. Sin embargo, el origen etimológico de dichos términos permite establecer importantes distinciones. De acuerdo a la RAE⁶, ‘ver’ viene del latín *vidēre*, que en su primera acepción significa “percibir por los ojos los objetos mediante la acción de la luz”, y en una segunda entrada se describe solamente como “sentido de la vista”. Por otro lado, ‘mirar’ viene del latín *mirāri* —admirarse—, que en su primera acepción significa “dirigir la vista a un objeto”. Mientras que ver se describe como una capacidad fisiológica,

⁶ Diccionario de la Real Academia Española, 2001.

mirar denota la voluntad de posar la vista sobre un objeto; es decir, en este segundo concepto no sólo se implica la capacidad para captar el objeto con los ojos, sino que se tiene la intención de posar la mirada sobre él; se trata, pues, de un acto consciente de la vista. En ese acto, el objeto se hace presente ante el sujeto, entendiendo la presencia como existencia actual a la cual se le opone categorialmente la ausencia.

Tales diferencias en los significados son aquí relevantes pues ayudan a esclarecer una de las ideas centrales de esta investigación: cómo se construyen las formas del mirar — y no del ver—. Esta diferenciación entre los conceptos ha generado conflictos, discusiones y planteamientos retóricos, sobre todo entre los teóricos de la imagen, como veremos a continuación.

Diego Lizarazo Arias, comunicólogo enfocado en la hermenéutica de las imágenes, ha dedicado gran parte de sus estudios al análisis de la imagen, la mirada y cómo ambas se relacionan y se condicionan entre sí. Así, proveniente de una tradición de teóricos de la imagen que defiende la distinción entre el ver y el mirar, Lizarazo menciona que el ver es una acción que se satisface con los ojos⁷, una disposición óptica, fisiológica, que permite producir imágenes; en cuanto al mirar, toma la raíz griega del término y menciona que es una acción que puede prescindir de los ojos. Carlos Pereda afirma en el prólogo a *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes* (2004) que “el mirar no se agota en el biológico ver [...]” (10). Se trata, pues, de un acto que significa el ver ya que va más allá de la mera disposición fisiológica y permite que aún alguien a quien no le funcionen sus

⁷ Conferencia ‘Estética de la mirada’ presentada por Diego Lizarazo en el Encuentro Nacional sobre Estudios Visuales y Cultura Digital el 11 de abril de 2013 en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (Querétaro, Qro.)

órganos ópticos sea capaz de generar o mirar imágenes, como es el caso de los fotógrafos ciegos.

Por lo tanto, hablamos aquí del devenir de una mirada retomando los orígenes latinos del término *mirāri* —admirarse—, puesto que creemos que la obra de Morábito está compuesta de tal manera que todos sus elementos se encaminan a hacer que el lector dirija su vista hacia aquellos objetos, espacios, personajes y situaciones que, debido a las predominantes formas actuales de ver, han sido pasados por alto. Es decir, en la obra de Morábito no hay casualidades; todo parece estar ordenado para que la vista del lector devenga en mirada y con ello enseñarle a ir más allá de lo que los ojos le permiten notar a simple vista y conseguir el asombro, la admiración ante lo que ve.

Decir que la poética morabitaniana propone una forma específica de mirar quizás puede parecer una obviedad aplicable a la poética de cualquier autor. No obstante, en la obra de Morábito esta propuesta de mirada parece ser su *leitmotiv*, haciendo que cada uno de los relatos confluya en una misma dirección. Con los conceptos teóricos que expondremos más adelante podremos dar cuenta de cómo es que esta mirada se opone a la saturación de imágenes vertiginosas en los relatos y a centrar éstos en objetos extraordinarios, logrando con ello la recuperación del sentido de las imágenes y la generación de un nuevo vínculo del sujeto con los espacios. Pero antes de profundizar en ello será importante adentrarnos al concepto de representación, pues dará luz sobre las preguntas guía de esta investigación y ayudará a ir trazando las estrategias utilizadas por Morábito para desarrollar una propuesta de mirada.

2.3. El mundo re-presentado: salvar el deseo sin mediación

Si tomamos en cuenta que en la literatura la representación implica, de acuerdo a Luz Aurora Pimentel⁸, investigadora en los campos de la teoría literaria y la literatura comparada, una mediación entre el objeto y el receptor del mismo, podremos entender que los relatos de Morábito funcionan como una guía que orienta la percepción del lector hacia los objetos descritos (115).

De acuerdo a Pimentel, el texto y el objeto al que en él se hace referencia no son un ‘reflejo fiel de la realidad’, por el contrario, el texto y el objeto-referente producen un efecto de realidad o, en palabras de Genette, una *ilusión mimética*⁹ gracias al lenguaje y sus “operadores de mimesis”¹⁰, nombres y adjetivos, que crean “puentes entre el mundo del texto y el del extratexto”¹¹.

Aunado a esto, Pimentel cree necesario reforzar la idea de que “la noción de objeto no es objetiva. Es a lo sumo un compromiso de lectura del mundo natural”¹², lo que implica que el objeto por sí mismo es ya producto de una representación del mundo y está atravesado por significaciones culturales (114). Por lo tanto, en los textos de Morábito la mera elección de los motivos puede leerse como un posicionamiento frente a una noción de mundo. Dicha elección y la forma en que los motivos se presentan no es fortuita sino que el autor, deliberadamente, elige cómo representar sus motivos para lograr, de acuerdo a lo que aquí se propone, que el lector detenga su mirada en eso que ha sido pasado por alto, en el

⁸ ‘Ecfrafrasis: la representación verbal de un objeto’ en *El espacio en la ficción*. México: Ed. Siglo XXI/UNAM, 2001.

⁹ Genette en Pimentel, p. 110.

¹⁰ Pimentel, Luz Aurora. ‘Ecfrafrasis: la representación verbal de un objeto’ en *El espacio en la ficción*. México: Ed. Siglo XXI/UNAM, 2001, p. 111.

¹¹ *Ibíd.*, p. 111.

¹² Grupo μ en Pimentel, p. 112.

detalle, en lo nimio, y que en ello encuentre la construcción poética de una experiencia estética.

Michel de Certeau, historiador y filósofo francés, en el capítulo ‘Relatos de espacio’ inserto en *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer* (2007), también habla del lenguaje como mediador para conocer al objeto-referente y concibe a los relatos cotidianos como fabricaciones de espacio (134): “todo relato es un relato de viaje, una práctica del espacio”¹³. Por ello, y de acuerdo a la distinción que hace Certeau entre lugar y espacio que se retoma más adelante, el teórico plantea que los relatos son capaces de transformar “los lugares en espacios o los espacios en lugares”¹⁴, idea que no sólo ubica al lenguaje como mediador de “realidades” sino, principalmente, como creador de ellas: “toda descripción es más que un acto de fijación, [es] un acto culturalmente creador”¹⁵.

Por otro lado, en *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1995) Marc Augé, antropólogo francés, refiere, desde la antropología, a la representación del individuo como una construcción social, “una representación del vínculo social que le es consustancial”¹⁶, idea a partir de la cual podemos conjeturar que, así como la representación del individuo se construye socialmente y no puede tomar distancia de ella, así también sucede con los objetos y lugares representados con los que éste tiene contacto, como ya se vislumbraba con lo planteado por Certeau.

¹³ Certeau, Michel de. ‘Relatos de espacio’ en *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2007, p. 128.

¹⁴ *Ibíd.*, 130.

¹⁵ Lotman en Certeau, p. 135.

¹⁶ Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. 2ª ed. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1995, p. 26.

Para Augé, como para Pimentel y Certeau, la representación podría describirse como una mediación, que pasa por las palabras y los textos, entre los individuos y su entorno, porque “sabemos ante todo que hay palabras que hacen imagen o más bien imágenes: cada uno de aquellos que nunca fueron a Tahití o Marrakesh puede dar libre curso a su imaginación apenas leen u oyen estos nombres”¹⁷.

Si como citamos anteriormente, “no hay objetividad en el objeto”¹⁸ porque desde su nombre se vislumbra como un ente semiotizado, será porque como menciona Augé, “ciertos lugares no existen sino por las palabras que los evocan”¹⁹. Es la palabra entonces lo que posibilita crear imágenes, producir mitos y hacer que éstos funcionen (99). La palabra “teje la trama de las costumbres, educa la mirada, informa el paisaje”²⁰ y esto pone de manifiesto el lugar determinante que ocupa el lenguaje cuando se habla de representación.

En *La cámara lúcida* (1989), Roland Barthes, semiólogo y crítico literario, toca el tema de la representación en la fotografía desde diversos puntos. En primer lugar, Barthes concibe al fotógrafo, u *Operator*, como “mediador de una verdad”²¹, papel que se asemeja al del escritor en la literatura en tanto que mediador, si no de una verdad, pues el plano de la ficción no se mueve bajo estos principios, sí del objeto representado. Este planteamiento no se aleja de la definición que da Pimentel cuando habla de la representación como una mediación entre objeto y receptor, pues tanto ella como Barthes reconocen que, en principio, no hay representación sin mediación. Bajo esta premisa resulta evidente pensar en que si la representación es ya una mediación *per se*, la fuente de la que ella emana es

¹⁷ *Ibíd.*, 98.

¹⁸ Grupo μ en Pimentel, p. 112.

¹⁹ Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. 2ª ed. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1995, p. 99.

²⁰ *Ibíd.*, p. 111.

²¹ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. 8ª ed. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989, p. 125.

también intermediadora entre el objeto, o ‘una verdad’ en términos de Barthes, y el receptor.

En segundo lugar, Barthes sugiere que al momento en que la fotografía se constituye como mediadora pierde sus características autónomas y se funde con el referente hasta desaparecer: “[...] una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos”²². De acuerdo a Barthes, en una fotografía “siempre hay *algo* representado”²³, referente ante el cual la fotografía no puede tomar distancia: “en la Fotografía una pipa es siempre una pipa, irreductiblemente. Diríase que la Fotografía lleva siempre su referente consigo”²⁴. Esta condición referencial asemeja al objeto-fotografía con el objeto-referente y en el proceso la fotografía adquiere una carga que luego ayudará a constituir lo que Barthes considera como ‘su esencia’: “[...] ¿no es acaso la única prueba de su arte? ¿Anularse como *médium*, no ser ya un signo, sino la cosa misma?”²⁵.

En tercer lugar, Barthes distingue a la fotografía de otras formas de representación pues a través de ella el espectador puede ver los objetos “[...] tal como fueron en un instante concreto, enmarcados únicamente por los bordes de la placa fotográfica”²⁶. De acuerdo a Barthes, la fotografía muestra lo que ha tenido lugar una sola vez, “lo que nunca más podrá repetirse existencialmente”²⁷, de ahí su relevancia. El referente fotográfico es una “cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía”²⁸, pues “la foto es literalmente una emanación del referente”²⁹, y esta

²² Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. 8ª ed. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989, p. 34.

²³ *Ibíd.*, p. 68.

²⁴ *Ibíd.*, p. 33.

²⁵ *Ibíd.*, p. 93.

²⁶ Joaquim Sala-Sanahuja en el Prólogo a la edición castellana de *La cámara lúcida*, p. 25.

²⁷ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. 8ª ed. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989, p. 31.

²⁸ *Ibíd.*, p. 136.

²⁹ *Ibíd.*, p. 142.

característica constituye el ‘orden fundador de la Fotografía’, su noema, su esencia: “ratificar lo que ella misma representa”³⁰.

Barthes considera que la fotografía puede mentir sobre el sentido de las cosas que representa o mostrarlas de manera tendenciosa, pero jamás puede mentir sobre la existencia de aquello que representa (151). “En la Fotografía la presencia de la cosa nunca es metafórica”³¹ y eso es justamente lo que la distingue de otras disciplinas. El discurso se diferencia de la fotografía porque el referente que ésta representa es forzosamente real, mientras que el de aquel “pueden ser y son a menudo «quimeras»”³². Según Barthes, la desdicha o la fortuna del lenguaje es que no puede autenticarse a sí mismo, pues su noema es precisamente “ficcional por naturaleza”³³. Así, la foto proporciona la certidumbre sobre la existencia del referente que la literatura no puede dar, pero esto le implica negarse a sí misma para enaltecer al referente. Por ello mismo, Barthes cree que en la fotografía “el poder de autenticación prima sobre el poder de representación”³⁴, diferencia sustancial entre ésta, la literatura y las demás artes, pues ninguna, como la fotografía, tiene tal capacidad para acreditar a su referente.

Por otro parte, en *Estética de la desaparición* (2003) Paul Virilio, arquitecto y urbanista, discurre no tanto en torno al concepto mismo de representación sino a las formas en que ésta determina nuestra manera de mirar. Para reflexionar en torno al tema de la representación citaremos el fragmento de una entrevista al pintor René Magritte que cita Virilio:

³⁰ *Ibíd.*, p. 149.

³¹ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. 8ª ed. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989, p. 139.

³² *Ibíd.*, p. 136.

³³ *Ibíd.*, p. 150.

³⁴ *Ibíd.*, p. 155.

P. — ¿Por qué en ciertos cuadros suyos aparecen objetos insólitos, como los bolos?

Magritte. — No creo que un bolo sea un objeto insólito. Por el contrario, es algo muy banal, tanto como lo son un portapluma, una llave o la pata de una mesa. Nunca muestro objetos raros o extravagantes en mis cuadros... son siempre cosas familiares, nada extravagantes. Pero esas cosas familiares están agrupadas y transformadas de manera tal que al verlas pensemos que *hay otra cosa que no pertenece al ámbito familiar y que aparece al mismo tiempo que las cosas familiares*³⁵.

Es evidente que el problema de la representación lleva a pensar en el referente que se representa, mas no se debe perder de vista que la forma en que se muestra el objeto representado es fundamental para que adquiera un sentido u otro. En el caso de Magritte que cita Virilio, el entrevistador se sorprende porque considera extraño al objeto representado, pero el pintor le hace ver que el objeto de su sorpresa no puede ser más banal y cotidiano, y que tiene que ver más con cómo está representado que con la extravagancia del objeto en sí. En los motivos que conforman los textos de Morábito sucede exactamente lo mismo, pues éstos suelen pertenecer al ámbito de lo cotidiano y el extrañamiento que causan se debe a la forma en que están representados, aparte de los juicios epocales e ideológicos acerca del gusto y del valor estético.

Para Virilio, una de las formas en las que se determina el sentido del objeto representado es mediante el movimiento. De acuerdo al teórico, un cuerpo en movimiento no puede ser aprehendido por el ojo (16) puesto que “la celeridad pervierte ostensiblemente el orden ilusorio de la percepción ordinaria, el orden de llegada de la información”³⁶. Virilio no sólo cree que las apariencias se modifican debido al exceso de movimiento (119), sino también que el tiempo y el espacio se aniquilan por las altas velocidades (126), se desestabiliza el instante y llegan a anularse las referencias y la sensación de duración del

³⁵ Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. 3ª ed. Trad. Noni Benegas. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 40

³⁶ Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. 3ª ed. Trad. Noni Benegas. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 115.

movimiento continuo (121). Esta negación de las referencias, del tiempo y del espacio “destruye el mundo tal como lo percibimos”³⁷, por eso Virilio cree necesario provocar una desaceleración para contrarrestar tal efecto: “para ver será preciso hacer intervenir, paradójicamente, un desajuste de la vista, un aminoramiento (ralentí)”³⁸.

Mientras que Roland Barthes plantea —en la fotografía— un enaltecimiento del referente, Paul Virilio cree que el exceso de velocidad produce todo lo contrario: la pérdida del objeto-referente. Esta última idea la comparte Diego Lizarazo³⁹, quien incluso cita a Virilio cuando habla de que al perderse la noción de espacio “las cosas pierden su origen”⁴⁰.

Sobre la pérdida del origen, Lizarazo considera que vivimos en un tiempo en el que las imágenes se han separado de su suelo, desprendiéndose de sus raíces y sus antecedentes al punto del extravío y generando imágenes desnudas de pertenencia: “un régimen visual capaz de inventar otro orden sobre la desolación de los referentes”⁴¹. Esto significa, como ya lo sugiere el título del artículo de Lizarazo, que vivimos el tiempo de “la ilusión de la imagen sobre la desilusión del mundo”⁴². La imagen ha reemplazado a su referente o, lo que es lo mismo, la representación del objeto prima sobre el objeto en sí.

³⁷ *Ibíd.*, p. 116.

³⁸ *Ibíd.*, p. 97.

³⁹ En su artículo ‘Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada en la cultura contemporánea’ en Echeverría, Bolívar. *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen/* por Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, Pablo Lazo; coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 34.

⁴¹ Lizarazo, Diego. ‘Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada en la cultura contemporánea’ en Echeverría, Bolívar. *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen/* por Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, Pablo Lazo; coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007, p. 33

⁴² *Ibíd.*, p. 35.

Al decir esto no se considera que la noción de objeto sea objetiva⁴³ o que no haya en la forma de concebirlo mediación alguna, pero sí se está planteando que hoy en día se prefiere, por encima del objeto semiotizado, la imagen que de él se crea: “[...] suponemos que la foto de un oso reemplaza el esplendor irreductible de su naturaleza”⁴⁴. Esta sugerencia resulta de los planteamientos de Barthes sobre la certidumbre que da la fotografía al representar objetos existentes, nunca metafóricos, y que, de acuerdo a Lizarazo, es la razón por la cual la gente considera suficiente quedarse con la representación y nunca acercarse directamente al objeto referenciado. Esto mismo lo señala Marc Augé cuando caracteriza la sobremodernidad y advierte que el exceso de espacio provocado, en gran medida, por el papel que cumplen los *mass media* ha producido la ilusión de que se conoce un país lejano tan sólo porque se le ha visto en fotografías. Para diferenciar el ‘conocer’ del ‘reconocer’ será necesario “[...] revisar la dogmática asunción de que los trazos virtuales y electrónicos achican el mundo y acercan las cosas. ¿Estamos más cerca, o vivimos la ficción de estar más cerca?”⁴⁵. Ante esa pregunta Virilio diría que los medios tecnológicos, *ventanas artificiales*, sólo producen *ilusiones* y no son más que *espejismos* de la realidad, promotores de la *ausencia ubicua*⁴⁶ y generadores de información mas no de sensación (51). Para Virilio estas *prótesis técnicas de mediatización* que son los avances tecnológicos, físicos, electrónicos y biológicos, no hacen sino introducir al hombre a “«la exuberancia y la ilusión de los paraísos inmediatos»”⁴⁷ y generar una crisis de las dimensiones y de la representación (54). Por lo tanto, los medios no sólo son capaces de ‘achicar’ el mundo y

⁴³ En tanto imparcial.

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 41.

⁴⁵ Lizarazo, Diego. ‘Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada en la cultura contemporánea’ en Echeverría, Bolívar. *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen/* por Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, Pablo Lazo; coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007, p. 42.

⁴⁶ “[...] estar a la vez en todas partes y en ninguna”. Virilio, p. 27.

⁴⁷ Shmuel Trigano en Virilio, p. 20.

‘acercar’ las cosas sino también todo lo contrario: agrandar lo que en realidad es diminuto y alejar incluso lo más cercano. Al final, en los medios nada se salva de perder su justa dimensión.

Habitamos un mundo hecho a la medida de la representación y no al revés, donde es preferible “renunciar al fondo de la imagen para quedarnos con la imagen”⁴⁸:

Una imagen sin compromiso con el mundo. Más bien es el mundo el que ahora resulta comprometido con la imagen. Organizaciones, gobiernos y empresas, resultan invirtiendo parte sustancial de sus capitales y energías en la representación de sí que buscan presentar al horizonte público⁴⁹.

El efecto de esta negación del referente es el desarrollo de imágenes que producen ceguera, cercenan el ser y desarraigan el sentido (47); imágenes que hacen de los objetos algo desechable; imágenes que ya no propician el encuentro de miradas que dice Lizarazo que toda imagen debe generar: “toda imagen ha de hablarnos de un mundo, de un rostro que en ella ha fijado su mirada, no importa qué tan abstracta o figurativa sea. Mirar una imagen es mirar una mirada”⁵⁰. Si no hay este encuentro de miradas, la imagen está muerta (48).

La última de las obras que citaremos aquí es *Lo infraordinario* (2013) de Georges Perec, el único de los autores citados que, al igual que Morábito, pertenece al ámbito literario⁵¹. Sin demeritar el hecho de que no se trata de una obra estrictamente teórica, al

⁴⁸ Lizarazo, Diego. ‘Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada en la cultura contemporánea’ en Echeverría, Bolívar. *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen/* por Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, Pablo Lazo; coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007, p. 42.

