

# Los oficios del nómada:

Fabio Morábito ante la crítica



SARAH POLLACK Y TAMARA R. WILLIAMS  
(Coordinadoras)

Textos de Difusión Cultural  
Serie El Estudio



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
Coordinación de Difusión Cultural  
Dirección de Literatura  
México, 2015

LA LITURGIA EN *EMILIO, LOS CHISTES*  
Y *LA MUERTE* DE FABIO MORÁBITO

EMILY HIND

Fabio Morábito no dio a conocer una novela hasta haber cumplido más de cincuenta años. La publicación de *Emilio, los chistes y la muerte* en 2009 compensa la larga espera con una puesta en escena novelizada de la acción litúrgica. Me inspiré a llamar “litúrgicas” las interacciones de los personajes tras leer el trabajo de la crítica de televisión Giada Dà Ros, quien a su vez se basa en la obra *Un programma di: Scrivere per la television* (1997) del italiano Paolo Taggi. Según la traducción al inglés que proporciona Da Ros del pensamiento de Taggi, éste último estudia las situaciones rituales en los programas de televisión a través del concepto de la liturgia, o las “acciones establecidas a las cuales se atribuye un valor simbólico [...] [y que] también están permeadas de elementos emocionales y comunicacionales amplificados” (58).<sup>1</sup> Taggi indica que este aspecto emocional del rito litúrgico televisivo depende de la complicidad del público. Da Ros, siempre siguiendo a Taggi, esclarece el proceder de Morábito como novelista al explicar que la tensión dramática de varias series televisivas se crea al romper con la liturgia, es decir, con los ritos afectivos de los protagonistas. Estas interrupciones inesperadas de las “situa-

<sup>1</sup> Las traducciones son mías a no ser que se indique otra fuente.

ciones-modelo" ("pattern-situations") (Da Ros, 59) provocan angustia entre los personajes y los espectadores. Con su novela, Morábito manipula la técnica de establecer una acción habitual sólo para romper con ella, y va más allá, obligando a sus personajes y lectores a enfrentarse explícitamente con los mecanismos artificiales de toda liturgia. Mentiría, sin embargo, si dijera que Morábito pensara en los personajes de la televisión a la hora de diseñar su novela. El autor destaca otra influencia para *Emilio, los chistes y la muerte*: el drama pastoril de Torquato Tasso, *Aminta* (1573), como fuente de inspiración.

En una entrevista, Morábito señala *Aminta*, "a cuya traducción me dediqué durante varios años" (Coelho) como su inspiración principal y así revela una clave histórica para entender el aspecto performativo de *Emilio, los chistes y la muerte*. En efecto, una comparación entre su novela y la obra del siglo XVI hace evidente varias continuidades. En ambos se evita toda referencia a fenómenos históricos y comerciales y se concentra, en cambio, en las relaciones humanas más depuradas. Es decir, a pesar de anclar la novela en torno a un niño mexicano capitalino del siglo XXI cuyos padres se preparan a divorciarse, Morábito sitúa gran parte de la trama en un espacio excepcional —un cementerio— donde no aparecen los datos nacionales esperados, como los sexenios o la moda del día. La carencia de temas de consumo y de política, además de la aparente estabilidad del camposanto facilitan el desarrollo de una comunidad de personajes con aspecto "tradicional" en varios sentidos: casi todos se conocen, en numerosas escenas se ven al aire libre, y la mayoría de ellos se da el tiempo para reflexionar sobre la vida, principalmente sobre el amor y el dolor.

Con el fondo apacible del cementerio contemporáneo, Morábito toma prestados algunos aspectos sentimentales del espacio bucólico. Por ejemplo, tal como el autor comenta respecto a los personajes pastoriles, encontramos en *Emilio, los chistes y la muerte* que cada uno de los personajes "aspira a

ocupar un centro, a ser continuamente mirado y nombrado por los otros, en un estado de saciedad afectiva" (*Los pastores...*, 29). Claro, no se podría novelar una trama interesante si los personajes contemporáneos se encontraran satisfechos, y para los propósitos del argumento, Morábito parece rescatar el elemento del *Aminta* que más le inquieta e interesa: cómo el ambiente campestre y la gentileza amorosa se contraponen a otra mirada menos inocente. La gran virtud de Tasso, según Morábito, es que "al idilio de la edad dorada le han salido espinas. Las ruedas del mítico pasado, todas besos y efusión espontánea, son sólo eso, fábula y mito. Ahora el amor se reparte entre besos y heridas" (Prólogo, 23). Según Morábito, detrás de la idealización pastoril de *Aminta* yace, "la atmósfera erótica del drama, entre asfixiante e idílica, y sobre todo la mezcla de lubricidad y malicia" (Coelho). El presente análisis propone que la novela de Morábito imita esa atmósfera compleja —y así rebasa el mensaje más reconfortante de la liturgia televisiva— al representar una pugna entre el rito tranquilizante y la realidad intransigente de la vida biológica.

*Emilio, los chistes y la muerte* explora las costumbres inventadas por los personajes para manejar sus sentimientos frente a los retos más desagradables de la vida, tales como la muerte, el deseo sexual ambivalente o inapropiado y la decadencia de una relación romántica. La trama se enfoca en Emilio, de doce años, mientras pasa su tiempo libre en un cementerio donde traba amistad de índole sexual con Eurídice, de unos cuarenta años, que visita el nicho de su hijo, nacido el mismo año que Emilio. El cariño que transmite Eurídice inspira a Emilio a llevar a su nueva amiga a casa la primera vez que dialogan. Como acaba de mudarse a una zona nueva con su madre, el niño todavía no tiene amigos de su edad entre los vecinos. Quizá por eso se lanza con tanto entusiasmo a conquistar a Eurídice. En casa de Emilio, la nueva amiga regala un masaje breve a la madre del joven, y de esta manera repentina

se forma una suerte de pueblo aleatorio en medio de la megalópolis. Los padres de Emilio llegan a conocer a los visitantes y empleados de la necrópolis, y todos cultivan amistades y enemistades entre sí. Para colmo de las rarezas dentro de esa comunidad especial, Emilio se dedica a aprender de memoria los nombres de los muertos en orden de su apariencia en los bloques de nichos, tarea facilitada por una "incontinencia mnemónica" que le dota de una memoria excepcional (*Emilio...*, 38). Aunque Emilio y Eurídice sólo se ven por una cuestión de semanas, la naturaleza ritual de sus encuentros les brinda lazos significativos, un poco a la manera de un drama pastoril o el ritmo forzado de un programa televisivo. La refinada estilización de la novela, evidente aun en este resumen escueto de la trama, molesta al crítico Rafael Lemus, quien sugiere que la obra padece "algo del amaneramiento de las novelas tradicionales" (93). En cambio, yo argumentaré que *Emilio, los chistes y la muerte* rescata y reformula la tradición, con todas las perversidades que ésta contiene, para ofrecernos, en palabras de Christopher Domínguez Michael "una de las novelas perfectas de nuestra literatura".

Los personajes del *Aminta* y de *Emilio, los chistes y la muerte* se reúnen en una versión urbana del *locus amoenus* para descansar y divertirse, a la vez que cumplen con sus obligaciones de "vigilar" a su rebaño. En contraste con el *locus amoenus* tradicional donde las interacciones entre los habitantes son codificadas y obedecen a la tradición, el cementerio no se diseñó para que los vivos pasaran mucho tiempo allí, más allá de visitar a los difuntos. Por ende, Emilio, Eurídice y sus conocidos deben inventar sus propias reglas para habitar el espacio; experimentan entre los nichos para dar con la manera adecuada de satisfacer sus necesidades interpersonales y biológicas, desde cómo entablar amistades hasta cómo orinar al aire libre. La meta de esas innovaciones de etiqueta social no proviene de una ambición utópica de crear una residencia permanente. Al con-

trario, los personajes de Morábito acechan en sus caminos improvisados por el cementerio algún modo de funcionar, de nuevo, en el mundo externo.

Morábito relata un momento excepcional y poco característico de la vista pastoril cuando Emilio sube una escalera y disfruta de "una perspectiva inédita del cementerio" (*Emilio...*, 90). Emilio ubica su *locus amoenus* como un paisaje plenamente integrado al escenario implícito del Distrito Federal: "Emergiendo de la bruma de esmog, [...] sobresalía el viejo volcán extinto, y lo desalentó [a Emilio] comprobar que el cementerio no estaba en un punto limítrofe de la ciudad, como se lo había imaginado, sino enclavado en ella como cualquier otro predio" (*ibid.*, 90-91). Emilio, al haber cambiado una visión estrecha por una más ensanchada, se da cuenta de "cuán próximo se hallaba el cementerio al alcance de la vista de su madre [desde el balcón del departamento]" y piensa "por primera vez" que su padre tiene razón y no debe pasar el tiempo en el cementerio (*ibid.*, 91). Este momento de comprensión respecto al artificio del *locus amoenus*, gracias a una repentina visión más amplia, recuerda al público que los personajes se encierran voluntariamente en sus papeles.