⁴⁹ Lizarazo, Diego. ‘Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada en la cultura contemporánea’ en Echeverría, Bolívar. *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen/* por Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, Pablo Lazo; coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007, p. 37.

⁵⁰ *Ibíd.*, p. 48.

⁵¹ A pesar de que Roland Barthes desarrolló varios de sus trabajos en torno al ámbito literario, aquí no se le considera como parte de éste debido a que la obra citada para esta investigación, *La cámara lúcida*, desarrolla

pensar en una definición precisa de representación, en el apartado ‘¿Aproximaciones a qué?’ de dicho libro, Perec se plantea, en un formato parecido al del manifiesto, la necesidad de regresar a los objetos, sobre todo a los cotidianos, para aprehenderlos y a partir de ellos formular las preguntas “tanto más esenciales que muchas otras a través de las cuales hemos intentado vanamente captar nuestra verdad”⁵². Perec invita a recuperar el origen de las cosas que tanto Virilio como Lizarazo ven perdido y necesitado de un rescate.

En una época donde las imágenes han aniquilado a su referente, al decir de distintos teóricos, regresar a él se vuelve necesario para recobrar el sentido del mundo mismo y en él reencontrarnos. Este reencuentro exterioriza la premisa de la escritura de Morábito y de esta investigación.

Ante la idea de que todo se transforma en imágenes e incluso éstas “son más vivientes que la gente”⁵³, como cree Barthes al comentar que las sociedades ‘avanzadas’ se caracterizan por consumir “imágenes y ya no, como las de antaño, creencias”⁵⁴, Lizarazo emitirá su propio reclamo: “¡ya, dejemos las imágenes!, reposemos la vista, regresemos a la naturaleza de la mirada: los colores del mundo antes de colorear, las formas de los objetos antes de moldearlas: ¿por qué no puede ser piedra la piedra y fuego el fuego?”⁵⁵. Lo mismo pide Augé cuando plantea que la representación del objeto ya no debe ocupar el lugar de su presencia. Hay que modificar el punto de vista del sujeto, dice Virilio, para que al hacerlo

en mayor medida, aunque no exclusivamente, temas relacionados al campo de la fotografía y los estudios visuales.

⁵² Perec, Georges. *Lo infraordinario*. Trad. Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013, p. 16.

⁵³ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. 8ª ed. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989, p. 198.

⁵⁴ *Ibíd.*, p. 199.

⁵⁵ Lizarazo, Diego. ‘Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada en la cultura contemporánea’ en Echeverría, Bolívar. *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen/* por Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, Pablo Lazo; coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007, p. 50.

le permita descubrir “aquello que, en cierto modo, estaba al alcance de la vista”⁵⁶, eso infraordinario (trivial, cotidiano, el “ruido de fondo”) que traza Pereg como esencial para descubrirnos a nosotros mismos. Hay que recrear nuestros espacios como propone Certeau; regresar a la lentitud, como quiere Virilio; regresar al silencio visual del que habla Lizarazo para “reencontrar el sentido de las imágenes”⁵⁷; o mejor aún, para encontrar nuevamente un supuesto sentido primero habría que hacer lo que propone Barthes: salvar el deseo inmediato, sin mediación (200)⁵⁸. Hay que hacer todo ello y hacerlo por medio de la literatura, como deducimos que hace Fabio Morábito en su obra, el reclamo de tantos otros que ven necesario fijar la mirada en el objeto replegado, en los espacios olvidados, en lo nimio, en la lentitud... regresar a las cosas para descubrirnos y en el proceso recuperar la capacidad de asombro.

2.4. El *Operator* y el *punctum*

Como ya hemos visto, aunque mirar es un acto consciente que implica una disposición y una presencia para llevarse a cabo, tal acto está determinado por procesos culturales y sociales. De acuerdo a Carlos Pereda, “[...] las miradas, propias de un espacio cultural, contribuyen a construir las imágenes pero, a su vez, las imágenes, propias de un

⁵⁶ Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. 3ª ed. Trad. Noni Benegas. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 125.

⁵⁷ Lizarazo, Diego. ‘Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada en la cultura contemporánea’ en Echeverría, Bolívar. *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen/* por Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, Pablo Lazo; coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007, p. 50.

⁵⁸ Parece contradictorio pensar que es necesario eliminar las imágenes para poder reencontrar el sentido en ellas. No obstante, lo que aquí se plantea es la necesidad de regresar a su origen, al objeto semiotizado y al deseo que de él se desprende, para que la imagen no esté vacía de significado y que sea justamente el conocimiento del objeto y su percepción lo que hagan de su representación algo significativo. Es decir, partir de la situación actual de saturación de imágenes y pérdida de su sentido, y retroceder a la decantación y el silencio visual para recobrarlo.

espacio cultural, contribuyen a construir las miradas”⁵⁹. Dado que el acto de mirar siempre está condicionado por un sujeto mirante, vale la pena retomar la función de esta figura y su papel en la elección de los motivos representados, tanto en el campo de la fotografía como en el de la literatura. Para ello, se parte aquí de ciertos conceptos y planteamientos hechos por Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1989). Este texto está compuesto de notas sobre la fotografía y fue escrito por ‘el último Roland Barthes’, ya que el libro se publica el mismo año de su muerte. Más allá de que el autor centre sus reflexiones únicamente en torno a la imagen fotográfica, *La cámara lúcida* discurre sobre la expectante mirada ante la muerte y la memoria, entre otros temas.

Barthes, pues, nos es indispensable como enlace entre imagen y discurso por sus planteamientos hechos en *La cámara lúcida*⁶⁰. Al ser un texto con tintes personales, nos muestra el trayecto de su propia búsqueda con el fin de identificar la esencia de la fotografía, ese “universal sin el cual no habría Fotografía”⁶¹, a partir del cuerpo y la experiencia propia como medida de su saber fotográfico.

Es importante señalar para esta investigación el comentario de Joaquim Sala-Sanahuja, el prologuista a la edición castellana de *La cámara lúcida*, cuando afirma que en este libro la escritura se apodera de la fotografía, la interroga, propone y anticipa ciertos elementos de ordenación del material fotográfico (12). Importa, además, porque se adecua

⁵⁹ En el prólogo a Lizarazo, Diego. *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI, 2004, p. 9.

⁶⁰ Cabe aclarar que la figura del *Operator* es descrita por Roland Barthes pero su rol en la generación de imágenes no es el punto central en *La cámara lúcida*; esto porque, al no ser Barthes fotógrafo y al usar su cuerpo y sus experiencias como medidas para la reflexión en torno a la fotografía, sólo dispone de dos prácticas de las cuales sí puede dar cuenta: la del sujeto mirado y la del sujeto mirante. Estas dos experiencias serán sobre las que Barthes ahondará, sin olvidar la figura del *Operator*, sobre la cual dará indicios de su labor y serán esos mismos indicios los que aquí se retomen.

⁶¹ Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. 8ª ed. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989, p. 38.

al nexo entre los objetos puestos en presencia y en ausencia en la obra de Morábito y las posibles reacciones o percepciones del sujeto lector ante tales presencias-ausencias.

Por otro lado, en este libro el autor comienza su reflexión intentando identificar y nombrar los distintos momentos por los que se atraviesa frente a una fotografía. En ese intento por nombrar, Barthes sugiere que una foto puede ser objeto de tres prácticas: hacer, experimentar y mirar; acciones donde interviene el *Operator*, o fotógrafo; el *Spectator*, aquel espectador de la fotografía captada y el *Spectrum*, es decir, el objeto fotografiado. La figura del *Operator* es quien “[...] mira, limita, encuadra y pone en perspectiva lo que quiere «coger» (sorprender)”⁶².

Barthes es muy enfático en subrayar su experiencia como *Spectator* y cómo, al momento de ver una fotografía, es lo atrayente lo que mueve a éste. Para describir tal nivel de atracción, Barthes menciona que hay imágenes que sólo provocan un ‘me gusta/no me gusta’ de un *Spectator* —*studium*—, mientras que hay imágenes que nos producen una agitación, que ejercen una ‘aventura’ sobre quien las ve, que son como una herida —*punctum*—. En el *studium* declara: “me intereso por muchas fotografías, ya sea porque las recibo como testimonios políticos, ya sea porque las saboreo como cuadros históricos buenos...” (64), pero sin ninguna agudeza especial, sin que en ellas haya un goce o un dolor; imágenes que pueden “«gritar», nunca herir” (86); imágenes cuya lectura codificada implica un gesto perezoso: “hojear, mirar de prisa y cómodamente, curiosear y apresurarse” (97). En cambio el *punctum* es como una flecha que punza, es una herida, un pinchazo, es una imagen que estremece, que se rememora: “el *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)” (65). El *punctum* suele ser un

⁶² Barthes, Roland. *La cámara lúcida*. 8ª ed. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989, p. 39.

detalle dentro de la imagen —“[...] que añado a la foto y *que sin embargo está ya en ella*” (105)—, un objeto parcial que tiene tal fuerza de expansión que llena toda la fotografía y en ese momento deja de ser ‘cualquier foto’. Su lectura es “al mismo tiempo corta y activa, recogida como una fiera” (97).

Barthes es específico cuando advierte que aquello que puedo nombrar “no puede realmente punzarme” (100), refiriéndose a que el *Spectator* se ve imposibilitado para nombrar lo que le punza dentro de una fotografía. Es así como se asemeja la figura del *Spectator* con la del lector del texto literario, ambas figuras que buscan, ya sea en la fotografía o en el texto, el detalle que les hiera, el *punctum*. Si el lector afectado por su lectura no puede nombrar aquello que dentro del texto le punza, esta investigación busca servir de triangulación, entre la obra y ese lector, para poder dar cuenta de qué es aquello “paradójicamente” punzante en los textos de Morábito.

Por otro lado, una de las grandes distinciones entre el *studium* y el *punctum* es que el primero permite leer una fotografía y establecer un juicio superficial sobre ella sin creer que posee ninguna característica que la haga especial, lo que provoca que la imagen se vuelva estática y que no sea posible que el *Spectator* se salga de los límites dibujados por el marco de la fotografía. Por el contrario, el *punctum* permite traspasar las fronteras de la imagen para darles vida a los personajes fuera de ella. Para ejemplificar esta diferencia, Barthes distingue la foto erótica de la foto pornográfica, donde esta última, por explícita, no permite que el *Spectator* participe activamente en la construcción de la imagen dado que ésta, al mostrarlo todo, ya está acabada. En la foto erótica todo está sugerido y se juega con la idea de no mostrarlo todo para que el *Spectator* termine de construir la imagen fuera de los límites de la fotografía. Así el *punctum*, como la foto erótica, “[...] es entonces una

especie de sutil más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra...” (109).

Roland Barthes concluye *La cámara lúcida* lanzando una invitación a regresar al origen de las cosas, entendiendo que la fotografía funciona como mediadora entre un hecho-objeto-persona y el *Spectator* mismo: “eliminemos las imágenes, salvemos el Deseo inmediato (sin mediación)” (200), nos dice Barthes para reafirmar lo que venía señalando páginas antes sobre el sosiego que produce pensar en el origen y, por el contrario, la angustia y agitación que causa la idea de futuro (178).

Por otro lado, así como la figura del *Operator* es importante para esta investigación, también lo es la pregunta que encauza Barthes sobre la elección de los motivos: “—de todos los objetos del mundo: ¿por qué escoger (fotografiar) tal objeto, tal instante, y no otro?—”⁶³. Para responderse, Barthes propone que en un primer momento la fotografía buscaba sorprender y por ello fotografiaba lo notable; pero después esta idea se modifica y la fotografía decreta como notable lo que ella misma capta, es decir, el «cualquier cosa» (76). Ese cambio de visión entre capturar lo notable y la estetización del ‘cualquier cosa’, así como las preguntas al *Operator* sobre la elección de sus motivos, serán trasladados al ámbito de lo literario y aplicados más adelante a los textos de Fabio Morábito para identificar cómo este ‘*Operator* literario’ presenta su *Spectrum* para lograr que el lector desvíe la mirada a lo nimio. Para dar cuenta de ello se expondrán a continuación las estrategias narrativas que proponemos como propias para constituir una poética en torno al devenir de una mirada.

⁶³ *Ibíd.*, p. 34.

2.5. Estrategias para configurar una poética en torno al devenir de una mirada

Las estrategias identificadas en la obra de Morábito se dividen en dos grandes bloques que corresponden a las preguntas esenciales que ayudarán a conformar su poética y que ya hemos mencionado antes: ¿Qué se mira?, en el primer bloque, y ¿cómo se mira? y ¿desde dónde se mira? en el segundo.

La primera pregunta buscará su respuesta a partir de la figura del *Operator* descrita por Roland Barthes, pues ésta se asemeja a la del escritor en la literatura en tanto que ambos son mediadores entre el objeto representado y el espectador-lector del mismo, uno a partir de las imágenes y otro a través del discurso⁶⁴. En contraste, se utilizarán los conceptos propuestos por Diego Lizarazo y Georges Perec para reflexionar en torno a cuáles son los motivos⁶⁵ elegidos por el ‘*Operator* literario’ para ser incluidos en su obra: qué tipo de objetos resultan relevantes para los relatos desde la mirada del narrador, qué acciones se desarrollan en ellos, qué características tienen los personajes que protagonizan las historias y cuáles son los motivos o temas que se abordan, todo ello partiendo de lo dicho en el relato mismo pero también haciendo caso a sus silencios, a lo que sólo se sugiere a nivel de indicio sin describirlo o bien, a aquello que casualmente ha sido dejado de lado.

Una vez identificados los motivos, y para responder a la segunda y tercera pregunta, se hará uso de los conceptos acuñados por Michel de Certeau y Marc Augé para dar cuenta del tipo de espacio en el que se desarrollan los relatos de Morábito, la manera en que los

⁶⁴ Cabe aclarar que el discurso también permite la creación de imágenes, pero con diferentes características, por eso aquí hacemos la distinción entre imagen y discurso pues Roland Barthes, cuando describe la función del *Operator*, habla específicamente de la creación de imágenes fotográficas.

⁶⁵ Aquí el motivo se entenderá como elemento que funciona como unidad temática mínima y que, combinada con otras unidades, contribuye a la configuración del tema en el relato. Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México D.F.: Porrúa, 2001, p. 350. Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 2000, p. 512.

espacios determinan el actuar de los personajes o viceversa, si los personajes determinan el espacio, y las características comunes que pueden compartir tanto los espacios como los personajes y las situaciones. Asimismo, al analizar el espacio consideraremos lo planteado por Paul Virilio respecto al concepto de velocidad citado antes y cómo se expresa en los relatos de Morábito para caracterizar el ritmo en ellos y poder identificar los factores narrativos que lo propician.

3. *¿Qué se mira?*

3.1. Generalidades

Por medio de una cámara fotográfica el *Operator* decide qué retratar y cómo hacerlo para aprehender al referente. Lo mismo sucede con el escritor en la literatura que, a diferencia del fotógrafo, utiliza el lenguaje para crear y mostrar un referente. No obstante las diferencias, también hay semejanzas entre ellos. Así como la cámara fotográfica utiliza diversos lentes para retratar al objeto y mostrarlo a detalle o dentro de su contexto, así también el lenguaje poético tiene mecanismos para lograr tal encuadre. De igual manera, tanto el lenguaje fotográfico como el lenguaje literario se manipulan para crear efectos de movimiento o quietud, o para jerarquizar los objetos que se busca aprehender y mostrar. Es a partir de estas similitudes que se toma la figura del *Operator*, pues al hacerlo es posible asemejar la función fotográfica y la literaria, sin que al hacerlo se nieguen sus peculiaridades.

Para entrar en materia partimos de la pregunta que hace Barthes al fotógrafo y que nosotros le hacemos a Morábito, '*Operator* literario': "—de todos los objetos del mundo: ¿por qué escoger (fotografiar) tal objeto, tal instante, y no otro?—" (34). Como ya se planteó antes, creemos que la selección de objetos, personajes, espacios y situaciones representada en los relatos de Morábito tiene que ver con un *Operator*, porque tales representaciones parecen no solamente estar ahí para ser mostradas sino, principalmente, para que por medio de ellas la vista del lector devenga en mirada, una mirada puesta a

propósito de la ‘cosa’, aquello que no se mira o que se ha dejado de mirar, es decir, lo infraordinario, como veremos a continuación.

3.2. La decantación hacia lo infraordinario en ‘Casi relatos’ (*Lotes baldíos*, 1984) y ‘Huellas’ (*Grieta de fatiga*, 2006)

Para enhebrar lo infraordinario en los textos de Fabio Morábito regresamos a la idea planteada por Diego Lizarazo⁶⁶ de que ‘para ver lejos primero hay que saber mirar cerca’. Necesitamos partir de esta idea para anunciar la distancia que Morábito emplea al ubicar lugares y objetos para caracterizar la forma en que éstos están contruidos. Creemos que esta cercanía de la que habla Lizarazo no sólo tiene que ver con la distancia que se toma el operador para observar las cosas, sino también con que es preciso primero fijar la atención en los objetos cercanos, del ámbito familiar, cotidiano, para luego ser capaces de mirar —y comprender— lo que está más allá de nuestro alcance.

Para explicar cómo esta cercanía está plasmada en los textos de Morábito utilizaremos principalmente dos nociones. La primera de ellas es la decantación de las imágenes, propuesta por Diego Lizarazo, y la segunda, coincidiendo con el lenguaje literario, corresponde a lo que Georges Perec llama lo infraordinario. Ambas nociones se utilizarán para el análisis de los textos ‘Casi relatos’ (*Lotes baldíos*, 1984) y ‘Huellas’ (*Grieta de fatiga*, 2006) para evidenciar cómo es que el *Operator* literario (el narrador) va uniendo elementos dentro de sus relatos para generar una propuesta de mirada.

⁶⁶ En *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen/* por Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, Pablo Lazo; coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007, p. 9.

El hecho de que los textos de Morábito rescaten los objetos, personajes, espacios y situaciones del ámbito cotidiano, deja ver el interés del autor por hacer visible lo que ha devenido en invisible, como una crítica a las formas actuales del mirar. Diego Lizarazo, como hemos anotado antes, insiste en la necesidad de aprender a mirar, es decir, adiestrar la mirada para fijarla en lo importante. Tal como explica Carlos Pereda⁶⁷, “necesitamos — urgentemente necesitamos— ejercicios para aprender a mirar —e incluso agregaría— y a no mirar (a serle fiel también a los silencios de la mirada)”.

En ‘La imagen encantada. El desamparo de la mirada en la cultura contemporánea’, conferencia dictada por Lizarazo en el 2005⁶⁸, el filósofo propone aplicar un principio de decantación a lo que miramos, “[un principio] de destilación para llegar a lo importante, a lo que vale”⁶⁹. Esta propuesta nace a raíz de la crítica que realiza al papel que han adoptado los *mass media* en la época moderna. De acuerdo al autor, en una lectura cercana a los planteamientos de Marc Augé (expuestos más adelante), los *mass media* nos han acostumbrado a un ritmo de vida **sincopado**, a una saturación de información **pregnante**, al exceso que conlleva a la indigestión y al extravío. Los términos subrayados no son usados por Lizarazo de manera fortuita, al contrario, el ritmo sincopado indica un “movimiento contrario al orden natural, es decir, que va a contratiempo”⁷⁰, mientras que la pregnancia es la “cualidad de las formas visuales que captan la atención del observador por la simplicidad, equilibrio o estabilidad de su estructura”⁷¹. A más simplicidad, mayor grado de

⁶⁷ En el prólogo de *Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes*. México: Siglo XXI, 2004, p. 12.

⁶⁸ Conferencia presentada por Lizarazo en el Primer Seminario de Interpretaciones Icónicas el 17 de noviembre de 2005 en la Galería Metropolitana ubicada en México, Distrito Federal.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 2.

⁷⁰ *Diccionario de la Lengua Española*, 23.^a ed., 2014.

⁷¹ *Ibíd.*

pregnancia, es decir, la posibilidad de fijación de las imágenes en la conciencia, tal como funcionan las imágenes transmitidas a través de los *mass media*.

Lizarazo sigue a Marc Augé al referirse a los medios de comunicación calificados como agentes que convocan a la sobreinformación y al mismo tiempo al olvido⁷². Como menciona Augé cuando describe la ‘sobremodernidad’⁷³, los *mass media* rompen las barreras temporales, abriendo posibilidades de comunicación instantánea, misma que prioriza los sucesos acontecidos en el presente y resta importancia a los hechos del pasado y a la preservación de su memoria. El exceso de datos en los *mass media* produce el olvido, tal como Lizarazo reflexiona ante el exceso de imágenes que lleva al engegucimiento. Así, frente a los medios cuyo interés se posa en la saturación de imágenes presentes, la amnesia se convierte en la estrategia fundamental de control social y de destrucción del pasado histórico.