En este sentido, el cementerio corresponde a la descripción de Morábito de "Arcadia," ese paisaje idílico donde la estadía adquiere "el carácter de un retiro o de un paréntesis más que de una experiencia", y así el *locus amoenus* se parece a una "hipótesis" (*Los pastores...*, 13). En *Los pastores sin ovejas*, su ensayo sobre la literatura pastoril, Morábito musita sobre la imposibilidad del arribo intencionado a ese lugar fantasioso, ya que "Arcadia nunca es una meta, es una revelación", y por su carácter hipotético, "nada puede comenzar ahí, ni tampoco concluir" (13). De la misma forma, ningún lector contemporáneo podrá visitar el cementerio de *Emilio, los chistes y la muerte* porque es un lugar afectivo construido por sus residentes, quienes —exceptuando a Emilio— al final ya no rondan el

lugar. Por ejemplo, el policia que lo vigilaba concluye su historia despedido y expulsado del cementerio; resume con franqueza humorística el problema de quedarse mucho tiempo en el paraíso: "Estar con los muertos engorda. Necesito moverme y respirar algo más que flores" (139).

Morábito aprehende la complejidad del *locus amoenus* y correctamente observa que el idealismo ritualizado de aquel género sirve como "una mera pantalla que oculta algo más sustancioso" (*Los pastores...*, 8). Me toca insistir que la novela no desestima esa "pantalla", ya que avala una corriente más idílica que sirve para atemperar el pesimismo y dolor de la vida. Para defender el punto, en lo que sigue vuelvo a destacar la técnica litúrgica repetitiva de la novela que crea lazos emocionales con el público. Empleo el término "liturgia" para describir la "pantalla" bucólica del cementerio compuesta por los ritos de lenguaje y de comportamiento que aparecen en la novela. Ese aspecto bucólico, a pesar de lo que podría insinuar Morábito respecto a su carácter "insubstancial", no disminuye el poder literario de la novela, y al contrario, la enriquece.

#### EL ARS POETICA TRAS LOS CHISTES Y LOS REZOS

Emilio resulta una figura ideal para protagonizar una narrativa de ritos improvisados. Debido a la mudanza y las consecuentes vacaciones escolares, el mundo del niño gira alrededor de poca gente y unas cuantas costumbres improvisadas. Al enseñar una sola cara del adolescente naufrago, cuyos espacios prácticamente se limitan a la casa, el coche y el cementerio, Morábito nos presenta a un Emilio que es, en esencia, su conducta ritual. Eurídice también demuestra una coherencia ritualizada en medio de la confusión vivencial. La ocupación de masajista armoniza con su talento de seductora, una coincidencia que se hace explícita al comienzo de la novela cuando

Eurídice se comiserara con Emilio respecto a su problema de ser memorista involuntario. Después de que Emilio le revela la recomendación de su médico de no hundirse en los nombres memorizados, Eurídice confiesa: "A mí me pasa lo mismo, pero no con las palabras, sino con las personas: me hundo, voy enseguida al fondo, como si resbalara". Eurídice completa este pensamiento al referirse a su trabajo, "Creo que por eso doy masajes" (*Emilio...*, 39).

Así se abre un intercambio paralelo de ritos espontáneamente proferidos entre el joven y la madre "viuda" de su hijo: Eurídice escucha a Emilio recitar la larga lista de nombres de los muertos y también le enseña rezos que el niño le repite; a cambio, Eurídice, masajista profesional, permite que el niño le toque el cuerpo y le bese, de una forma ritualizada, que corresponde también a su ingenuidad sexual. Por ejemplo, Emilio —el aprendiz a seductor— se inventa la tarea algo ridícula de besar el tobillo de Eurídice "una, dos, tres veces" y al no ser rechazado, se atreve a besarle la planta del pie, "provocándole [a Eurídice] un estremecimiento de risa que la obligó a descruzar las piernas" (*ibid.*, 42). En otro encuentro en que Emilio toca el pezón de Eurídice, el tanteo no llega a más porque el niño invoca a su hijo difunto. La madre entristecida dice, "Tienes su misma mano" (*ibid.*, 83). Al insertar estos momentos de experimentación que buscan la "saciedad afectiva", es claro que no desaparecerá el dolor, el desamparo ni la confusión para los personajes involucrados. No obstante, ambos se desahogan en el *locus amoenus* en busca de "ocupar un centro" (*Los pastores...*, 29), aunque intuyen que ese centro es inestable y siempre está mudándose.