Ante esto, Lizarazo propone una modernidad que se caracteriza por un “vaciamiento del significado de la mirada” (12) producido por el desencanto del mundo y la saturación de imágenes que colma la cultura contemporánea. Se trata de una mirada sometida a ver las imágenes únicamente bajo criterios publicitarios y mercantiles; éstas son tantas y mostradas a tal velocidad que llegan a producir un extravío en la mirada, una ceguera no por ausencia, sino por excesiva presencia. Esta saturación forma parte de lo que Lizarazo en su artículo

⁷² “Los *mass media* nos han acostumbrado, como ha señalado Augé, a un ritmo de vida sincopado: saturan el ambiente con una información pregnante (una catástrofe, una insurgencia social, una guerra), que parece abarcarlo todo; pero después, con la misma celeridad con que atiborraron el mundo, desaparecen la información, como un banco de niebla que se extingue, para abrir paso a una nueva nube”. Lizarazo, Diego. ‘Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada en la cultura contemporánea’ en *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen/* por Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, Pablo Lazo; coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007, p. 35.

⁷³ Este concepto se desarrollará ampliamente en el siguiente capítulo.

‘Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada’⁷⁴ ha decidido llamar ‘semiótica de la exacerbación’, semiótica que “teme los símbolos y ama los efectos” (43), que busca “el deslumbramiento de la vorágine de figuras y sintaxis vertiginosas, luminosidad efectual pero ciega esencial” (47). En la misma línea de lo anterior, Pablo Lazo Briones⁷⁵ considera que se trata de una sobreproducción que ocasiona la pérdida del sentido en las imágenes, una indigestión visual que, según Lizarazo, necesita una clarificación, “un principio de decantación, de destilación para llegar a lo importante, a lo que vale” (47). Dado que la decantación es un proceso que separa las sustancias de acuerdo a su densidad, este principio tendría que ver, en términos visuales, con separar las imágenes relevantes de aquellas que sólo están ahí para distraer la mirada⁷⁶. Semejante al proceso de búsqueda de información en internet, donde es fácil perderse por la gran cantidad de datos que contiene, es preciso saber distinguir las imágenes veraces de las que no lo son; saber discriminarlas, jerarquizarlas y adquirir astucia para ser capaces de reconocer, en un mundo invadido por las imágenes, entre las meramente superficiales y las que trascienden por su cualidad reflexiva.

En estos términos y formas de concebir y calificar la imagen radica la importancia de la propuesta planteada por Lizarazo, quien sugiere una ‘decantación de la mirada’ para reencontrar el sentido de las imágenes, es decir, volver al origen de las cosas fijando la mirada en lo primigenio y con ello no sólo devolverle el sentido a la imagen, sino también

⁷⁴ Inserto en *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen/* por Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, Pablo Lazo; coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007.

⁷⁵ En su artículo ‘La perversión semántica de las imágenes en una sociedad multicultural’, también incluido en *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen/* por Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, Pablo Lazo; coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007.

⁷⁶ Es decir, aquellas cuyos fines son meramente publicitarios, comerciales y consumistas.

oponerse a la mirada vacía, aquella que sólo ve la superficie y en ella se pierde sin jamás conocer el aspecto profundo de las cosas.

Por otro lado y desde una perspectiva literaria, el concepto de lo infraordinario propuesto por Georges Perec nos permitirá acercarnos a la obra de Morábito de manera más inmediata y nos ayudará a subrayar el interés interdisciplinario en torno a las formas de mirar, mismo que llevará a vincular estrechamente este concepto con la noción de decantación que propone Lizarazo, con atención en los mecanismos literarios.

Georges Perec plantea en *Lo infraordinario*⁷⁷ lo que parece ser una invitación —y al mismo tiempo una queja— para voltear la mirada hacia lo infraordinario⁷⁸. En ‘¿Aproximaciones a qué?’, Perec critica el hecho de que la mirada del hombre sólo esté puesta en lo extraordinario, en eso espectacular que ha apartado nuestra atención de aquello que se encuentra más cercano a nosotros. En coincidencia con Marc Augé, Perec critica el

⁷⁷ Publicado por primera vez de manera póstuma en 1989. La edición que aquí se revisa es la siguiente: Perec, Georges. *Lo infraordinario*, Trad. Jorge Fondevider. Argentina, Eterna Cadencia: 2013.

⁷⁸ El término ‘infraordinario’ se compone de la raíz latina *infra*, que significa ‘bajo o debajo’, y *ordinarius*, ‘ordinario, que ocurre en el orden normal de las cosas’ (Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. 2ª ed. México: FCE/COLMEX, 1998, p. 377, 504.) Además de este significado para el prefijo ‘infra’, el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española lo define como ‘inferior o debajo’. Esta definición se asemeja a la dada por Gómez de Silva pero tiene una diferencia sustancial, por lo que es relevante mencionarla. En el caso de la definición de Gómez de Silva, el prefijo *infra* significa sólo ‘debajo’, mientras que en la definición de la RAE se agrega el adjetivo ‘inferior’. Al hacer esto, no sólo se le atribuyen características espaciales al prefijo sino también jerárquicas, pues recordemos que ‘inferior’ puede significar tanto ‘debajo’ como ‘menor que algo en calidad o en cantidad’ (*Diccionario de la Lengua Española*). Por lo tanto, hablar de lo infraordinario es hablar de lo que se encuentra debajo de lo ordinario, debajo de lo que ocurre en el orden normal de las cosas (lo regular), tanto espacialmente como jerárquicamente. Además, habrá que tomar en cuenta que la connotación de los términos espaciales ‘inferior’ y ‘debajo’ suele ser tan peyorativa como su connotación jerárquica, lo que se refuerza cuando pensamos en otras palabras que también incluyen el prefijo ‘infra’ como infrahumano, inframundo o infrarrojo. A propósito de este último término, llama la atención que su significado esté dado por dos elementos léxicos: *infra* y *rojo*, y su definición según Gómez de Silva sea “relativo a rayos que están fuera del espectro visible, por su extremo rojo” (Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. 2ª ed. México: FCE/COLMEX, 1998, p. 377), donde parece que ‘infra’ refiere a esa característica de encontrarse fuera del espectro visible. Tiene sentido mencionar esto porque, además de lo ya dicho anteriormente, lo infraordinario adquiere aquí una verticalidad, en términos de Greimas (Greimas en Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI/ UNAM, 1998, p. 35), que lo deja fuera del espectro visible, fuera del campo de visión por encontrarse aún por debajo de lo ordinario.

papel de los medios en el culto a lo insólito, es decir, en su afán amarillista por mostrar acontecimientos escandalosos, aparatosos y espectaculares, “como si la vida sólo debiera revelarse a través de lo espectacular, como si lo que se dice, lo significativo fuese siempre anormal...” (13).

Las demandas son claras, exclama: ¡no dejemos de lado lo esencial!: “lo que pasa cada día y regresa cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo infraordinario, la música de fondo, lo habitual...” (Perec, 14); hay que volver a las preguntas primeras —¿Cómo?, ¿Dónde?, ¿Cuándo, ¿Por qué?—, al origen de las cosas, a la materialidad de los objetos. Recuperemos el asombro por lo nimio; interroguemos “aquello que parece haber dejado de sorprendernos para siempre” (Perec, 15); esas preguntas que parecen triviales, fútiles, suelen ser, precisamente, las que se vuelven “más esenciales que muchas otras a través de las cuales hemos intentado vanamente captar nuestra verdad” (16).

Al respecto, Paul Virilio sugiere que es necesario “mirar lo que uno no miraría, escuchar lo que no oiría, estar atento a lo banal, a lo ordinario, a lo infraordinario”⁷⁹, pues es justo ahí, en esos ámbitos subestimados, donde es posible encontrar la experiencia estética. Igual que en la fotografía, que en un primer momento captó únicamente lo notable para sorprender al espectador y luego empezó a considerar notable lo que ella misma capta⁸⁰, en los textos de Morábito parece existir la misma intención para recordarnos que es posible la estetización del ‘cualquier cosa’.

⁷⁹ Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. 3ª ed. Trad. Noni Benegas. Barcelona: Anagrama, 2003, p. 40.

⁸⁰ Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 8ª ed. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989, p. 76.

De esta manera es como lo expuesto en ‘¿Aproximaciones a qué?’ y los motivos elegidos en la obra de Morábito se vinculan pues, como la crítica comenta⁸¹, es un poeta interesado en lo cotidiano⁸² porque recupera lo nimio, lo ordinario o lo infraordinario como sucesos lo suficientemente espectaculares como para ser relatados, tal como propone Perec en dicho capítulo. Las demandas y el reclamo de Perec sobre voltear la mirada a lo cercano y ahí buscar el asombro parecen ser los mismos que enarbola y defiende Morábito a través de su obra, por ello es que retomamos aquí el concepto de lo infraordinario pues, junto con las premisas de Lizarazo, se logra reflejar una de las principales propuestas morabitanas: aprender a mirar lo más próximo mirándolo de cerca.

Es en este punto donde se unen tanto la noción de decantación de Lizarazo como el concepto de lo infraordinario de Perec. La decantación se puede observar a partir de la acotación de las imágenes descritas en los relatos, pero también desde la elección de los motivos que en ellos se describen, lo que lleva a pensar que el hecho de fijar la mirada en lo infraordinario puede ser también una forma de decantación. Para poder ejemplificar esta

⁸¹ “Porque Morábito, ya sea en sus cuentos o en sus poemas, en sus ensayos o en su novela, escribe desde ese centro invisible que le permite entrever, o al menos atisbar, el misterio que rige lo cotidiano, el misterio que persiste más allá de la realidad”. ‘El lenguaje materno’. Muñoz, Liliana. Octubre-Noviembre 2014. Texto de difusión. Publicado en CRITICISMO. Revista de Crítica: <http://www.criticismo.com/el-idioma-materno/>. Consultado el 16 de Nov. 2015.

⁸² El tema de lo cotidiano es retomado principalmente por la llamada poesía de la experiencia. Esta poesía, popularizada a finales de los años 50 en España, es nombrada así porque la temática de sus poemas gira en torno a las experiencias de vida reales. Este tipo de poesía se caracteriza por usar un lenguaje natural, sencillo, y cercano al lector; por expresar sentimientos íntimos, por basarse en situaciones anecdóticas, por tener matices críticos y éticos, y por recuperar las estrofas y la rima que los Novísimos habían desplazado por el versolibrismo. De acuerdo a Luis Antonio de Villena, “un poema así habla de la vida cotidiana y de situaciones habituales y urbanas de un individuo cualquiera. Pues el poeta —mujer u hombre— se sitúa como un ciudadano normal que habla —en un tono aparentemente fácil— de los temas de todos: amor, amistad, melancolía, sueños, recuerdos...” (Villena en Jaramillo Agudelo, Darío. ‘Un poeta de la experiencia’. Letras Libres. Enero de 2005. <<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/un-poeta-de-la-experiencia>>. Consultado en marzo de 2015.) Algunos escritores que se consideran como parte de la corriente de la poesía de la experiencia son Jon Juaristi, Luis García Montero, José Luis García Martín, Álvaro Salvador, Felipe Benítez Reyes, Ramiro Fonte y Carlos Marzal.

Jaramillo Agudelo, Darío. ‘Un poeta de la experiencia’. Letras Libres. Enero de 2005. <<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/un-poeta-de-la-experiencia>>. Consultado en marzo de 2015.
Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 2000, p. 649.

relación analizaremos primero el poemario ‘Casi relatos’, inserto en *Lotes baldíos* (1984), donde veremos cómo pequeñas fotografías tomadas con un lente macro⁸³ logran hacernos visualizar las cosas que antes no eran vistas al descubrir otros universos: el del detalle, el de lo nimio, el de lo no visto.

‘CASI RELATOS’ DE *LOTES BALDÍOS*

‘Casi relatos’ es un conjunto de cuatro poemas ubicado en el apartado ‘**I. Lotes baldíos**’ de dicho libro. Aquí el título actúa semánticamente como elemento de cohesión entre los poemas que lo constituyen y da pistas de la forma en que éstos son concebidos. Hablar de estos cuatro poemas como *casi relatos* implica no tanto la imposibilidad del poema para ser relato sino la posibilidad de que lo sea. ‘Casi relatos’ se desvanece entre los límites de la poesía y la narrativa, reafirmando esto sintácticamente con los encabalgamientos presentes en los cuatro poemas.

El hecho de anteponer el adverbio de cantidad ‘casi’ al sustantivo ‘relatos’ señala una ambigüedad: que aún hay elementos en los poemas para que no pierdan su cualidad lírica y principios que nos remiten a la prosa. Los poemas de ‘Casi relatos’ se conforman de acuerdo a la forma del verso blanco. Se estructuran en cuatro estrofas parisílabas, las primeras tres de tres versos y la última de cuatro, dando un total de trece versos, todos ellos

⁸³ Los lentes macro son aquellos con la capacidad de captar imágenes a distancias muy cortas, por lo que suelen utilizarse para tomar fotografías de objetos muy pequeños, de detalles de objetos de mayor tamaño o para captar las características de animales y plantas dentro del campo de la biología. A diferencia del telefoto, que para retratar el detalle de un objeto precisa que el fotógrafo se aleje de él para captarlo, el lente macro exige que el fotógrafo esté muy cerca del objeto, internándolo en la escena que retrata e incluso haciéndolo parte de ella por el hecho de *estar ahí*.

heptasílabos⁸⁴. No hay rima en los versos, por lo que se consideran versos blancos⁸⁵ y hay abundancia de versos paroxítonos⁸⁶ y vocales fuertes: en los poemas 1 y 2 el sonido dominante es el de la vocal ‘e’ y en los poemas 3 y 4 el de la ‘a’.

Los poemas tienen un ritmo versal mixto, pues aunque predominan los acentos métricos en las sílabas pares, no hay una regularidad acentual en los versos como para que formen un patrón regular. Se trata, pues, de versos polirrítmicos ya que no presentan la misma estructura acentual. Aunado a esto, en los poemas hay una gran cantidad de versos encabalgados, así como encabalgamiento interestrófico, desajustes sintácticos que impactan en el ritmo de los poemas al romper las pausas versales y estróficas y alterar “la armonía

⁸⁴ A excepción del verso doce del poema 3, que consta de ocho sílabas.

⁸⁵ El verso blanco es aquel que se caracteriza por carecer de rima y tener una métrica regular. Este tipo de verso proviene de una tradición anglosajona que data del siglo XVI, época en la cual fue ampliamente usado en el teatro isabelino para restarle a los diálogos la artificiosidad producida por la rima. Se considera que el verso blanco fue introducido en 1540 por Henry Howard, conde de Surrey, en la traducción que hizo sobre la *Éneida* de Virgilio. Posteriormente fue usado por Thomas Sackville, Thomas Norton y John Milton, y se popularizó gracias a su uso en las obras de William Shakespeare y Christopher Marlowe, donde el verso blanco se acompañaba de encabalgamientos y juegos acentuales.

Según María Victoria Utrera Torremocha en *Estructura y teoría del verso libre* (Madrid, 2010), el antiguo verso blanco del siglo XVI es también precursor del “*free blank verse*” usado por T.S. Eliot, con quien tendría su culminación (96) para luego ser imitado por autores contemporáneos como Herbert Read, Allen Tate, Hart Crane y Wystan Hugh Auden.

De acuerdo a algunos teóricos y escritores, entre ellos Ezra Pound, el verso blanco es uno de los antecedentes directos del verso libre y éste se construye gracias a la recuperación de aquél y de otros sistemas y formas métricos. No obstante, el verso libre no surge con la intención de desarrollar y continuar las formas anteriores, sino para “romper los sistemas de versificación imperantes en las lenguas occidentales: los sistemas silábico y silabotónico de la poesía culta” (44). Es en este mismo sentido que en Hispanoamérica se diferencia el verso libre del verso blanco, pues durante las vanguardias modernistas los poetas hispanoamericanos utilizaron el verso libre como una forma de separarse de la tradición española, mientras que el verso blanco se veía como aún perteneciente a la métrica clásica, tradicional. Esta idea la comparte Ana María Platas Tasende, quien cree que los versos blancos son propios de la poesía y el teatro cultos, por lo que también son muy utilizados en las traducciones que se hacen de las obras clásicas.

‘Versos blancos’ en Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 2000, p. 886.

Utrera Torremocha, María Victoria. *Estructura y teoría del verso libre*. *Anejos de Revista de Literatura*, 77. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, 2010.

⁸⁶ En el poema 1 todos son versos paroxítonos excepto el verso 12, que es oxítono. En el poema 2 los versos son paroxítonos, excepto el 10 y el 12, que son oxítonos. En el poema 3 los versos también son paroxítonos excepto el verso 8 y el 12, que son oxítonos. En el poema 4 el verso 6 es oxítono, los versos 10 y 12 son proparoxítonos y el resto de los versos son paroxítonos.

Hay una constante en los cuatro poemas al presentar cambios en la estructura silábica paroxítona después de la primera estrofa y sólo en versos pares, así como al ser el verso 12 el que siempre cambia su acentuación.

del paralelismo entre las estructuras rítmica, métrica y sintáctico-semántica”⁸⁷. Estas alteraciones le dan a las primeras dos estrofas de los poemas un ritmo más rápido que el de la tercera y cuarta estrofa; esto, quizás, porque las primeras dos estrofas sirven para introducir a los acontecimientos, dar información sobre el contexto en donde éstos se desarrollan y presentar a los personajes. Así, los encabalgamientos ayudan a avanzar rápido por las primeras estrofas para encaminarse a la tercera, donde se prepara el terreno para llegar al punto climático de los poemas, ubicado en la cuarta estrofa. Pero aún cuando los versos encabalgados propician la subordinación de las acciones, también producen una tensión: “la alternancia de la pausa sintáctica con la métrico/rítmica en los versos encabalgados produce una tensión (entre lenguaje literario y lenguaje ordinario), y también una ambigüedad (entre verso y prosa)”⁸⁸.

El poema 1 de ‘Casi relatos’ cuenta, por medio de un enunciador en 1ª persona, la historia de dos personajes, un verdulero y su mujer. Él atiende a los clientes y ella, sin emitir palabra, observa desde el fondo del local; su ubicación se lo permite sin exhibirse demasiado. Se acaban de mudar, como advierte la voz, lo que hace pensar que el espacio donde se desarrolla la acción es probablemente un pequeño negocio dentro de una colonia como cualquier otra. No venden las frutas ni las verduras más suculentas ni más maduras, pues se describen como “resecas de arrugas”, “inhumanas”, “verdes”, “un apio que vio mejores días” (*Lotes baldíos*, 42). Sin embargo, la voz no se queja al respecto y acepta todo, no porque no haya razones para quejarse sino porque el no hacerlo es un acto solidario, un gesto cómplice, comprensivo. La última estrofa es terminante: “Acaban de

⁸⁷ Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed. México D.F.: Porrúa, 2001, p. 170.

⁸⁸ *Ibíd.*, p. 332.

mudarse. / Su intento, como otros,/ no pasará del mes./ Ya se les ve en los ojos.” (*Lotes baldíos*, 42).

En este primer poema el silencio y la mirada son los ejes fundamentales sobre los cuales se desarrolla la anécdota. A través de imágenes ralentizadas se presenta al verdulero y su mujer en lo que parece ser una fotografía en tres planos: el primero, el de la voz que mira al verdulero y narra los acontecimientos; el segundo, el del verdulero con los productos; y el tercero, el de la esposa silente que observa.

El primer elemento que calificamos de infraordinario en el poema tiene que ver con los productos que vende el verdulero, pues si hablar de frutas y verduras pertenece al ámbito de lo ordinario, hablar de frutas y verduras en estado de descomposición o aún sin madurar, saldría del orden normal de las cosas e ingresaría al plano de lo infraordinario. Cualquiera que haya ido alguna vez a un mercado entenderá que nadie va buscando productos putrefactos ni ningún vendedor desea que éstos sean vistos entremezclados con los más apetitosos de su puesto. La fruta en descomposición es, pues, lo que no quiere ser mostrado ni quiere ser visto; lo que tendría que ocultarse. De ahí que este sea otro elemento por el cual se vuelven parte de lo infraordinario.

No obstante, los productos que han comenzado a marchitarse no sólo son mostrados en el poema sino que se vuelven un reflejo de quien los vende. Tan mal esconden las frutas el inicio de su descomposición como el verdulero y su mujer su desacierto, esto quizá porque no hay nada que ocultar: tanto la desesperanza de los personajes como la descomposición de las frutas y verduras son evidencia de que se trata de objetos y sujetos

vivos. Paradójicamente, nada demuestra tanto la vivacidad de las cosas como su muerte, y es justamente ese inframundo el que le interesa mostrar a Morábito.

Por otro lado, hay una tercera presencia que corresponde a la voz que describe los acontecimientos, y es en ella donde encontramos el segundo elemento infraordinario del poema. En un principio, el yo que describe los acontecimientos es espectador de la escena donde participan el verdulero y su mujer y su posición —del otro lado del mostrador— le da un puesto privilegiado para observar lo que ante él acontece. Esta posición donde todo lo mira lo coloca por encima del verdulero y su mujer y a ellos los coloca debajo, en el mismo plano que los productos que venden, es decir, el infraordinario. Pero después esta misma posición lo hace parte de la escena y se produce una triangulación de miradas: el yo que mira al verdulero y a su esposa deviene en sujeto mirado cuando es ella quien, desde su sitio al fondo del lugar, lo mira.

Este juego de miradas da paso a la retórica del silencio, en tanto ésta se refiere más a la captación e interpretación de la imagen que a la imagen misma, suspendiendo la palabra para hacer que proclame la “elocuencia del alma”, “la palabra del hombre interior”⁸⁹. En un tono pesimista se proclama la condena que se les asoma en los ojos al verdulero y a su esposa: la errancia. ¿Cómo deben ser sus ojos para con sólo mirarlos adivinar tal presagio? Como sea que fueren, éstos revelan la desazón de sus portadores, el fracaso del nuevo intento y la ‘retórica del alma’⁹⁰ que está hecha trizas.

Así, las miradas cruzadas descritas en el poema 1 parecen ir encaminadas a cumplir con el fin último de la decantación, que es justamente el de aprender a mirar. Tanto las

⁸⁹ Dorra, Raúl. *La retórica como arte de la mirada*. Puebla: BUAP/ Plaza y Valdés, 2002, p. 54.

⁹⁰ *Ibíd.*, p. 54.

descripciones de los productos en las primeras estrofas como la de los ojos del verdulero y su mujer son sólo pistas de lo que está de fondo y que desea ser traído al primer plano de la anécdota para ser visto. Se trata de detalles que requieren de una mirada ajena pero también sensible, adiestrada, para ser notados, como es el caso de la mirada del yo que habla en el poema y la que se desea que tenga el lector del mismo.

El poema 2 describe la hora de entrada de los escolares a su escuela. Las madres los acompañan y los observan con orgullo. Poco a poco se va disipando el gentío y sólo queda junto a la reja la madre más tímida y joven. El himno nacional se deja oír y cada nota le devuelve “el peso del país”, “el peso de los hombres” (*Lotes baldíos*, 43).

La anécdota del poema no podría ser más cotidiana —madres que llevan a sus hijos a la escuela— y las imágenes son presentadas con la sencillez propia de lo que describen, siendo los primeros versos los que introducen al lector a este ambiente: “Vuelven los escolares, / el mar de las mochilas, / y en la calle las madres/ se jactan de sus hijos / como si fueran héroes.” (*Lotes baldíos*, 43). Este paisaje escolar enunciado en las primeras dos estrofas del poema luego habrá de contrastar con la tercera y cuarta estrofas, donde el foco está puesto sobre la imagen acotada de la madre estática, logrando cerrar el campo visual del lector en un movimiento conocido en la fotografía como enfoque selectivo⁹¹. Es decir, este acotamiento y enfoque selectivo tienen que ver con la decantación de la imagen para enfatizar sólo un aspecto de ella. Así, podemos observar cómo de la imagen panorámica del

⁹¹ El enfoque selectivo es una forma de hacer sobresalir un objeto más que otro en una fotografía mediante la nitidez del primero y la borradura del segundo. Esto se logra principalmente con el enfoque y la profundidad de campo.

ambiente escolar y el mar de las mochilas, la imagen se va acotando hasta enfocar sólo a las madres y luego vuelve a acotarse para mostrar únicamente a la madre junto a las rejas.

Este cambio en el foco sobre el objeto que conjuga madre/reja, es el que hace notar el primer elemento infraordinario en el poema. Mientras que las primeras dos estrofas hablan de las madres que se **jactan** de sus hijos como si fueran **héroes**, las últimas dos se centran en la **timidez** y el **peso** que siente la madre **joven** al oír el himno nacional. Las palabras remarcadas pretenden mostrar la posición espacial que predomina en las estrofas, siendo ‘jactan’ y ‘héroes’ las que indican una posición de superioridad y ‘tímida’, ‘joven’ y ‘peso’ las que indican inferioridad y, por lo tanto, las que pertenecen al ámbito infraordinario. El foco puesto en la tercera y cuarta estrofa le da a la madre joven la relevancia suficiente como para saber que es ella el personaje central del poema y es también el elemento infraordinario que Morábito busca resaltar aquí.

Por otro lado, el poema no describe el espacio donde ocurren las cosas pero todo en él indica que se trata de una escuela de educación básica, pues el acompañamiento materno es costumbre en esta etapa. El único elemento que se menciona sobre el espacio es la presencia de una reja que separa el espacio escolar —el adentro— de la calle —el afuera—. Aquí, como en el poema 1, el espacio parece estar dividido en tres planos, en este caso señalados por la reja. El primer plano lo ocupa la madre joven junto a la reja, el segundo el resto de las madres en la calle y el tercero los escolares. En el segundo plano las madres son presentadas en grupo como una especie de hermandad, de gremio; un conglomerado de mujeres que cada día unen sus voluntades para llevar a sus hijos a clases. También aquí, al separar del conglomerado de las madres a la más joven y tímida de ellas ayuda a limpiar el

campo visual del lector para hacerle ver que es la figura de esta última la que sobresale del poema.

Dado que Morábito confía en la sabiduría del agua al trazar su cauce⁹², las imágenes que aluden al agua serán una constante en sus textos. En este poema “el mar de las mochilas” y “el torrente humano” (*Lotes baldíos*, 43) no hablan más que de un movimiento, a todas luces natural, que deben seguir los escolares sin ser conscientes de ello o quizás sin desearlo.

En el primer verso del poema —“**Vuelven** los escolares”— el verbo deja ver que se trata de una acción rutinaria. Siendo la rutina un acto ordinario, la ruptura con la misma es un acto infraordinario realizado por la madre joven que se separa del resto para escuchar el himno nacional. Se trata de un acto de ruptura porque implica detenerse para observar, escuchar y reflexionar y con ello ir más allá del orden normal de las cosas indicado por el flujo de las otras madres.

Por otro lado, la acción de detenerse y quedarse en las rejas lleva a pensar en la relación que tiene la baja velocidad o el estatismo con la aprehensión de los objetos y la toma de consciencia sobre los mismos, porque sólo suspendiendo el movimiento es como la madre puede sentir el peso de las palabras; una carga, responsabilidad, fuerza o pesadumbre que debe llevar encima suyo para reforzar su cualidad infraordinaria.

⁹² “Siempre me ha gustado esta imagen de que el agua nunca se equivoca. El agua cuando va de bajada siempre tiene... no puede equivocarse, o sea, nunca va a tomar sino la senda más adecuada y más oportuna en ese momento. No podrá decir ‘no, ahorita me voy un poco para allá nada más para conocer’, no, lo más fácil es obedecer la gravedad”. Morábito, Fabio. Entrevista personal. 6 de diciembre de 2014.

El poema 3 cuenta cómo un albañil se presenta a una obra buscando ser contratado; lo consigue y comienza a trabajar, no sin antes persignarse a manera de invocación. Como un David contemporáneo, se enfrenta a Goliat y en el proceso se hace de un apodo.

Al contrario de los poemas 1 y 2, que dejan claro quiénes son sus protagonistas, en el poema 3 en ningún momento se menciona quién lleva a cabo las acciones. No obstante, sabemos que se trata de un albañil porque las imágenes descritas en el poema nos hacen inferirlo: se presenta a la **obra**, lo **contratan** para bajar una **loma de arena**, agradece la montaña con la **pala**. Lo que sólo es una sospecha en las primeras dos estrofas luego se confirma en la última, cuando se menciona la agresión de la montaña con la pala. Esto lleva a pensar que los poemas de Morábito no explicitan lo que puede deducirse a partir de las imágenes y sus connotaciones, pues son éstas las que dan la información necesaria para su interpretación.

Así, el poema 3 inicia con una sucesión de acciones, separadas por una coma, que dan la sensación de tratarse de una gradación: “Se presenta temprano / a la obra, da el nombre, / suspira, lo contratan.” (*Lotes baldíos*, 44). Esta sucesión de pasos parece ocurrir con rapidez, tal como el tiempo que durará contratado el albañil en la obra —“dos, tres horas”—. Aquí, al igual que para el verdulero y su esposa en el poema 1, la acción del personaje central tiene un fin muy próximo, si acaso de un par de horas.

La acción para la cual es contratado el albañil —“bajar esa loma / de arena en dos, tres horas.” (*Lotes baldíos*, 44)— representa el primer elemento infraordinario del poema, pues ella misma señala una posición espacial inferior al plano en el que se encuentra la loma antes de que él comience a trabajar.

Por otro lado, a partir de la segunda estrofa el poema introduce el tema de lo religioso, que dará un sentido distinto a los versos y se convertirá en el segundo elemento infraordinario del poema, pues establece un vínculo vertical entre Dios y el albañil, estando aquel por arriba de éste, que se encuentra en el plano de lo infraordinario.

De esta manera, al albañil se le asoman las aspiraciones en forma de suspiro y una vez contratado está listo para poner manos a la obra, no sin antes llevar a cabo el ritual de encomienda que le hará posible completar la faena: “Les da la espalda a todos: / entre el mentón y el pecho / surge un fugaz altar, / la pura sombra oficia: / se persigna.” (*Lotes baldíos*, 44). No obstante que muchos de los ritos católicos se hacen en el ámbito público, suele haber un vínculo personal con Dios cuando se trata de expresar los deseos más profundos o los más grandes temores. Por ello, dar la espalda a todos tiene que ver con hacer de este ritual algo privado; se trata de poner una barrera que separe al albañil del resto para que sólo Dios sea testigo de su acto.

Una vez de espaldas, el albañil baja el rostro y de su pecho nace un altar efímero, un espacio-tiempo para invocar a la divinidad y obtener protección, recibir bendición o suplicar ayuda. Como todo altar requiere una ofrenda, aquí la víctima es el albañil mismo, que tiene que cumplir simultáneamente la función del sacrificado y la del oficiante del rito. El albañil se persigna y, ahora sí, está listo para comenzar su labor.

La última estrofa del poema es crucial para caracterizar tanto al albañil como a su trabajo, es por eso que en esta parte se inserta, como una metonimia del signo por la cosa significada, el relato bíblico de David y Goliat⁹³, cuyo vínculo con la historia del albañil

⁹³ De acuerdo a este relato, David es un pastorcillo de ovejas que, al ser ungido por Samuel, trae consigo el espíritu de Jehová. David es llamado para servir al rey de Israel, Saúl, y estando en la región se entera que

será el tercer elemento infraordinario dentro del poema. El primer aspecto que cabe resaltar de este enfrentamiento es la asimetría de sus contrincantes. David es inferior a Goliat en proporciones, en recursos y en fuerzas. Se trata, pues, de un enfrentamiento dispar. De igual manera, el albañil del poema 3 debe enfrentarse a una labor mayor que él, que sobrepasa sus fuerzas, y esto se enfatiza al nombrar a sus oponentes con sustantivos que connotan grandes dimensiones. Una loma de arena y una montaña antropomorfizada son los rivales del albañil. El verso diez del poema nos dice que el albañil “agrede” a la montaña, acción que la dota de características humanas y la asemeja aún más a Goliat. En un combate cuerpo a cuerpo, el albañil emplea como arma tan sólo una pala para hacerle frente a la montaña. También ahí, como en la historia de David y Goliat, hay una relación desproporcionada, pues, ¿qué daño puede hacerle una pala a la inmensidad de una montaña? El final triunfal de David sobre Goliat permitirá replantearnos esta subestimación hecha al pequeño pastorcillo que, aún cuando se creía que tenía todas las de perder, venció al gigante.

Además de retomar el relato de David y Goliat, el poema rescata otra idea muy bíblica: la fe mueve montañas. No sabemos si el final del albañil del poema es igual de glorioso que el de David, pero sí sabemos que se enfrenta a la montaña con la misma actitud con la que éste le hace frente a Goliat: sólo Dios mediante es como David puede enfrentarse al filisteo y salir victorioso de la batalla. No es su preparación guerrera, su

Goliat, un filisteo de proporciones gigantes, ha retado a los israelitas a que manden un hombre a luchar con él para que en la batalla se defina cuál será el pueblo que deberá someterse al otro. Ningún israelita desea enfrentarse a Goliat, salvo por David, que se propone para contender con él. Aunque en un primer momento Saúl subestima a David, finalmente acepta que sea él quien pelee con Goliat. Sin coraza, casco ni ropa adecuada para combatir y armado sólo de una honda y cinco piedras, David le hace frente a Goliat. Éste, con espada, lanza y jabalina, no toma en serio a David e incluso se burla de él. Pero David no se desanima y cuando el filisteo se acerca a él, toma rápidamente una de sus piedras y en nombre de Jehová la lanza a Goliat con la honda, golpeándolo en la frente y haciéndolo caer muerto al suelo. Una vez en el piso, David se posa sobre Goliat, toma su espada, le corta la cabeza y se alza victorioso.

El relato completo se encuentra en 1 Samuel 16-17.

vestimenta ni su armamento los que lo hacen derrocar a Goliat, es su confianza en Dios. De igual manera en el poema, el albañil puede enfrentarse a la montaña sólo después de realizado el ritual de encomienda que le dará lo que se necesita para salir avante.

El último verso del poema, donde se apoda al albañil, parece hablar de un rito religioso más: el bautismo. Con un nuevo nombre, dado por el apodo, vendrá consigo una nueva identidad, un nuevo comienzo. Este es quizás el triunfo del albañil.

Sin duda, este es el más visual de los cuatro poemas que integran ‘Casi relatos’, pues sus imágenes se basan en dos aspectos totalmente ligados a la visualidad: el aspecto religioso y el de composición⁹⁴. En cuanto a este primer aspecto, es bien sabido que el catolicismo basa gran parte de su ideología y adoctrinamiento en la idolatría, en representaciones de pasajes bíblicos y en imágenes de violencia y sufrimiento explícitos, además de utilizarlas como principal herramienta ideológica en las conquistas territoriales, como sucedió en el caso de México. Es decir, no podría concebirse el catolicismo sin las imágenes que lo acompañan y los símbolos que de ellas se derivan. Por ello decimos que el poema 3 logra, en parte, tal grado de visualidad debido a los elementos religiosos que en él se encuentran: un altar, la acción de oficiar un rito, persignarse —que implica el movimiento corporal de hacer la señal de una cruz—, el dar un apodo como representación de un bautizo en el último verso del poema y la inclusión de la historia de David y Goliat. En este último punto es que se entremezcla el aspecto religioso con el de composición, pues la imagen de David contra Goliat es visualmente asimétrica y ayuda a dividir el poema en dos planos que se contraponen: el pastorcillo contra el gigante o el albañil y su pala contra la loma de arena/montaña. Ya hemos dicho antes cuáles son los elementos que hacen de

⁹⁴ Vista desde la fotografía, la composición es la forma en que se ordenan los elementos dentro del encuadre para dar a la imagen equilibrio o lograr algún efecto determinado.

este enfrentamiento algo dispar, pero es importante notar aquí que todos ellos son elementos visuales que generan un contraste de fuerzas y dimensiones, tal como sucede en el relato bíblico. Así, la imagen del duelo entre el albañil y la montaña será la que logre sobresalir en el poema por su fuerza compositiva y será también la imagen a partir de la cual giren todas las demás.

Es importante mencionar aquí que el contraste de fuerzas en este enfrentamiento es mostrado en el poema desde la figura del albañil, privilegiando su postura para darle reconocimiento y al mismo tiempo buscando que el lector se reconozca en ella por su cualidad infraordinaria y su intención de revalorizar las pequeñas victorias cotidianas.

El poema 4 es el último de los poemas que integran ‘Casi relatos’. En él se describe un muro abandonado y se cuestiona el por qué se encuentra en esta condición. Para ello, el muro es antropomorfizado y se le habla de forma directa: “¿Por qué te abandonaron / perfectamente liso / y sin pena ni gloria?” (*Lotes baldíos*, 45). Dado que se trata de una pregunta que no obtiene respuesta, la voz del poema intenta llenar ese vacío de información con deducciones a partir de lo posible: “Por fin, / la casa no se hizo. / ¿Qué se acabó primero, / el amor, los ladrillos?” (*Lotes baldíos*, 45). Y aún podrían agregarse más razones de incompletud: ¿No alcanzó el dinero?, ¿se acabaron los sueños?...

El muro es mostrado aquí como el centro del poema y se convierte en un motivo infraordinario debido a su abandono, tal como lo hacen las frutas y verduras del poema 1 por su estado desalentador.

Como motivo constante en la obra de Morábito, el muro es el detonante para imaginar, pues simboliza lo posible: tanto de lo que pudo haberse construido con él como las posibilidades de su abandono. Todo cabe en ese espacio vacío de información, por ello, en un tono compasivo, el narrador habla del deseo por llenar el espacio en blanco que ha sido dejado por el muro: “Dan ganas de ponerte / un nombre, alguna marca, / muro solo.” (*Lotes baldíos*, 45). Como una página en blanco o un lienzo nuevo, el muro está ahí, erguido y como una invitación a ser llenado, a borrar su blancura.

Se trata de una toma cerrada donde el muro lo cubre todo y no se muestra nada más; una imagen decantada a partir de la cual se desatan las interrogantes sobre el origen y el destino del muro. Parecido a una fotografía congelada⁹⁵ el poema presenta una imagen fija de la pared abandonada, misma que después se reafirma con las imágenes descritas en la última estrofa, donde se compara al muro con “la página arrancada de un libro” y con “la mueca rígida de la cara de un loco” (*Lotes baldíos*, 45), imágenes sinecdóquicas que presentan una relación de coexistencia entre la parte y el todo. La página arrancada es sacada de su contexto y necesita un libro que la contenga para cobrar sentido —así como el libro requiere de todas sus páginas para considerarse completo—. Lo mismo sucede con el muro, que no puede llegar a ser casa sin otros muros, sin un techo y sin un piso; sin ellos, el muro es sólo eso: una pared que pudo haber sido casa pero no lo fue. En cuanto a la mueca, se asemeja al muro en su estatismo; una inmovilidad que mantiene a ambos en un estado firme, invariable.

⁹⁵ En fotografía existen principalmente dos formas de representar el movimiento: mediante barridos y congelados. Los barridos se logran utilizando bajas velocidades de obturación y el resultado es la visualización del movimiento por medio de líneas difusas —barridas— en la fotografía. Los congelados se logran con altas velocidades de obturación que detienen el instante que se fotografía y hacen de la imagen algo estático.

Pero aquí, como en el poema 1, el foco está puesto en los silencios, en lo que el muro no dice y que se intenta descubrir sin éxito. Esos silencios hacen caber todas las respuestas y abren las posibilidades de imaginar no sólo las razones del abandono del muro sino también lo que le depara: que siga tal cual hasta que el proyecto de la casa se concluya o que se derrumbe y vuelva a su estado primero en forma de ladrillo.

Tomando en cuenta ya no los poemas individualmente sino como conjunto, llama la atención que, además del título del poemario, un elemento común en los poemas es el juego entre lo dicho y lo no dicho. Como ya hemos visto, los poemas de Morábito se construyen a partir de las palabras pero también a través de los silencios. Dejar algunos datos implícitos, hacer énfasis en las connotaciones de las palabras y dejar que hablen los detalles son algunas de las formas en que esto se logra.

Otro elemento cohesionador entre los poemas, y que quizá sea el rasgo más evidente de su cualidad infraordinaria, es el tipo de personajes que los protagonizan. El verdulero y su esposa, la mujer joven que lleva a su hijo a la escuela, el albañil y el muro abandonado son personajes cotidianos, de la cultura popular y de un contexto socioeconómico medio-bajo. Se trata de personajes u oficios subestimados por considerarlos poco relevantes, y es precisamente ese menosprecio el que los coloca como sujetos infraordinarios, es decir, poco reconocidos socialmente o incluso juzgados como inferiores. Aún la imagen de David utilizada en el poema 3 ayuda a enfatizar esto, pues él mismo, antes de su triunfo contra Goliat, es un sujeto infraordinario por su oficio pastoril, su falta de experiencia y su nulo armamento. Lo interesante aquí es que todos estos sujetos son puestos en el foco de los

poemas de Morábito sin que se oculten sus cualidades infraordinarias, por el contrario, enfatizándolas, lo que lleva a pensar que desean ser mostradas al lector para que éste, a su vez, las mire y sea capaz de encontrar en ellas la experiencia estética.