La destreza verbal de Emilio y la corporal de Eurídice coexisten con una tristeza profunda, y al inicio ambos desean cambiar sus hábitos de comportamiento. Pero en una suerte de alquimia ceremonial, los dos personajes terminan transformando sus costumbres neuróticas en paliativas rituales para

alguien más. Para ejemplificar mejor los intercambios litúrgicos —incómodos para algunos lectores— elijo la escena en que Emilio declama a Eurídice el bloque de los nombres en que se encuentra el de su hijo. Sobresale el estilo de virtuoso con que Emilio entona la lista: “[S]in ningún ribete de cantilena, empezó a desgranar los otros [nombres], aparentemente sin el menor esfuerzo de concentración, como si estuviera leyéndolos” (85). Su maestría impresiona a Eurídice, y ésta, pensando en su función de masajista tan intrépida que hasta mete el dedo en el ano de sus clientes, se compara de nuevo con Emilio: “Y ella, como exploradora del recto de muchas de sus pacientes, ¿no pertenecía también, de una manera más modesta y prosaica, a esa cofradía de rastreadores espirituales?” (85).

Quizá en una primera instancia desconcierta la comparación de la recitación y el masaje, pero la disonancia se atenúa al recordar el mecanismo litúrgico. Tanto el tacto misericordioso como la palabra piadosa pueden sanar si los practicantes logran convocar las propiedades sentimentales necesarias. Eurídice experimenta cierto alivio existencial cuando escucha el nombre de su hijo entre la lista de difuntos recitada por Emilio: “Tuvo la certeza, como no había tenido en los seis meses que llevaba de traerle flores al cementerio, de que ya no existía [su hijo], como si la muerte por fin hubiera concluido sus quehaceres” (86). Aunque Eurídice debe seguir viviendo sin su hijo Roberto, finalmente empieza a asimilar su muerte. Por su parte, a pesar de que Emilio se destina a lidiar siempre con las vergüenzas e incertidumbres de la condición humana, su comportamiento ritual lo reconforta, dando cierto orden a la vida. El consuelo de los personajes demuestra que sus rituales lingüísticos y sociales, a veces espontáneamente instaurados y confundibles en primera instancia con simples juegos, al repetirse se vuelven comportamientos serios; procuran ser un modo de transformar el dolor de la vida, la muerte, el amor y el desamor en una experiencia valiosa vital.

Debido a la importancia de la liturgia, el público lector ideal de *Emilio, los chistes y la muerte* debe cultivar un gusto por las repeticiones. Emilio recita su chiste preferido tres veces a lo largo de la novela y esa reproducción facilita la participación del lector en la liturgia, ese rito que infunde valor emocional a las ceremonias. La broma, que aparece completa las tres ocasiones que Emilio la cuenta, se vale del albur de unos “caníbales vegetarianos” que sólo comen “las plantas de los pies, las palmas de las manos, el coco de la cabeza” además del “platanito” (50, 88, 163). El doble sentido de los caníbales “vegetarianos” intima el filo siempre latente de las palabras que amenazan con blandir otros significados. Ese filo, o “las espinas” (“Prólogo”, 23) dentro de la práctica litúrgica son fundamentales al ars poética de Morábito, que reconoce dos funciones del lenguaje: una amenazadora y otra apaciguadora. En el caso de los chistes, el género opera por el riesgo latente que emerge cuando se explotan los dobles sentidos; el género del rezo, en contraste, opera tradicionalmente por la recitación e interpretación fieles que pretenden amparar un solo sentido devoto de las palabras. Es decir, las palabras invocarían únicamente lo que el creyente quiera denotar y nada más. *Emilio, los chistes y la muerte* muestra cómo los dos géneros, el rezo y el chiste, se coquetean y se enredan. Se puede apreciar este cruce cuando los rezos se tornan blasfemos y los juegos verbales se vuelven ritos sagrados.