Como pequeñas fotografías que en una toma cerrada captan solamente lo esencial de la escena, los poemas de ‘Casi relatos’ se enfocan en la importancia de fijar la mirada en lo próximo, en el detalle, y con ello lograr la recuperación de lo infraordinario —y en el proceso recuperar también el asombro—. Estas imágenes decantadas muestran un inframundo que sale del campo de visión del hombre sobremoderno, por ello Morábito se acerca a este mundo con un lente macro y vuelve visible lo que creímos invisible para mostrar en ello la belleza de lo cercano.

Asimismo, esta cercanía con los objetos nos regresa al origen de las cosas, a las preguntas primeras. Tal como hace el narrador en el poema 4, es necesario cuestionar lo que está a nuestro alrededor porque, como menciona Perec, son justamente esas preguntas, en apariencia triviales, las que se vuelven “más esenciales”⁹⁶ y las que podrán ayudar al hombre a reencontrarse de nuevo.

‘HUELLAS’ DE *GRIETA DE FATIGA*

Como ya hemos visto con el análisis de ‘Casi relatos’, Morábito parece apoyar la idea de la ‘mirada llena’⁹⁷ pues sus textos privilegian la profundización de la mirada, su

⁹⁶ Perec, Georges. *Lo infraordinario*, Trad. Jorge Fondebrider. Argentina, Eterna Cadencia: 2013, p. 16.

⁹⁷ En oposición a la vacía.

decantación hacia lo infraordinario y la importancia de hacer caso a los detalles. Para mostrar que al autor le interesa que su propuesta de mirada esté presente a lo largo de toda su obra, independientemente del género en el que esté escrita, analizaremos el cuento ‘Huellas’, donde podremos observar otras formas de decantación y de concebir lo infraordinario.

‘Huellas’, el cuarto cuento de *Grieta de fatiga* (2006), cuenta la historia de un hombre que va a dar una caminata a la playa. Situado en la parte menos concurrida de ésta, observa con detenimiento las huellas en la arena. El hombre posee un gran conocimiento sobre pies y huellas, a tal punto que cree adivinar en ellas las características físicas de su dueño, su personalidad e incluso su estado de ánimo. De esta manera, observa las huellas dejadas por los bañistas en la arena hasta que encuentra unas que le llaman poderosamente la atención. A partir de este hallazgo se abren las posibilidades de saber quién se esconde detrás de esas huellas: una mujer que camina por la orilla de la playa con su esposo y su amante; la misma mujer que, junto con su amante, ha planeado llevar a la muerte a su esposo; o tres ciegos que caminan, agarrados de los brazos y ayudándose de un bastón, al lado equivocado de la playa. Cualquiera que sea la fuente de la que provengan esas huellas, el hombre es el único que repara en ellas y el único capaz de descifrarlas. Sin embargo, nunca alcanza a los dueños de las huellas y al final se abren las posibilidades sobre el papel que el hombre cumple dentro del relato: el de un perseguidor, el de un paranoico que cree ver en todo huellas o signos de algo, o el de un simple podólogo que desea que, por primera vez en su vida, su profesión sea la clave para desentrañar una serie de sucesos misteriosos.

A través de un narrador extradiegético en tercera persona se presenta al protagonista, el hombre que observa las huellas en la arena, y al resto de los personajes, que

son la mujer y los dos hombres que dejan los rastros que observa el protagonista. No abundan en el relato las descripciones de los personajes, pero sí hay algunos datos que nos ayudan a ir refigurando su perfil. Del hombre que observa las huellas no hay una descripción física y sólo sabemos que tiene “escasas aptitudes de corredor”, “escasa condición atlética” (57). Quizás se trata de un podólogo porque se le presenta como un experto en pies y huellas: “Ha visto en su vida decenas de miles de pies. No hay nada probablemente que conozca mejor que los pies. Las pisadas le indican no sólo las características físicas de un individuo sino su personalidad, incluso su estado de ánimo, o eso cree él” (56). Y más adelante en el relato se explicita mucho más su labor: “[...] lo que aprendió en toda una vida de extirpar callos y juanetes, de aplicar pomadas y extraer uñas enterradas, de lijar talones y atacar los hongos bajo los dedos de los pies, se justifica por esta única carrera para alcanzar a los tres individuos que caminan en la dirección equivocada” (57). Aquí, como en el poema 3 de ‘Casi relatos’, se sugiere la identidad laboral del podólogo y el lector la infiere a partir de los datos presentados después. Con ello, la labor del protagonista se convierte en el primer elemento infraordinario del relato, pues es una profesión que trabaja con el infra-mundo del cuerpo humano, es decir, su parte más baja, que son los pies. Además, sabemos que, dentro de la medicina, la podología se ocupa de los tratamientos en los pies que no requieren cirugía mayor⁹⁸ y termina encargándose de las labores poco glamorosas y un tanto subestimadas como las descritas antes por el narrador de ‘Huellas’. Como con las frutas en descomposición del poema 1 de ‘Casi relatos’, aquí el contacto con los callos, los juanetes, los hongos y las uñas enterradas es una actividad menospreciada y considerada como inferior, por eso es que la ubicamos en el plano de lo infraordinario.

⁹⁸ Lucena Cayuela, Núria. *Diccionario Anaya de la Lengua*. España: ANAYA, 2002, p. 869.

Por otro lado, sabemos que el protagonista tiene por costumbre observar las huellas de los bañistas en la arena, pero luego se menciona que no sólo es una costumbre sino una obsesión, un “vicio detectivesco” (56) que parece ocasionarle problemas con los demás: “¿Para qué le sirve todo eso? Para nada. Hasta es posible que lo haya perjudicado, alejándolo de sus semejantes” (56). No sabemos si se trata de un turista que está de vacaciones en la playa, pero sabemos que está nervioso por el hecho de que anochezca porque debe volver a un hotel y eso lo mete en una disyuntiva entre el ‘deber’ y el ‘querer’. Él quiere permanecer en la playa hasta descubrir de quién son los rastros en la arena; está lleno de curiosidad, de intriga, y finalmente lo vence la idea de que es el único que ha reparado en el error de los bañistas y, por lo tanto, el único que puede hacer algo al respecto.

Se trata, pues, de un hombre adulto que ha dedicado su vida al cuidado de los pies y eso le ha dado un amplio conocimiento sobre huellas, a tal punto que el buscar en ellas las características de su dueño se ha vuelto ya una obsesión. No obstante, no parece ser un vicio peligroso y más bien ha dotado al hombre de buenos hábitos. Su gusto por las huellas lo lleva a observar minuciosamente, a pensar, a advertir, a percibir, a preguntarse, a buscar, a fijarse, a suponer, a intuir, a interpretar, a imaginar... Es decir, su pasatiempo lo lleva a realizar justo lo que plantea Georges Perec como necesario hacer, esto es, cuestionar lo cercano y con ello volver a las preguntas primeras que darán sentido a nuestra existencia.

En cuanto al resto de los personajes, toda la información que hay sobre ellos es dada a partir de lo que el protagonista cree ver en sus huellas y no son datos proporcionados directamente por el narrador del relato, lo que pone en entredicho su veracidad. Así, sabemos que la mujer y los dos hombres van caminando a la orilla de la playa, ella en

medio “probablemente cogida del brazo de los dos hombres” (54), a la izquierda el hombre más joven y a la derecha el hombre de más edad:

El de la izquierda es el más joven, pero no tanto como para no ser el esposo de la mujer. Sin embargo, él cree que el marido de la mujer es el otro, el más viejo, porque ella invade constantemente su línea de pisadas, como si lo empujara o se recargara en él, lo que indica un grado de confianza que la mujer no tiene con el hombre más joven, cuyas huellas nunca llegan a morder las suyas. (*Grieta de fatiga*, 54).

De acuerdo al protagonista el hombre joven es alguien cercano a los dos pero es aún más cercano a la mujer, lo que lo lleva a pensar que quizás hay una “pugna sorda” (55) entre ellos, misma que desconoce el hombre mayor. Esta idea se refuerza por la supuesta ansiedad que muestran sus huellas; una leve contracción en los dedos que suele ser fruto de alguna tensión o malestar.

El hecho de no tener información precisa sobre los personajes hace que se abran las posibilidades sobre ellos y sus rastros y ayuda a generar misterio en el relato. Asimismo y como ya mencionamos, el hecho de que la forma de tener información sobre los personajes sea a partir de lo que el protagonista observa en sus rastros también es una forma de provocar misterio y abre la pregunta de si las huellas en la arena realmente dejan ver todo lo que el protagonista menciona o si, por el contrario, lo que él dice ver en las huellas es en realidad lo que le gustaría encontrar en ellas.

Así, las primeras líneas del relato sitúan al protagonista en una playa y, poco a poco, esta imagen se va decantando hasta llegar a lo más relevante, que viene a ser sólo un detalle de la imagen completa presentada al inicio. A partir de la imagen panorámica de la playa el campo visual se acota hasta sólo ver lo que está lejos de la parte más concurrida de ésta. Ahí lo relevante se vuelve la arena y de la arena las huellas de los bañistas dejadas en ella;

de todas las huellas de los bañistas importan las de una madre con su hijo y, principalmente, las de la mujer con los dos hombres, imagen sobre la cual girará todo el relato. Con un efecto parecido al *zoom* en la fotografía, aquí la imagen se va decantando para ayudar al lector a ubicar, sin distracciones, lo que es importante para el desarrollo de la historia y lo que sólo sirve como telón de fondo de la misma.

Es importante mencionar que el espacio donde se desarrolla la historia se va transformando a la par de la anécdota para ayudar a que ésta tome mayor fuerza. La historia comienza en la playa al declinar el día y conforme va aumentando la tensión el espacio se va oscureciendo hasta ser devorado por la noche, lo que le da un ambiente aún más misterioso al relato. Como una degradación de colores donde los tonos del cielo van mutando del naranja cálido de un atardecer, a un azul cada vez más oscuro que luego da paso al negro, de igual manera la tensión va incrementando hasta llegar a su punto climático justo al final del relato, momento en que la playa se ha vaciado por completo y el mar nocturno trae consigo “[...] su extensión acerada y fría que da miedo” (*Grieta de fatiga*, 57).

Por otro lado, en el cuento las huellas se sitúan en el primer plano de la historia y es ahí donde encontramos el segundo elemento infraordinario, pues visualmente la ubicación del rastro dejado en la arena sale del campo visual de los bañistas por encontrarse a ras del piso, haciendo que tanto las marcas en la arena como la acción de acercarse a mirarlas queden por debajo de lo ordinario, de lo regular, y se sitúen en el plano de lo infraordinario.

Como el muro abandonado del poema 4 de ‘Casi relatos’ (*Lotes baldíos*), las huellas aquí son el detonante para imaginar. Como una sinécdoque de la parte por el todo, las

huellas parecen evidenciar las características de sus dueños: sexo, edad, estado emocional y vínculo de quienes han dejado los rastros; regularidad y tiempo en que éstos han sido dejados en la arena. Y es que la huella, por sí misma, es una marca dejada por el pie a su paso por alguna superficie y, por lo tanto, es aquello que se encuentra aún por debajo de la parte inferior del cuerpo humano. Con ello no sólo se está privilegiando el plano espacial de lo infraordinario, sino que se está rescatando la importancia de reparar en el indicio dejado por el cuerpo, pues éste es la prueba de su existencia, de su transcurrir en el mundo y del paso del tiempo sobre él; de lo que ha sido y ya no es⁹⁹. Las huellas son la escritura de los pies que se van leyendo, son la presencia de la ausencia, la forma en que el ser humano permanece aún cuando ya no está físicamente y son también las señales a partir de las cuales el hombre ha podido conocer su origen.

Más allá de la anécdota narrada en ‘Huellas’, el cuento trata principalmente sobre la necesidad de aprender a mirar, como plantea Diego Lizarazo, sobre la observación y sobre la importancia de fijar la vista en los detalles. Así, el hombre que protagoniza la historia es una muestra de que es posible hacer grandes descubrimientos si se sabe observar. Las huellas no se le revelan exclusivamente a él, pues están ahí para quien desee mirarlas, sin embargo él es el único que repara en ellas, volviéndose un modelo de la manera en que es preciso mirar: de forma detenida y decantada, a detalle, minuciosamente.

Por sí misma, la acción de observar las huellas en la arena que lleva a cabo el protagonista implica una decantación. Al comienzo del relato se dice que el hombre “está lejos de la parte más concurrida de la playa y, como de costumbre, mientras camina mira las huellas de los bañistas en la arena. Le gustan los sitios apartados, donde las huellas son

⁹⁹ El ‘esto ha sido’ del que habla Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1989).

escasas y puede observarlas mejor” (*Grieta de fatiga*, 53). Ya hemos visto con lo planteado por Lizarazo que la saturación de imágenes lleva al enceguecimiento, al extravío y a la indigestión visual, por lo que tiene sentido que el hombre de la playa busque los sitios más alejados de la concurrencia para observar las huellas, pues con ello consigue despejar su campo visual y decantar las marcas que se presentan frente a sus ojos, logrando mirar no la mayor cantidad de rastros sino los más nítidos, los más observables.

Además de situarse en un lugar que le permite ir en contra de la saturación de las imágenes en la arena, el protagonista realiza otra acción que, de acuerdo a Pereg y Lizarazo, parece ser fundamental para lograr la aprehensión de un objeto: disminuir la velocidad con la que se le mira. El hecho de frenar su caminar por la playa para observar las huellas dejadas por los bañistas en la arena es una acción que va en contra de la vertiginosidad de la que se quejan los teóricos antes mencionados. De acuerdo a ellos la imagen no se agota con sólo echar un vistazo sobre ella sino que para aprehenderla se requiere mirarla varias veces de forma detenida, y esto es lo que hace el protagonista con respecto a las huellas de la mujer y los dos hombres. Aún cuando, al final del relato, el hombre corre para alcanzar a los dueños de las huellas, siempre tiene que detenerse cuando desea notar algún detalle de los rastros.

Por otro lado, dado que la mujer y los dos hombres que han dejado las huellas se encuentran lejos de donde está el protagonista, la observación detallada de sus rastros es la única forma de obtener información sobre ellos. Esto lleva a pensar que para lograr aprehender un objeto no sólo basta con decantarlo y mirarlo detenidamente, sino que también es preciso tener cercanía con él, pues dicha proximidad permite observar las cosas de forma nítida. Como ya vislumbraba Pereg, es la cercanía con los objetos la que permite

conocerlos realmente, por eso el protagonista de ‘Huellas’ desea esperar a que regresen la mujer y los dos hombres para poder verlos de cerca y así corroborar si todo lo que ha creído ver en sus huellas es verdad: “A lo mejor, en el fondo, busca liberarse de esa obsesión, forzando sus dotes inductivas para que algún día la realidad lo desmienta rotundamente y, así, lo cure”¹⁰⁰.

El final abierto mantiene la línea de lo misterioso que está presente en todo el relato y permite que se abran las posibilidades para que el lector añada elementos a la historia y que ésta concluya aún después del punto final puesto por el autor del relato. Lo interesante aquí no es sólo esta invitación a imaginar lanzada al lector al final sino la que se hace en la historia desde el principio: la de recuperar el asombro por lo nimio. Las huellas en la arena se transforman en el objeto de extrañamiento que hacen ir al protagonista a contracorriente para reparar en lo que nadie más repara y desarrollar una forma de mirar capaz de encontrar la experiencia estética aun en lo infraordinario. La importancia de esta mirada radica en hacer ver que no es el contexto el que está provisto de experiencias asombrosas, sino que el asombro está en la mirada con la que se ven las cosas. Nuevos universos se abren para aquellos que saben mirar y cualquiera puede adiestrar su mirada para encontrarlos. Esta es la forma de mirar que buscan promover tanto Perea como Lizarazo y es la propuesta de mirada que se privilegia tanto en ‘Huellas’ como en toda la obra de Fabio Morábito.

¹⁰⁰ Morábito, Fabio. *Grieta de fatiga*. México: Tusquets Editores, 2012, p. 56.

4. ¿Cómo se mira? y ¿Desde dónde se mira?

4.1. Generalidades

Ya hemos visto en el capítulo anterior cuáles son los motivos que se priorizan en la obra de Morábito y cómo este ‘*Operator* literario’, por medio de la decantación de las imágenes, coloca lo infraordinario en el primer plano de sus historias para invitar al lector a que mire aquello que ha devenido invisible. Siguiendo con este recorrido por el cual intentamos dar cuenta de los elementos que van configurando en la obra de Morábito una propuesta de mirada, analizaremos ahora el relato ‘S-Bahn’ (*También Berlín se olvida*, 2004). En él podremos observar la forma en que los objetos y la mirada del narrador son representados con relación al espacio donde se ubican, los rasgos característicos de dicho espacio y la manera en que éste determina el actuar de los personajes, todo ello a partir de las nociones de espacio, lugar y no-lugar que proponen tanto Michel de Certeau como Marc Augé, así como a partir de la crítica a la aceleración que plantea Paul Virilio. De esta manera, los aspectos aquí descritos se sumarán a los analizados en el capítulo anterior y con ello intentaremos mostrar la relevancia que tiene la propuesta de mirada que creemos que hace Morábito en su obra.

4.2. El vínculo del sujeto con los espacios y la importancia de la desaceleración en ‘S-Bahn’ (*También Berlín se olvida*, 2004)

Para poder hablar de los espacios y sus características repasamos los planteamientos hechos por Michel de Certeau, quien en 1980¹⁰¹ publica *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, volumen que aborda la cotidianidad en sus diversos aspectos y que es fruto de una investigación sobre los problemas de la cultura y la sociedad francesa. Los planteamientos hechos a lo largo del libro son por demás interesantes, pero es el capítulo IX, ‘Relatos de espacio’, el que concierne directamente a esta investigación debido a las distinciones que Certeau hace en torno a los conceptos de ‘lugar’ y ‘espacio’, mismos que posteriormente fueron retomados por Marc Augé para desarrollar el concepto de ‘no lugar’¹⁰² y con ello desglosar el sentido de dichos términos en las ciencias sociales.

Para continuar hay que mencionar que, en relación al título del libro —*La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*—, el capítulo ‘Relatos de espacio’ propone la creación de lo cotidiano por medio de la configuración de los espacios en los relatos, definidos por Certeau como “recorridos de espacios”¹⁰³. De acuerdo a esto, tanto los relatos cotidianos como los literarios son prácticas de espacio que organizan los andares (128), que dirigen miradas hacia un punto en específico. Desde una indicación sobre cómo llegar a un lugar hasta lo concerniente a una obra que describe el espacio en donde se ubican los personajes, en ambos casos se trata de tramas que organizan recorridos, ya sean reales o intradieгéticos. Dado que esta investigación se interesa precisamente por encontrar cuál es el recorrido de la mirada que propone Fabio Morábito en sus textos, lo que menciona Certeau resulta sumamente relevante.

¹⁰¹ La primera edición en español se publica hasta 1999.

¹⁰² Concepto que posteriormente retoma Diego Lizarazo en su artículo ‘Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada en la cultura contemporánea’ para hablar de los símbolos.

¹⁰³ Certeau, Michel de. ‘Relatos de espacio’ en *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2007, p. 127.

Asimismo, y en relación al itinerario antes mencionado, Certeau especifica una importante distinción, ya esclarecida en los estudios narratológicos, entre espacio y lugar, siendo este último “el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia. Ahí pues se excluye la posibilidad para que dos cosas se encuentren en el mismo sitio”¹⁰⁴. Por otro lado, el espacio es “*un lugar practicado*”¹⁰⁵ que se anima por el conjunto de movimientos que ahí se despliegan; donde ocurre un cruzamiento de movi­lidades y donde se involucran los vectores de dirección, las cantidades de velocidad y la variable de tiempo (129). Es decir, el lugar indica únicamente una posición geográfica —espacial— y el espacio requiere de la intervención de un sujeto en él para configurarse como tal. Como lo ejemplifica Certeau, una calle, descrita en términos geométricos por el urbanismo, sería un lugar y sólo devendría en espacio con la intervención de los caminantes (129). De igual forma, y aplicando estos conceptos al ámbito literario, el lugar sería como un texto *per se* y el espacio como la interpretación — apropiación— que de ese texto hace el lector, desde la mirada del narrador, porque finalmente él es quien nos permite vislumbrar el mundo interpretado y descrito.

Así, la principal diferencia entre un lugar y un espacio radicaría en que el primero implica estabilidad, permanencia e inamovilidad, y el segundo movimiento, es decir, acciones que involucran a un sujeto. Por ello, mientras que el lugar podría asemejarse a las acciones ‘ver’ y *estar ahí* —como un cuerpo yacente—, el espacio se identificaría con la acción ‘hacer’, mirar.

¹⁰⁴ Certeau, Michel de. ‘Relatos de espacio’ en *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2007, p. 129.

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 129.

En este punto resulta importante retomar una cita de Certeau en ‘Relatos de espacio’ donde se adentra a las estrategias narrativas que ejemplifican los conceptos de lugar y espacio dentro del texto literario:

Los relatos efectúan pues un trabajo que, incesantemente, transforma los lugares en espacios o los espacios en lugares. Organizan también los repertorios de relaciones cambiantes que mantienen unos con otros. Estos repertorios son innumerables, en un abanico que va de la instauración de un orden inmóvil y casi mineralógico (nada se mueve, salvo el discurso mismo que, como un *travelling*, recorre la panorámica) hasta la sucesividad acelerada de las acciones multiplicadoras de espacios (como en el género policiaco o en ciertos cuentos populares, aunque este frenesí espacializante está sin embargo circunscrito por el lugar textual).¹⁰⁶

Como se menciona en la cita anterior, en el relato literario, o como nosotros implicamos, en la narración, un lugar puede construirse a partir del estatismo con que es presentado y un espacio puede generarse mediante una sucesión de acciones. Como quiera que sea, la inclusión de esta ‘mirada’ de Certeau sobre los mecanismos narratológicos ayuda a pensar en cuáles son las relaciones espaciales que Morábito genera en sus relatos y qué estrategias utiliza para ello.

Por otro lado, no sólo las distinciones entre lugar y espacio son de interés para esta investigación, lo interesante aquí es el concepto de ‘no lugar’ que deriva de éstos y que posteriormente desarrolla Marc Augé en *Los no lugares. Espacios del anonimato* (1995). En *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*, Michel de Certeau apenas esboza la idea del ‘no lugar’ y cuando habla de tal noción pareciera que lo hace para referirse a una cualidad negativa del lugar, una especie de privación de lugar, una erosión, algo que no tiene lugar y que es inexpugnable. Más que hablar de él como una espacialidad con características específicas, como veremos a continuación con Augé, Certeau utiliza la

¹⁰⁶ Certeau, Michel de. ‘Relatos de espacio’ en *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2007, p. 130.

noción de ‘no lugar’ principalmente para describir algún sitio o dotarlo de características negativas.

Los no lugares. Espacios del anonimato se publica en 1995 y se convierte en la obra donde Marc Augé expone su teoría sobre la vida cotidiana y las relaciones humanas que se desarrollan en los escenarios espacio-temporales contemporáneos. Así, partiendo de los conceptos también analizados por Michel de Certeau, Augé busca profundizar en la descripción de los espacios en los que transita el ser humano en la actualidad.

Para situar los espacios en los que el hombre se mueve, Augé primero los contextualiza históricamente y menciona cómo la Historia¹⁰⁷ parece, cada vez más, acelerarse de tal forma que aún los acontecimientos más recientes de nuestra historia personal —en coincidencia con la universal— son pronto considerados como parte del pasado, estimando como importantes los sucesos actuales, los del día a día, los enteramente presentes. Con ello lo único que se logra es una multiplicación de acontecimientos, una sobrecarga de sentidos¹⁰⁸, una superabundancia que se vuelve un problema para la Historia contemporánea.

A partir de tal superabundancia, Augé propone la noción de ‘sobremodernidad’ para caracterizar los tiempos actuales, cuya modalidad esencial es el exceso (36):

De la sobremodernidad se podría decir que es el anverso de una pieza de la cual la posmodernidad sólo nos presenta el reverso: el positivo de un negativo. Desde el punto de vista de la sobremodernidad, la dificultad de pensar el tiempo se debe a la superabundancia de acontecimientos del mundo contemporáneo, no al derrumbe de una idea de progreso desde

¹⁰⁷ Distinguimos entre Historia (con mayúscula) para designar la disciplina e historia (con minúscula) para referirnos al relato.

¹⁰⁸ Furet en Augé, p. 35.

hace largo tiempo deteriorada, por lo menos bajo las formas caricaturescas que hacen particularmente fácil su denuncia.¹⁰⁹

De esta manera después de proponer el ‘no lugar’ con su significado de desconexión, incluye el de sobremodernidad, que mantiene tres figuras principales: el exceso de tiempo —o la superabundancia de acontecimientos—, el exceso de espacio —o la superabundancia espacial— y el exceso de ego —o la individualización de las referencias—.

El exceso de tiempo se refiere, como ya mencionamos, al énfasis que se le da a la comprensión del presente en detrimento del pasado, es la falta de memoria lo que ocasiona una pérdida de sentido en la Historia reciente y beneficia principalmente a aquellos que velan por ciertos intereses políticos y económicos.

Por otro lado se encuentra el exceso de espacio, que encierra en sí mismo una paradoja: en una acción simultánea, los espacios se abren al hombre y se cierran a él. Como ejemplifica Augé, el espacio terrestre se abre con la llegada del hombre a la luna al mismo tiempo que se cierra a una idea de espacio lunar mostrado por las fotografías satelitales recogidas en dicha misión. Asimismo, la apertura de los espacios tiene que ver con una ruptura de fronteras comerciales¹¹⁰ e informativas, mediante las cuales los *mass media* cumplen la función de crear una falsa familiaridad con las cosas que muestran y hacer creer al espectador que conoce algo cuando en realidad sólo lo reconoce. Otra manera de mostrar el exceso de espacio es a través de los medios de transporte, que gracias a su espectacular aceleración pueden recorrer grandes distancias en un periodo de tiempo muy corto, lo que

¹⁰⁹ Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. 2ª ed. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1995, p. 36.

¹¹⁰ Mediante un discurso globalizador se hace creer que las fronteras entre los países se han diluido y que tal ruptura los hermana, cuando es evidente —al estar tan latentes los problemas migratorios alrededor del mundo— que sólo se abrieron las fronteras comerciales y de flujo de información a través de los *mass media*.

crea una ilusión de inmediatez entre los espacios y afecta nuestras representaciones de éstos.

Es a partir de este exceso de espacio que se multiplican los llamados ‘no lugares’, noción que se opone al concepto sociológico de lugar asociado por Marcel Mauss¹¹¹ y con la cual Marc Augé hará referencia a los espacios producto de la sobremodernidad. Para no desviarnos de las figuras propias de la sobremodernidad, dejaremos de lado el esclarecimiento del concepto de no lugar para retomarlo más adelante.

La última de las figuras que caracteriza a la sobremodernidad es la del exceso de *ego*. Augé considera que en las sociedades occidentales “el individuo se cree un mundo”¹¹² y como tal “cree interpretar para y por sí mismo las informaciones que se le entregan”¹¹³. Tal creencia vuelve al sujeto un ególatra preocupado por sí mismo y nada más. Pero no es fortuito que el sujeto desarrolle un culto por sí mismo si ante sí se ofrece “un mundo prometido a la individualidad solitaria, a lo provisional y a lo efímero, al pasaje”¹¹⁴. El exceso de tiempo analizado previamente y su énfasis en el presente en detrimento del pasado histórico, sería uno de los principales causantes de este individualismo, pues alguien llamado a la indiferencia de su propio pasado difícilmente presenta un interés en cualquier cosa que escape de su día a día. Este comportamiento individualista también se promueve en los no lugares, como veremos a continuación.

El no lugar se opone al lugar antropológico caracterizado, de acuerdo a Augé, por ser una construcción concreta y simbólica del espacio (57), “el lugar del sentido inscripto y

¹¹¹ En Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. 2ª ed. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1995, p. 40.

¹¹² *Ibíd.*, p. 43.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 43.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 84.

simbolizado”¹¹⁵, aquel espacio donde se significa la relación del sujeto con el territorio, con sus semejantes y con los otros (61); lugar de identidad creador de lo social orgánico. Por el contrario, el no lugar designa “dos realidades complementarias pero distintas: los espacios constituidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio), y la relación que los individuos mantienen con esos espacios”¹¹⁶. Se trata de espacios impersonales (o desconectados) y de tránsito como los medios de transporte, los supermercados, las grandes cadenas hoteleras, los centros comerciales, las autopistas, los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, entre otros. Como explica el antropólogo, “los no lugares son tanto las instalaciones necesarias para la circulación acelerada de personas y bienes [...] como los medios de transporte mismos o los grandes centros comerciales, o también los campos de tránsito prolongado donde se estacionan los refugiados del planeta”¹¹⁷. En contraste con el lugar, el no lugar no puede definirse ni como espacio de identidad ni relacional ni histórico, pues sólo crea contratos solitarios: “el espacio del no lugar no crea ni identidad singular ni relación, sino soledad y similitud”¹¹⁸. Solo, pero semejante a millones de otros, el pasajero de los no lugares posee una identidad compartida en un espacio donde reinan la actualidad y la urgencia del momento presente (107); es en el anonimato del no lugar donde “se experimenta solitariamente la comunidad de los destinos humanos”¹¹⁹.

Para llegar a la diferenciación entre lugar y no lugar, Marc Augé se basa en los planteamientos de Michel de Certeau¹²⁰ en el texto aquí citado: *La invención de lo*

¹¹⁵ *Ibíd.*, p. 86.

¹¹⁶ En Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. 2ª ed. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1995, p. 98.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 41.

¹¹⁸ *Ibíd.*, p. 107.

¹¹⁹ *Ibíd.*, p. 122.

¹²⁰ “La distinción entre lugares y no lugares pasa por la oposición del lugar con el espacio. Ahora bien, Michel de Certeau propuso nociones de lugar y de espacio, un análisis que constituye aquí obligatoriamente una

cotidiano. I Artes de hacer. De acuerdo a Augé, la distinción entre lugares y no lugares se asemeja a la oposición que hace Certeau del lugar con el espacio (85), aunque aclara que las fronteras entre unos y otros nunca se borran del todo: “los lugares y los espacios, los lugares y los no lugares se entrelazan, se interpenetran. La posibilidad del no lugar no está nunca ausente de cualquier lugar que sea”¹²¹. Así, el lugar y el no lugar nunca se encuentran en su estado puro y son más bien “palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación”¹²².

Por otro lado, pero siguiendo la línea crítica de los planteamientos de Marc Augé, Paul Virilio, interesado en las relaciones entre lo urbano, los medios de comunicación, la información-desinformación y la velocidad, publica *Estética de la desaparición* en 1980¹²³ y en él profundiza sobre el concepto de velocidad y su impacto para el sujeto en la aprehensión de las cosas.

Con un título altamente sugestivo¹²⁴, *Estética de la desaparición* comienza hablando de la picnolesia¹²⁵, fenómeno de masas que juega con la simultánea presencia-ausencia del sujeto, semejante a lo planteado por Roland Barthes en *La cámara lúcida*, y que servirá

cuestión previa.” Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. 2ª ed. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1995, p. 85.

¹²¹ Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. 2ª ed. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1995, p. 110.

¹²² *Ibíd.*, p. 84.

¹²³ Aquí nos referimos a la edición original: *Esthétique de la disparition*. Éditions André Balland, París, 1980. La primera edición traducida al español es del año 1988.

¹²⁴ En una época como la actual y en un país como México resulta casi imposible separar el término ‘desaparición’ de sus implicaciones políticas y sociales, así como disociarlo de las miles de personas cuya desaparición forzada ha dejado en el país una cicatriz profunda que no termina de cerrar. En este contexto resulta todavía más difícil hablar de una *estética de la desaparición*, por lo que habría que aclarar que la desaparición a la que alude Paul Virilio es únicamente a la producida por la picnolesia.

¹²⁵ La **picnolesia**, del griego *pyncnos* que significa ‘frecuente’, es el término que se utiliza para designar las ausencias frecuentes que sufre una persona, principalmente durante su infancia. En la picnolesia, el cuerpo del sujeto está presente, pero su mente está ausente y perdida en cualquier otro pensamiento que no es el del espacio en el que se encuentra presente su cuerpo. La ausencia del sujeto suele ser breve y usualmente pasa desapercibida por la gente que lo rodea.

como puente para exponer el problema de lo visto-lo no visto por el sujeto durante estas ausencias picnolépticas. A partir de analogías con el cine de Georges Méliès, Virilio irá detallando cómo el movimiento, y en específico la velocidad, determina la forma en que ha de aprehenderse un objeto: “[...] el ojo no puede aprehender un cuerpo en movimiento”¹²⁶, planteamiento que lo lleva a pensar en la necesidad de detener un objeto —o mirarlo a baja velocidad— para poder captarlo: “[...] para ver será preciso intervenir, paradójicamente, un desajuste de la vista, un aminoramiento (ralentí)”¹²⁷. A partir de esta idea surgirá la pregunta que se abordará más adelante de si la velocidad, como propone Virilio, es un aspecto determinante dentro de los textos de Morábito para que los objetos que en ellos se describen puedan ser aprehendidos por los personajes, dentro del texto, y por el lector, fuera de él.

En la segunda parte de *Estética de la desaparición*, Virilio anticipa algunos de los temas que posteriormente aborda Marc Augé en *Los no lugares. Espacios del anonimato*. Tales temas se apoyan en la crítica a la aceleración de la información transmitida por los *mass media* y el espejismo, o la ilusión de realidad e inmediatez, que éstos producen. La reacción que este espejismo provoca, y que también es criticada tanto por Virilio como por Augé, es justamente la que experimentaron los espectadores de los primeros actos del cineasta Georges Méliès¹²⁸, que en un primer momento se dejaron atrapar por el trampantojo que mostraba y “pronto las perturbaciones de la vista provocadas por la

¹²⁶ Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. 3ª ed. Trad. Noni Benegas. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, p. 16.

¹²⁷ *Ibíd.*, p. 97.

¹²⁸ Georges Méliès (1861-1938), considerado el gran ‘mago del cine’, fue pionero en el desarrollo y la utilización de efectos especiales y narrativos en los comienzos de la cinematografía. Mediante exposiciones múltiples, disoluciones de imágenes, fotogramas coloreados a mano y el uso del *stop trick*, entre otras técnicas, Méliès se convirtió en un gran ilusionista capaz de trasladar al espectador al ensueño de la imagen en movimiento (Martínez-Salanova, Enrique. ‘Cine y Educación’, 2003).

velocidad dejaron de sorprender[los]”¹²⁹. Lo que en un principio causó curiosidad y asombro después fue visto con desdén por los espectadores, quienes ya habiéndose acostumbrado al trucaje de la visión presentado por Méliès, se mostraban ansiosos por ver nuevos efectos. Lo mismo sucede con algunos de los actuales espectadores de cine que, ingratos, no obstante esperen durante meses el estreno de la última película realizada con la más alta tecnología, una vez que logran verla, la expectación y asombro pasan y sus ojos se sacian sólo momentáneamente para luego exigir ser sorprendidos con algo aún más novedoso. Esta reacción del espectador de cine es la misma que se tiene frente a las máquinas de guerra y que Virilio describe en la tercera parte de *Estética de la desaparición*: “Si una máquina funciona, pronto dejará de ser una «sorpresa» para el adversario y perderá su eficacia, es decir, su cualidad esencial de *accidente*”¹³⁰. Lo que, de acuerdo a Virilio, lleva a la paradoja de Occidente: “«Cuando funciona, ya está obsoleto»”¹³¹.

La ilusión de realidad, la vertiginosidad en que ésta se presenta y la insaciabilidad —o falta de sorpresa— que produce en el espectador, serán parte de la crítica que harán Paul Virilio y Marc Augé, misma que aquí se propone como una de las demandas sustantivas en los textos de Morábito.

La objeción a la extrema vertiginosidad se asienta en la tercera y cuarta parte de *Estética de la desaparición*, donde Virilio critica la aceleración en la que cada vez más se llevan a cabo las actividades del ser humano, a tal punto que la ley general del mundo bien

¹²⁹ Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. 3ª ed. Trad. Noni Benegas. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, p. 55.

¹³⁰ Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. 3ª ed. Trad. Noni Benegas. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, p. 109.

¹³¹ Oswald Spengler en Virilio, p. 108.

podría ser “detenerse es morir”¹³². El hombre ha inventado su necesidad de aceleramiento y con ello se ha vuelto víctima del propio movimiento que ha provocado. El batir marcas de velocidad se ha vuelto una necesidad y mientras nadie conozca los límites de las altas velocidades (109), la vertiginosidad seguirá siendo una exigencia actual. A decir de Virilio, la velocidad hace desaparecer los cuerpos como desaparecen las características de un cuerpo uniformado en vestimenta militar (104), por lo que más que presencia, la velocidad multiplica la ausencia (74), como ocurre en los medios de transporte. De esta manera, la alta velocidad genera una violencia, no solamente porque ausenta al ser humano, sino porque aniquila el espacio-tiempo en que éste se sitúa: “El viaje repetido, el transporte acelerado de personas, signos o cosas, reproducen agravados los efectos de la picnolepsia, porque provocan la sustracción del sujeto, repetida a perpetuidad, de su contexto espacial y temporal”¹³³. Tal ausencia picnoléptica provocada por el movimiento es uno de los aspectos que analiza Marc Augé para clasificar a los medios de transporte como ‘no lugares’ y con ello se refuerza la crítica planteada por Virilio.

De esta manera es como los planteamientos de Certeau, Augé y Virilio se relacionan y ayudan a comprender de otra manera los espacios, de resignificarlos y así replantear el vínculo que el sujeto genera con ellos, de ahí que resulte tan importante retomar la importancia de los trayectos para el análisis del relato ‘S-Bahn’ (*También Berlín se olvida*), pues hacerlo ayudará a descubrir cómo son interpretados y presentados los espacios dentro del texto y si éstos determinan el actuar de los personajes.

¹³² Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. 3ª ed. Trad. Noni Benegas. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, p. 95.

¹³³ Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. 3ª ed. Trad. Noni Benegas. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, p. 116.

‘S-Bahn’ es el segundo cuento de *También Berlín se olvida* y en él se relatan las reflexiones de un hombre en torno al S-Bahn: “el tren elevado urbano que pasa por el centro de Berlín a la altura de los segundos pisos, suspendido en una franja intermedia que sólo le pertenece a él y que le permite, rozando muros y balcones, tener una intimidad con la ciudad como ningún otro medio de transporte”¹³⁴. El relato es presentado a partir de un narrador en primera persona que da cuenta, desde su introversión, sobre la relación que mantienen el tren, la ciudad de Berlín y sus habitantes. Con la marca explícita de un *voyeur*, el narrador-personaje reflexiona sobre lo imposible: cómo desde el S-Bahn podrían los viajeros permitirse mirar otra parte de Berlín desde las alturas; el narrador imagina o desea un panorama inédito: cómo sería si el tren elevado posibilitara a sus pasajeros atestiguar escenas íntimas de las casas por las que pasa cerca. Un asunto es cómo el S-Bahn juega un importante papel en Berlín como elemento de transporte y otro si acaso fuese el medio cohesionador, reintegrador, de la ciudad o si podría ser la verdadera vocación de este tren. Así, el narrador reinventa su mundo mientras disfruta pensando que el S-Bahn “regala a los pasajeros visiones fugaces de intimidad ajena, como una familia sentada a la mesa, alguien mirando la televisión, otro jugando con un perro o leyendo el periódico o haciendo ejercicio”¹³⁵, y se pregunta qué pasaría si el tren un día se detuviera y quedaran expuestos los habitantes de las casas cercanas a él; qué escenas contemplarían los pasajeros y si esto permitiría que Berlín se convirtiera en la primera ciudad cubista dispuesta a abrirse a todas las miradas.

Lo primero que llama la atención de este relato es la condición de extranjería del narrador y la manera en que ésta determina su forma de mirar y de relacionarse tanto con la

¹³⁴ Morábito, Fabio. *También Berlín se olvida*. México: Tusquets Editores, 2004, p. 15.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 15.

ciudad de Berlín como con el tren S-Bahn. Esta extranjería no es exclusiva del narrador de ‘S-Bahn’, sino del narrador de cada uno de los 13 cuentos que componen *También Berlín se olvida*, donde las anécdotas narradas se cuentan a partir de una mirada ajena al contexto berlinés. Esta condición, motivo constante en la obra de Morábito (recordemos la mención de Hochman), permite que los personajes simbolicen su estar y su actuar en el mundo ficcional, pues como creemos, el extranjero es siempre un ente ajeno al lugar al que llega, alguien que no pertenece allí y por lo cual aprende a significar y vincularse de otra manera tanto con los espacios como con los demás y consigo mismo.

Así, en ‘S-Bahn’ el narrador-personaje posee una mirada desacostumbrada a la ciudad que lo acoge, una mirada asombrada por lo desconocido, por lo distinto del lugar del que proviene; una mirada que tiende a ir más pendiente de las cosas que lo rodean para no perder detalle de nada; una mirada que compara lo que ve en el nuevo sitio con lo que ha visto en su lugar natal, haciendo que todo ello le permita notar ciertas cosas que un nativo generalmente ya da por sentadas. Tal es el caso de las costumbres alemanas de las cuales habla el narrador cuando describe al S-Bahn y su planeación basada en el aprovechamiento del espacio:

Y esa manera que tiene el *S-Bahn* de insinuarse entre los edificios, de untarse a ellos, si es preciso, con tal de sostenerse en su altura, debe de tener un encanto especial para este pueblo tan sensible al buen aprovechamiento del espacio y tan enamorado del orden, de las divisiones y las subdivisiones, de la compartimentación y a menudo de la miniaturización de la vida¹³⁶.

Esta descripción del movimiento del S-Bahn deja ver más la opinión del narrador sobre la cultura berlinesa que la que tendría un ciudadano alemán sobre el tren en sí mismo.

¹³⁶ Morábito, Fabio. *También Berlín se olvida*. México: Tusquets Editores, 2004, p. 16.

Pareciera que para él la forma en que funciona este sistema ferroviario no es sino un reflejo de la ideología y las costumbres que poseen no sólo los berlineses, sino los alemanes en general. Estas reflexiones son posibles gracias a la distancia que guarda el narrador-personaje con respecto a la cultura alemana y se deben, en gran medida, a una observación detallada de la misma.

‘S-Bahn’ distingue dos espacios fundamentales sobre los cuales se desarrolla la historia: Berlín —sus casas, departamentos, edificios y calles— y el S-Bahn. En cuanto a Berlín, las perspectivas que se tienen de la ciudad son las únicas que se obtienen viajando en este tren, no a ras de piso sino en las alturas, este enfoque brinda una vista que en tanto *voyeur*, el narrador privilegia para crear ese otro supuesto de una ciudad desconocida. Morábito no privilegia en este relato el Berlín del muro, es el Berlín más cotidiano, el más oculto:

Es otra ciudad la que se conoce viajando a media altura. Los edificios, ya no unidos por el suelo, se suceden en un orden más metafísico que real, y todo adquiere, por la supremacía de las 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 intimidad ajena [...]¹³⁷.

Las imágenes que, valga la redundancia, imagina el narrador de Berlín, están condicionadas por el trayecto veloz realizado por el tren y su forma característica de recorrer el espacio —a cierta altura—. De acuerdo al relato, el S-Bahn es el medio (entre la tierra y el firmamento) que posibilitaría ver “metafísicamente” la ciudad desde las alturas y con ello mostrarla como nunca antes había podido ser vista. Es más que evidente que cualquier pasajero no se acercará al Berlín más íntimo, como menciona el narrador, pues las imágenes que se obtienen a través de las ventanillas del tren no son sino meros espejismo.

¹³⁷ Morábito, Fabio. *También Berlín se olvida*. México: Tusquets Editores, 2004, p. 15.

No hay duda de la distinción ya mencionada sobre los lugares, espacios y no lugares, misma que nos lleva a subrayar al S-Bahn como un no lugar en donde la conexión entre los sujetos es imposibilitada por la rapidez del trayecto. El S-Bahn es un tren cuya única finalidad es mecánica: la del traslado acelerado de personas, fin que determina un espacio impersonal y de tránsito, opuesto al lugar antropológico o de convivencia y, por lo mismo, negado a ser un espacio identitario, tal como dice Marc Augé que sucede con los no lugares.

El S-Bahn no es un medio de transporte cuyo objetivo sea crear un vínculo del sujeto con el espacio —dentro o fuera del tren—; al contrario, el tren es un sitio donde predominan el anonimato y la urgencia. Como menciona el narrador de ‘S-Bahn’, el paso del S-Bahn entre el cemento y las ventanas de los edificios berlineses “puede verse como la quintaesencia del talento que tienen los alemanes de convivir codo a codo sin tocarse”¹³⁸. Esta supuesta convivencia entre los alemanes no es más que una coexistencia¹³⁹ donde se enfatiza la distancia que guardan los sujetos entre ellos, pues no son acompañantes en sus trayectos diarios sino que, por cuestiones azarosas, les ha tocado estar en un mismo espacio-tiempo. El hecho de viajar en el mismo tren no implica que haya cercanía entre los pasajeros, pues el mismo espacio no se presta para ello, pero además, en el caso específico de los alemanes descritos en ‘S-Bahn’, éste parece ser su objetivo desde la mirada extranjera: lograr estar en un mismo lugar con muchos otros sin que ello implique establecer un vínculo con ellos. De acuerdo al narrador, esto tiene que ver con “[...] esa

¹³⁸ Morábito, Fabio. *También Berlín se olvida*. México: Tusquets Editores, 2004, p. 16.

¹³⁹ La diferencia que se marca aquí entre los términos ‘convivencia’ y ‘coexistencia’ tiene que ver con que el primero de ellos se entiende como la “vida en compañía de otras personas”, mientras que el segundo se refiere a la “existencia de una persona o cosa al mismo tiempo que otra sin perjudicarse entre ellas” (Lucena Cayuela, Núria. *Diccionario Anaya de la Lengua*. España: ANAYA, 2002, p. 285 y 247). Mientras que la convivencia plantea una vivencia acompañada, la coexistencia remarca cómo dos sujetos u objetos pueden existir en un mismo espacio-tiempo pero mantienen una distancia que les permite no perjudicarse uno al otro. Es esa distancia la que nos interesa distinguir aquí.

impermeabilidad congénita que les permite ignorar al prójimo y construirse una privacidad de medio metro cuadrado cuando están sentados en un café muy concurrido, o tomando el sol en un parque, o descansando los fines de semana en las minúsculas casitas de sus *Kleingärten...*¹⁴⁰.

Pero esa “impermeabilidad”, pensemos fuera del texto del autor, no es exclusiva de los alemanes sino de cualquiera que transite en tal transporte o en los calificados ‘no lugares’, pues en ellos se crean contratos solitarios que provocan la sustracción del sujeto de su contexto espacial y temporal (Virilio, 116): “«Los hombres y las mujeres que comparten las horas a bordo, dejan de ser ellos mismos..., cada pasajero empieza por salir de sí, ayer no nos conocíamos, mañana nos separaremos para siempre...»”¹⁴¹.

Aunado a esto, la velocidad a la que viaja el S-Bahn es un factor que afecta considerablemente la forma en que los pasajeros observan y se vinculan con la ciudad de Berlín, pues como ya vimos antes con Paul Virilio una de las formas en las que se determina el sentido de un objeto es mediante el movimiento y según Augé, los medios de transporte —capaces de recorrer grandes distancias en poco tiempo— llegan a afectar nuestras representaciones de los espacios y modifican la aprehensión que tenemos de los objetos. Si esto es así entonces, ¿es posible que el S-Bahn, aún a la velocidad a la que viaja, permita a su usuario capturar postales de intimidad?

Según el narrador-personaje de ‘S-Bahn’ la altura del tren le permite “tener una intimidad con la ciudad como ningún otro medio de transporte”¹⁴², pero más adelante él mismo se cuestiona —pensando en las cortinas abiertas de los departamentos cercanos a los

¹⁴⁰ Morábito, Fabio. *También Berlín se olvida*. México: Tusquets Editores, 2004, p. 16-17.

¹⁴¹ Gaston Rageot en Virilio, p. 73.

¹⁴² Morábito, Fabio. *También Berlín se olvida*. México: Tusquets Editores, 2004, p. 15.

rieles donde pasa el S-Bahn— “si mostrarse ante un tren es de verdad mostrarse y si ser vistos en un destello es de verdad ser vistos”¹⁴³. Llama la atención el cuestionamiento del personaje porque tanto Augé como Virilio coinciden en su crítica a la aceleración precisamente porque sólo produce ilusiones de inmediatez, de realidad, y, cabría decir aquí, de intimidad. La ventaja que parece darle su altura al S-Bahn para adentrarse a la intimidad de los berlineses no es más que un espejismo, pues la velocidad a la que viaja lo imposibilita.

De acuerdo a Virilio, la velocidad sólo logra multiplicar la ausencia, pues hace desaparecer a los cuerpos y termina convirtiéndolos en figuras genéricas faltas de rasgos propios. Por ello, la aceleración a la que viaja el S-Bahn afecta la forma en que se ven los objetos a través de la ventana y vuelve imposible el aprehender escenas de intimidad en un segundo, pues un cuerpo no puede ser aprehendido por el ojo mientras esté en movimiento (Virilio, 16).

Pero más allá de esto, en ‘S-Bahn’ Morábito parece estar proponiendo un cambio sustancial en el tren para contrarrestar sus cualidades de no lugar, volviéndose el aspecto del relato que aquí buscamos resaltar. Ya hemos visto que el tren es un no lugar y por sí mismo no facilita que el pasajero genere vínculos con el espacio interior o exterior a él ni tampoco promueve las relaciones entre los pasajeros. Por lo tanto, la forma que parece encontrar Morábito para que el sujeto pueda generar vínculos significativos tanto con los demás como con la ciudad de Berlín y con el tren mismo, es convirtiendo al S-Bahn en un espacio y dejando de lado sus características de no lugar. La manera en que logra esto el

¹⁴³ Morábito, Fabio. *También Berlín se olvida*. México: Tusquets Editores, 2004, p. 16.

autor es mediante el imaginario del narrador-personaje, quien plantea como posibilidad el que el tren cambie su forma habitual de traslado y con ello de vele su “secreta vocación”¹⁴⁴.

El primer cambio que creemos que concibe el narrador-personaje para que el tren devenga en espacio es que éste desacelere o incluso se detenga, rompiendo la rutina de viaje de los pasajeros y de los habitantes de los departamentos. Al hacer esto se produciría el extrañamiento de ambos y tanto el pasajero como el habitante se verían obligados a desacelerar el ritmo vertiginoso que han adoptado como propio. Asimismo, esta desaceleración dejaría al descubierto a los habitantes de los departamentos cercanos a los rieles y con ello haría posible que los pasajeros los contemplaran y ya no sólo los vieran en un destello: “Tal vez, secretamente, [los habitantes de los departamentos] esperan el día que el *S-Bahn*, por una avería o por lo que sea, aminore su velocidad, desfile despacio frente a sus ventanas o incluso se detenga frente a ellas, exhibiéndolos ante las miradas de todos”¹⁴⁵. De esta manera, la acción de desacelerar privilegiaría ya no el simple ver, sino el mirar, pues como mencionamos anteriormente, la baja velocidad es un factor determinante para poder llevar a cabo una observación profunda, a detalle. Así, el tren detenido permitiría que se generaran vínculos significativos entre sus pasajeros y los habitantes de las casas cercanas, al mismo tiempo que implicaría una acción subversiva en tanto que la ley general del mundo dicta, de acuerdo a Virilio, que “detenerse es morir”¹⁴⁶.

El segundo cambio para constituir al S-Bahn en espacio tiene que ver con lo antes mencionado sobre crear vínculos significativos entre el tren, sus pasajeros y la ciudad de Berlín. Además de lograrlo disminuyendo su velocidad, otra forma de conseguir esto es

¹⁴⁴ Morábito, Fabio. *También Berlín se olvida*. México: Tusquets Editores, 2004, p. 18.

¹⁴⁵ *Ibíd.*, p. 16.

¹⁴⁶ Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. 3ª ed. Trad. Noni Benegas. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, p. 95.

resignificando al tren mismo para que no sea visto sólo como un medio de transporte para el traslado de personas, sino como un elemento capaz de unir a la ciudad por medio de sus líneas férreas:

Viajando a contrapelo de la ciudad, deslizándose entre las construcciones, el *S-Bahn* 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 de transporte, crear alrededor de esta ciudad que es fruto de una agrupación de pueblos, un lazo que la cohesionara, una última vuelta de tuerca que dejara todo apretado y en su sitio¹⁴⁷.

De esta manera, el S-Bahn amplía su función transportista y antepone a ella su función cohesionadora, permitiendo que el tren cobre un sentido distinto para los pasajeros y, en general, para los berlineses. Hablar de la construcción del tren como una acción pensada para proveer a la ciudad de un lazo unificador hace imaginar al S-Bahn como un espacio que busca generar relaciones identitarias e históricas entre el tren, la ciudad y los berlineses, y hace incompatible el que el tren se conciba como un no lugar.

Siguiendo con la idea del S-Bahn como elemento unificador, otra forma de resignificar al tren aparece cuando el narrador-personaje lo ve como un elemento capaz de reintegrar ya no sólo la agrupación de pueblos que constituyen Berlín, sino también la parte inferior de la ciudad —la calle— con su parte superior —los balcones y ventanas—:

También en las ciudades la vida bulle en la base y, a medida que escalamos los pisos, se hace esporádica, hasta llegar a esas ventanas y balcones de los pisos más altos que parecen vivir separados del trajín urbano. El *S-Bahn*, pasando por encima de las calles, desmintiéndolas, intenta reintegrar esa parte exiliada al bullicio general, creando una ciudad más aérea y continua, donde las ventanas sean las verdaderas protagonistas¹⁴⁸.

¹⁴⁷ Morábito, Fabio. *También Berlín se olvida*. México: Tusquets Editores, 2004, p. 16.

¹⁴⁸ *Ibíd.*, p. 17.

Así, el S-Bahn logra cohesionar Berlín en dos movimientos integradores: de afuera hacia adentro —o de la periferia al centro— y de abajo a arriba —o de la base a la altura—. Con ello no sólo es posible que el S-Bahn tome nuevos sentidos sino también la ciudad de Berlín, que en este relato intenta mostrarse desde sus rincones más íntimos y poco conocidos.

En este sentido, si las ventanas se vuelven las protagonistas de la ciudad, asomarse a ellas es el siguiente paso lógico. Se trata de una invitación para convertirse en *voyeurs*, es decir, en sujetos mirantes cuyo deleite radique precisamente en mirar dentro de las ventanas para descubrir en ellas mundos fascinantes:

Se trata de un método parecido al del cubismo, el mismo impulso de saltarse los nexos lógicos para aprehender de una sola mirada la totalidad de la cosa, su adentro y su afuera. Por eso, tal vez, la secreta vocación del *S-Bahn* 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 adulterios¹⁴⁹.

Es en este punto del relato donde radica la esencia de la propuesta morabitaniana de mirada, pues a través del narrador-personaje que cree adivinar la secreta vocación del S-Bahn se lee entre líneas la preocupación del autor por regresar la mirada a lo cercano, a lo infraordinario. Es por eso que en ‘S-Bahn’ adentrarse a las ventanas se vuelve necesario para descubrir eso que parece nuevo pero que en realidad se trata de escenas que por su cotidianidad y por la vertiginosidad a la que viaja el tren han dejado de ser miradas. Es “el

¹⁴⁹ Morábito, Fabio. *También Berlín se olvida*. México: Tusquets Editores, 2004, p. 18.

Berlín que no vemos”¹⁵⁰ el que vale la pena explorar, y es el Berlín que le interesa rescatar a Morábito, pues al hacerlo será posible aprehender la ciudad en su totalidad.

Sólo desacelerando el paso del S-Bahn y convirtiéndolo en un espacio es posible que las escenas mostradas a través de sus ventanillas puedan ser miradas a detalle y aprehendidas por los pasajeros. Asimismo, este paso del no lugar al espacio será el que propicie la generación de nuevos vínculos del sujeto con el resto de sus compañeros de viaje, así como con el tren mismo y con la ciudad de Berlín, y ayudará a desarrollar entre los pasajeros del S-Bahn una mirada atenta y dispuesta a mirar lo que se le pose enfrente.

¹⁵⁰ Morábito, Fabio. *También Berlín se olvida*. México: Tusquets Editores, 2004, p. 18.

5. Conclusiones

*¿Qué es la subversión?
—De la rosa que te fascina, es quizá la más discreta espina.*
Edmond Jabès

A lo largo de esta investigación pretendimos mostrar cómo es que Morábito desarrolla en su obra una forma de mirar que busca rescatar situaciones, objetos y personajes infraordinarios que han dejado de considerarse relevantes para ser mirados. Esto lo logra mediante la decantación de imágenes en los relatos, donde con recursos semejantes a los utilizados en la fotografía se captan sólo los detalles que dan sentido al desarrollo de la historia y se evita la saturación de imágenes que termine por abrumar y perder al lector de lo verdaderamente importante. Asimismo, esta forma de mirar plantea la generación de nuevos vínculos del sujeto con los espacios porque considera necesaria la disconformidad con los sitios de tránsito y anonimato producto de la sobremodernidad actual. El paso del no lugar al espacio es parte de esta mirada que busca la resignificación de los lugares para contribuir en la constitución del sujeto como ente histórico y social. De igual manera, la forma de mirar presente en los textos morabitanos plantea ir en contra de la vertiginosidad que rige las formas de vida actuales del ser humano, pues sólo desacelerando es posible que el sujeto observe la vida con detenimiento y descubra todo aquello que lo rodea y que tan fácilmente se pierde con la celeridad.

Es por eso que concebimos esta forma de mirar como una visión del mundo que Morábito desea que mire su lector, un encauzamiento hacia todo aquello que los ideales

sobremodernos han restado importancia pero que merece toda nuestra atención, un llamado a cuestionar y cuestionarnos la forma en que se mira el mundo.

El devenir de la mirada planteado en esta investigación tiene que ver con cómo los textos de Morábito potencian la transformación de la vista del lector en mirada, de tal manera que éste pueda visibilizar de nuevo aquello que ha devenido en invisible. Consideramos, al igual que muchos de los teóricos citados aquí antes, que esta invisibilidad es producto de la sobremodernidad y sus excesos, de la sociedad del espectáculo — retomando los conceptos utilizados por Augé— y, principalmente, de la forma en que ambas han llevado a menospreciar lo cotidiano, lo infraordinario, la lentitud, la detención y la mirada atenta y crítica. En este contexto, el hecho de que los textos de Morábito promuevan la recuperación de todos esos elementos dejados de lado nos lleva a pensar que la mirada morabitiana es en realidad una mirada subversiva, pues todos los elementos que la componen van encaminados al trastocamiento de las formas actuales del mirar, regidas principalmente por la saturación, la vertiginosidad, el desapego y la vaciedad, tanto de origen como de significado. Esta subversión en la mirada morabitiana no aparece en los textos de manera explícita como en la literatura abiertamente panfletaria, pero creemos que sí lo hace de forma discreta, sutil, casi imperceptible. Los aspectos que presentamos a continuación nos ayudarán a explicar mejor este carácter subversivo.

- **La presentación de personajes, objetos y situaciones infraordinarias en los relatos**

En la época sobremoderna el culto a lo extraordinario y a lo espectacular es tal que pareciera que cualquier cosa que salga de estos rubros no vale la pena ni merece nuestra atención. Los medios de comunicación, las redes sociales y las páginas web, principalmente, nos han acostumbrado a que los sucesos dignos de observarse deben ser aquellos que escapan de la cotidianidad y aquellos que por aparatosos nos deben resultar más atractivos y, por lo tanto, más visibles. De esta manera, lo nimio, lo pequeño, lo cercano, lo de todos los días, lo que no sale en las noticias y lo que es de todos sabido deviene en irrelevante. Hay una subestimación de lo cotidiano por su carácter ordinario y su falta de espectacularidad. Es por eso que lograr que el texto literario recupere lo infraordinario como digno de mirarse y de provocar un asombro en el lector nos parece subversivo.

Los textos de Morábito retoman aquello que de acuerdo a los parámetros sobremodernos no es relevante mirar. Los objetos, los espacios, las situaciones y los personajes que en ellos se describen, además de pertenecer a la cotidianidad, son mostrados a través de una lupa que permite observar a detalle su naturaleza profunda y evidenciar su carácter fascinante.

La idea detrás de esta propuesta es la de regresar a los objetos concebidos como nimios para en ellos maravillarnos, llevando al lector a detenerse a mirar eso que ya ha visto pero que precisamente por su carácter ordinario ha dejado de mirar: un muro abandonado, un lote baldío, una ama de casa que lleva a su hijo a la escuela, un verdulero errático, un albañil que le hace frente a una montaña de tierra, las huellas dejadas por los bañistas a su paso por la arena, las ventanas de los departamentos cercanos al tren.

Las anécdotas descritas en los textos de Morábito son cercanas al contexto del lector sobremoderno y precisamente por eso pasan desapercibidas en su vida diaria. No obstante, en el texto literario estas escenas infraordinarias permiten abrir los ojos del lector hacia un mundo que no requiere efectos especiales para concebirlo como asombroso. Es a partir del texto literario que el lector puede detenerse y cuestionar su forma de mirar, como veremos a continuación.

- **La detención del tiempo y el elogio de la lentitud para favorecer el paso del ‘ver’ al ‘mirar’**

La sobremodernidad, que tanto promueve a la sociedad del espectáculo, pone énfasis en otro aspecto que determina la forma en que habrá de aprehenderse la vida, esto es la vertiginosidad. En el mundo sobremoderno no sólo basta con estar rodeados de imágenes que muestren hechos extraordinarios que atraigan nuestros sentidos, sino también que tales imágenes sean transmitidas a gran velocidad.

A decir de Paul Virilio, la vertiginosidad es una exigencia actual y así permanecerá mientras se desconozcan los límites de las altas velocidades. Tanto en la información transmitida mediante los *mass media* como en los avances tecnológicos, científicos, deportivos y los vinculados con los medios de transporte, por sólo mencionar algunos, lo que se espera es una mayor celeridad, tanto en el desarrollo de tales aspectos como en su salida a la luz pública, su transmisión y su consumo.

La cultura de la eficiencia que acompaña a esta vertiginosidad ha llevado a pensar que no sólo basta con obtener un resultado o efecto deseado sino además hacerlo con el

mínimo de recursos, en el mínimo de tiempo. La productividad se rige bajo estos criterios y los individuos han aprendido a adoptarlos con la intención de sentirse parte del régimen económico actual. Por ello, hoy en día no hay un solo aspecto en la vida del hombre que no se vea afectado por el ajetreo y la vertiginosidad en aras de ahorrar tiempo.

No obstante, esta necesidad de aceleramiento que ha inventado el hombre ha terminado por convertirlo en víctima de la aceleración que ha provocado, pues es tal el énfasis puesto en ella que, como plantea Virilio, la ley general del mundo podría ser “detenerse es morir”¹⁵¹. Así, el hombre se ha autocondenado a vivir bajo el yugo de la celeridad y, por lo tanto, a menospreciar la detención, la lentitud y cualquier actividad que las implique por considerarlas incompatibles con las demandas actuales.

En este contexto, la mirada de Morábito se concibe como subversiva porque plantea como necesario justo eso: detenernos; ralentizar el paso para redescubrir el mundo alrededor nuestro y poder observarlo a detalle, algo imposible de hacer a alta velocidad. Como advierte Antonio Deltoro, “reivindicar la lentitud es hoy en día ir a contracorriente, tomar distancia frente al ritmo dominante de la época”¹⁵², tal como hace Morábito en su obra. Y es que las altas velocidades no propician la contemplación; la vertiginosidad promueve el ver y nunca el mirar, por eso es que resulta tan importante que la mirada morabitiana contemple la quietud en aras de invitar al lector a mirar la vida y no sólo conformarse con visiones fugaces de ella. Porque sólo aminorando el paso es posible mirar —y no sólo ver—, aprehender, —y no sólo distinguir—, y generar vínculos de relación y de historia tanto con los espacios como con los otros.

¹⁵¹ Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. 3ª ed. Trad. Noni Benegas. Barcelona: Editorial Anagrama, 2003, p. 95.

¹⁵² Deltoro, Antonio. ‘Poesía de baja velocidad’ en *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla*. N° 3, 2004. p. 19.

- **El paso de los no lugares a los espacios para que el sujeto sea capaz de establecer vínculos significativos con ellos**

Como ya hemos visto, la vertiginosidad característica de la sobremodernidad afecta la forma en que han de aprehenderse las cosas que nos rodean y también determina la forma en que los sujetos se vinculan con los espacios. Por ello, no es fortuito que precisamente en esta época proliferen los llamados no lugares, espacios impersonales y de tránsito donde reinan la inmediatez y el anonimato, como los centros comerciales, los supermercados, los medios de transporte, las autopistas, los aeropuertos, las estaciones ferroviarias y los hoteles, entre otros.

Debido a que la función de estos no lugares suele ser meramente transitoria, resulta casi imposible para el sujeto generar vínculos significativos tanto con ellos como con los demás sujetos con los que comparte los trayectos. Así, el sujeto de la sobremodernidad transita por sitios construidos para el flujo acelerado de personas donde no es posible generar vínculos históricos, ni sociales, ni identitarios.

Ante este panorama, Fabio Morábito opta por cambiar la forma en la que se conciben estos no lugares y en sus relatos decide transformarlos en espacios donde el sujeto ya no sólo transite por ellos sino que se los apropie de tal manera que se vuelvan parte de su historia personal. Los mismos sitios y transportes que antes servían únicamente de paso o para cubrir un trayecto determinado ahora son descritos en los relatos de Morábito como escenarios donde se abren infinitas posibilidades de relación con los personajes. En los textos de Morábito la ilusión de inmediatez provocada por los no lugares desaparece para darle paso a una genuina cercanía del sujeto con los espacios. Ya no se concibe al sujeto

independiente del lugar que habita, sino como un sujeto constituido como tal gracias a dicho espacio; asimismo, los no lugares ya no son el telón de fondo detrás de las acciones de los sujetos, sino que se han convertido en espacios conformados así debido a la intervención del sujeto en ellos.

Por todo ello es que este paso del no lugar al espacio llevado a cabo en los relatos de Morábito con el fin de favorecer que el sujeto genere vínculos significativos con los espacios donde se desenvuelve, nos parece, una vez más, un elemento que ayuda a conformar una mirada subversiva.

- **El silencio visual o “el silencio de las cosas esenciales”**

Otro elemento que nos hace concebir la mirada morabitaniana como subversiva tiene que ver con uno de los recursos utilizados para la descripción de las acciones ocurridas en los relatos, esto es, la decantación de las imágenes. Como ya vimos antes con los planteamientos de Diego Lizarazo, este proceso pretende ir en contra de la saturación y el extravío de la mirada dejando fuera del campo de visión del espectador-lector todo aquello que lo distrae de lo importante, de lo esencial. Dado que la sobremodernidad ha puesto un especial énfasis en la saturación de las imágenes en aras de promover la falta de pensamiento crítico y la superficialidad que llevan al consumismo, creemos que ir en contra de estos principios es un acto subversivo.

Los textos de Morábito no buscan distraer al lector con adornos innecesarios, sino que buscan “devolvernos al silencio; devolvernos, no a un silencio completo, sino al

silencio de las cosas esenciales”¹⁵³. Es, pues, un recurso que, con economía de lenguaje, muestra al lector imágenes relevantes por su profundidad, por su carácter significativo; un silencio visual y lingüístico donde las imágenes adquieren sentido nuevamente y el lector es capaz de aprehenderlas para sí, aun fuera del plano ficcional, como veremos a continuación.

- **Imágenes comprometidas con el mundo: el *punctum* y ‘la ola que regresa’**

El último elemento que creemos que ayuda a concebir la mirada de Morábito como subversiva se relaciona con el tipo de imágenes y anécdotas que integran sus textos. Ya hemos dicho que tanto los personajes como las acciones que se llevan a cabo en los relatos y los espacios donde estas se desarrollan van dirigidas a regresar la mirada hacia lo infraordinario, a incorporar la lentitud para ser capaces de observar lo que nos rodea, a cambiar el paradigma de los no lugares para convertirlos en espacios significativos y a volver al silencio de las cosas esenciales. Si estos elementos nos resultan relevantes es justamente porque no se quedan en el plano de lo ficcional, sino que se trasladan al plano de lo real.

En palabras de Roland Barthes, nos inclinamos a pensar que la obra de Fabio Morábito provoca un *punctum* que hiera, es decir, ese momento en el texto que estremece al lector porque le punza, porque ya no es espectador de una historia que se le cuenta y de la

¹⁵³ Morábito, Fabio. “Presentación del libro *El idioma materno*”. Conf. Feria Internacional del Libro de Guadalajara. 6 de diciembre de 2014. En el contexto de la presentación de su libro, *El idioma materno*, cuyas prosas breves son todas de 2000 caracteres, Morábito habla de que “no hay texto al que no se le pueden quitar palabras”, y cita a Italo Calvino cuando menciona que reducir un texto a sus elementos esenciales se debe más a un sentimiento ético que estético, pues “se le ahorra al lector paja, adorno, inutilidad. Como si la función del escritor fuera devolvernos al silencio; devolvernos, no a un silencio completo, sino al silencio de las cosas esenciales”.

cual él es ajeno, sino que llega un punto en el que algún elemento que conforma la historia traspasa la barrera de la fábula para tocar las fibras sensibles de su mundo real.

Los textos de Morábito encierran ese momento punzante donde el lector se agita, se asombra y reflexiona sobre el impacto de lo que está leyendo. Ese instante, que el texto propicia y que el lector opera, donde la representación llega a su fase de identificación con el lector precisamente porque el texto sale del texto (Pimentel, 114). Ese momento que creemos puede ejemplificarse con la imagen metafórica de la ola que regresa que forma parte del poema ‘Si te revuelca la ola...’ de Fabio Morábito, inserto en *Lotes baldíos* (1985):

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 vejas,
de las olas con prisa,

y la peor de todas,
de la ola asesina,

la ola que regresa.

En este poema se puede observar la síntesis posible de la obra de Morábito cuando distingue tres tipos de olas: “la ola joven”, “esbelta”, “ardiente”, “que te deja molido el cuerpo y el corazón más grande”; “la ola retórica y veja”, la ola con “prisa”; y ‘la peor de

todas’, la “ola asesina”, la “ola que regresa”. Retomamos la imagen de esta última ola porque creemos que ilustra el movimiento que Morábito realiza en sus textos: un acotamiento de acciones que luego se expande para convertirse en una reflexión profunda. En los relatos de Morábito no se muestran imágenes panorámicas y excesivas que al mostrarlo todo terminen por no mostrar nada, sino que en ellos hay una cuidadosa selección de imágenes que son acotadas hasta el punto de ver detalles íntimos en ellas. Así, en un sutil movimiento, los personajes, los espacios, los objetos y las acciones de los relatos se retraen para luego extenderse y dirigirse más allá de los límites del relato, del espacio ficcional. Este movimiento se asemeja a la ola del mar, que parece alejarse de la arena y contraerse hacia sí, pero siempre termina por regresar a ella. En ese vaivén, la ola llega con más fuerza, es envolvente, y a su paso revuelve toda la arena que encuentra. Es ahí cuando esa ola inofensiva que, hasta el momento no hacía más que ir y regresar, se vuelve letal: punza y hiere al lector, “lo asesina” porque trae consigo un mensaje que toca hasta la más profunda de sus certezas, haciendo al lector ya no sólo espectador sino parte del movimiento de la ola. Esa es la ola asesina, la que trastoca la aparente quietud en la que se encuentra la arena, la que mata por su carácter de universal.

La ola que regresa es el acto consciente de abrir los ojos y mirar que en el texto literario se abre un portal que trasciende del plano ficcional al real, en el que se encuentra el lector. La ola que regresa es aquella que convierte en incertidumbres las certezas que se creían tener o viceversa, y es por eso que esta ola es asesina, pues, como un balde de agua fría, golpea al lector en lo más profundo de su ser y su existir.

En el fondo, lo que creemos que plasma Morábito en su obra es un cuestionamiento al lector y la forma en que mira la vida; una manera de hacerle ver que es tan posible la

estetización de cualquier cosa como la recuperación del asombro por ese cualquier cosa. Se trata de integrar a los textos una mirada subversiva en tanto desestabilizadora y pensativa¹⁵⁴, ya que busca cimbrar las ideas que el lector ha adoptado en torno al acto de mirar. Es, además, una forma de mirar que va más allá de las páginas del libro y pretende mostrarle al lector otras formas de mirar la vida, donde las experiencias estéticas están tan cerca de nosotros como queramos que lo estén y donde cualquier objeto, por infraordinario que parezca, puede conducirnos al deleite y a la reflexión de quiénes somos, de qué queremos y hacia dónde vamos, preguntas esenciales que son, al final, las que valen la pena intentar resolver.

¹⁵⁴ Porque como menciona Roland Barthes en *La cámara lúcida* (1989), “en el fondo la Fotografía es subversiva, y no cuando asusta, trastorna o incluso estigmatiza, sino cuando es *pensativa*” (81).

6. Bibliografía y hemerografía

Bibliografía del autor:

Morábito, Fabio. Entrevista personal. 6 de diciembre de 2014.

---*Grieta de fatiga*. México: Tusquets Editores, 2012.

--- *Lotes baldíos*. México: Fondo Editorial de Querétaro/ CONECULTA/ Instituto de Cultura del Municipio de Querétaro, 2004.

---“Presentación del libro *El idioma materno*”. Conf. Feria Internacional del Libro de Guadalajara. 6 de diciembre de 2014.

---*También Berlín se olvida*. México: Tusquets Editores, 2004.

Bibliografía teórica:

Augé, Marc. *Ficciones de fin de siglo*. Trad. Anna Jolis Olivé. Barcelona: Gedisa, 2001.

---*El viajero subterráneo, un etnólogo en el metro*. 2ª ed. Trad. Alberto Bixio. Barcelona: Gedisa, 1998.

--- *Los «no lugares». Espacios del anonimato*. 2ª ed. Trad. Margarita N. Mizraji. Barcelona: Gedisa, 1995.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. 8ª ed. Trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1989.

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I Artes de hacer*. Trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana/ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 2007.

Echeverría, Bolívar. *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen*. Por Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, Pablo Lazo; coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007.

Lazo Briones, Pablo. ‘La perversión semántica de las imágenes en una sociedad

multicultural’, también incluido en *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen/* por Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, Pablo Lazo; coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007.

Lizarazo Arias, Diego. ‘Encantamiento de la imagen y extravío de la mirada en la cultura contemporánea’ en Echeverría, Bolívar. *Sociedades icónicas: historia, ideología y cultura de la imagen/* por Bolívar Echeverría, Diego Lizarazo, Pablo Lazo; coordinado por Diego Lizarazo. México: Siglo XXI, 2007.

---“Estética de la mirada”. Conf. Universidad Autónoma de Querétaro. 11 de abril de 2013.

---*Iconos, figuraciones, sueños. Hermenéutica de las imágenes.* México: Siglo XXI, 2004.

---“La imagen encantada. El desamparo de la mirada en la cultura contemporánea”. Conf. Galería Metropolitana, México, D.F. 17 de noviembre de 2005.

Perec, Georges. *Lo infraordinario.* Trad. Jorge Fondebrider. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2013.

Virilio, Paul. *Estética de la desaparición.* 3ª ed. Trad. Noni Benegas. Barcelona: Anagrama, 2003.

Bibliografía crítica:

- ‘El abrigo del guardafaros: los ingredientes y la sazón de la narrativa de Fabio Morábito’ TESIS para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas de la UNAM. Edgar Roberto Mena López. 2006. Consultado el 28 Nov. 2012.
- ‘La morada perfecta de Fabio Morábito’. Christopher Domínguez Michael. Abril 2004. Texto de difusión. Publicado en Revista Letras Libres: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/la-morada-perfecta-de-fabio-morabito>. Publicado en abril de 2004. Consultado el 06 de Dic. 2012.

- ‘Reseña Grieta de Fatiga’. Fabienne Bradu. Mayo 2006. Texto de difusión. Publicado en Revista Letras Libres. Publicado en mayo 2006. Consultado el 2 de agosto de 2012.
- “Refundación del paraíso perdido: Identidad cultural y espacio urbano en *Lotes baldíos* de Fabio Morábito. Óscar Robles. 2006. Texto especializado. Publicado en Revista de Literatura Mexicana Contemporánea, N° 28. Publicado en 2006. Consultado en agosto de 2012.
- ‘Exilio y paralaje’. Nicholas Hochman. 8 de julio de 2010. Publicado en *Letras Históricas/ Entramados* de la Universidad de Buenos Aires. Publicado Letras Históricas N° 4, enero- junio 2011.
- ‘Reseña Grieta de fatiga’. Sergio Pitol. Redacción de Sin Embargo. Septiembre 1 de 2012. Texto de difusión. Publicado en Sin Embargo <http://www.sinembargo.mx/01-09-2012/349582>. Publicado el 1 de septiembre de 2012. Consultado el 28 Nov. 2012.
- “Prados de Fabio Morábito”. Margarito Cuéllar, julio de 2011, texto de difusión, publicado en Laberinto suplemento del periódico Milenio: <http://blogs.milenio.com/node/3183>. Publicado el 2 de julio de 2011. Consultado el 28-11-2012.
- ‘Fabio Morábito: nuevos libros y visita’. Matías Capelli. 12 Sept. 2012. Texto de difusión. Publicado en la Revista Los Inrocks: <http://www.losinrocks.com/libros/fabio-morabito-nuevos-libros-y-visita#.UMUfHoO7UuE>. Publicado en Sept. 2012. Consultado el 08 Dic. 2012.
- ‘La vida ordenada de Fabio Morábito [cuentos]’. Edgardo Dobry. Agosto de 2012. Texto informativo. Publicado en Prensa Libre Literario <http://prensalibreliterario.blogspot.mx/2012/08/la-vida-ordenada-de-fabio-morabito.html>. Publicado el martes 7 de agosto de 2012. Consultado el 19 Nov. 2012.
- ‘Reseña sobre *Nombre sin aire* de Vicente Quirarte. Jacobo Sefamí. Abril de 2005. Texto de difusión. Publicado en Revista Letras Libres <http://50.18.189.22/revista/libros/nombre-sin-aire-devicente-quirarte?page=full> Publicado en abril de 2005. Consultado el 19 Nov. 2012.
- ‘La mexicanidad al palo’. Oliverio Coelho, 18 Sept. 2012. Texto de difusión. Publicado en Eterna Cadencia, Librería & Editorial:

<http://blog.eternacadencia.com.ar/archives/2012/25115#more-25115>. Publicado el 18 Sept. 2012. Consultado el 28 Nov. 2012.

- Antonio del Toro en “Prados de Fabio Morábito”. Margarito Cuéllar. Julio de 2011. Texto de difusión. Publicado en Laberinto suplemento del periódico Milenio: <http://blogs.milenio.com/node/3183>. Publicado el 2 de julio de 2011. Consultado el 28 Nov. 2012.
- ‘Entrevista con Fabio Morábito’. Armando Alanís. Abril 2001. Texto difusión. Publicado en Revista Letras Libres en abril 2001. Consultado el 28 Nov. 2012.
- ‘¿En qué se inspiran nuestros poetas en estos tiempos?’. Yanet Aguilar Sosa. 9 de junio de 2009. Texto de difusión. Publicado en el suplemento Kiosko del periódico El Universal: <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/59600.html> Publicado el martes 9 de junio de 2009. Consultado el 19 Nov. 2012.
- ‘Un poeta de la experiencia’. Darío Jaramillo Agudelo. Enero de 2005. Texto de difusión. Publicado en Revista Letras Libres: <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/un-poeta-de-la-experiencia>. Consultado en Marzo 2015.
- ‘El lenguaje materno’. Muñoz, Liliana. Octubre-Noviembre de 2014. Texto de difusión. Publicado en CRITICISMO. Revista de Crítica: <http://www.criticismo.com/el-idioma-materno/>. Consultado el 16 de Nov. 2015.

Bibliografía de consulta:

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 8ª ed., México: Porrúa, 2001.

Deltoro, Antonio. ‘Poesía de baja velocidad’ en *Graffylia: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. N° 3, 2004. p. 19.

Dorra, Raúl. *La retórica como arte de la mirada*. Puebla: BUAP/ Plaza y Valdés, 2002.

Gómez de Silva, Guido. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. 2.ª ed. México: FCE/COLMEX, 1998.

Lucena Cayuela, Núria. *Diccionario Anaya de la Lengua*. España: ANAYA, 2002.

Martínez-Salanova, Enrique. 'Cine y Educación', 2003.

Montes de Oca, Francisco. *Teoría y técnica de la Literatura*. 22ª ed., México: Porrúa, 2006.

Pimentel, Luz Aurora. 'Ecfrasis: la representación verbal de un objeto' en *El espacio en la ficción*. México: Ed. Siglo XXI/UNAM, 2001.

--- *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI/ UNAM, 1998.

Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.

Santa Biblia. Ed. Reina Valera. Colombia: Sociedades Bíblicas Unidas, 1995.

Utrera Torremocha, María Victoria. *Estructura y teoría del verso libre*. Anejos de Revista de Literatura, 77. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas/ Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, 2010.