Este entendimiento del lenguaje lo articula Morábito por primera vez en *El viaje y la enfermedad*, publicado en 1984, texto que no anticipa su carrera de novelista pero sí ofrece las pautas de lo que él quisiera superar en su propia escritura. En aquel ensayo, el poeta alza un lamento sobre el hecho de que la mayoría de los lectores favorece los relatos “malos”, además de mentirosos: textos que se encierran “en el círculo sofocante de lo previsible, lo jerárquico, lo dado para siempre” (26). Estos malos relatos intentan suprimir la obscenidad y la locura, y

tienden a ser "eficaces, y más a menudo eficientes" (26). Ciertamente, a la hora de redactar *Emilio, los chistes y la muerte*, el poeta no censura la obscenidad ni la locura, y convoca el sacrilegio para que las anomalías se transformen en nuevas liturgias en el cementerio. Por medio de este método blasfemo, logra que los ritos se liberen del "círculo sofocante" de la mala narrativa.

En esta temprana ars poética, Morábito también critica las novelas que no cultivan una cualidad "terrenal", rasgo que él asocia con cierto lenguaje poético. Para Morábito —que ha declarado que no es religioso ni creyente—, sólo la poesía promete un "contacto real con la tierra" (*El viaje...*, 26) porque es capaz de romper con el encanto de la cohesión narrativa para dejar al lector, desconcertado, frente a la vida inaprensible. De una manera parecida, en un breve texto publicado en Internet, Morábito afirma que al taparse las orejas y escuchar los latidos del corazón, el ser humano descubre la bondad de la poesía como un espacio intermedio entre "el bullicio del mundo y el fragor de sus latidos" ("Taparse..."). En la tregua de la poesía, Morábito sugiere que se experimenta la vida propia del lenguaje, en donde "los poemas, los juegos de palabras, los acertijos, los chistes, las groserías, los refranes y las plegarias nos recuerdan que somos huéspedes de la vida y no sus anfitriones" ("Taparse...").

En una entrevista, Morábito agrega que: "los chistes son un componente secreto de la poesía, en la medida en que tanto la poesía como los chistes suponen un uso anómalo del lenguaje" (Velasco). El carácter "anómalo" que conecta los chistes y la poesía, también empalma los rezos con los juegos lingüísticos porque provienen de una comprensión del lenguaje como su propio dominio soberano. No obstante, en *Emilio, los chistes y la muerte*, los géneros "anómalos" —los chistes, los rezos, las recitaciones poéticas de los nombres de los difuntos— se repiten una y otra vez, amenazando con volverse "previsibles, jerárquicas y eficaces", como es la "mala literatura" en la defi-

nición del autor. Esta contradicción aumenta la tensión de la novela y nos obliga a estudiar más de cerca la mecánica de estos enunciados en su empleo litúrgico.

A primera vista, las repeticiones litúrgicas parecen tener el efecto contrario de lo que busca lograr Morábito con su escritura, particularmente con la poesía. En otra entrevista el autor declara que "La poesía aprovecha un lenguaje distinto del común y corriente, porque éste guarda muchas mentiras, protecciones, alianzas, acuerdos y guiños. En cambio, el lenguaje poético elimina esa protección verbal y nos lleva a nombrar las cosas como son, aunque utilice artificios, pues su pretensión es desnudarnos de toda protección y meternos en mitad de la res" (Talavera, 20). En *Emilio, los chistes y la muerte* se produce un espacio que revela al lector y a los mismos personajes partícipes que tanto las acciones ritualizadas como las palabras litúrgicas son arbitrarias "mentiras, protecciones, alianzas, acuerdos y guiños", que carecen de razón de ser. Lejos de ser censurados estos actos, sin embargo, se celebran como actividades litúrgicas vitalmente necesarias ya que abren paso a una tregua de la obligación de tener que enfrentar "las cosas como son". Entrevistado en otra ocasión, el autor de *Emilio...* subraya la importancia de este tipo de lenguaje y actos: "si lo pensamos bien, vivir así [sin distraernos y olvidar] es horrible, es decir, focalizar algo al microscopio es una forma de aniquilarlo. Lo que le da su sabor a la vida es precisamente que estamos distraídos y es lo que permite que podamos evocar las cosas" (Flores, 42). En otras palabras, Morábito plantea que el recurrir a los comportamientos ritualizados para templar las vicisitudes de la vida se debe en parte a la necesidad y en parte a la fe.

Por eso, *Emilio, los chistes y la muerte* no ironiza el enamoramiento de Emilio de doce años de una mujer de más de cuarenta; tampoco desdeña ni condena la necesidad de Eurídice de ser reconfortada —y de maneras poco normativas— por la pérdida de su único hijo. Morábito califica a los personajes

pastoriles típicos como "monofocales" con "una vista estrecha, pero rigurosa" (*Los pastores...*, 11), descripción que brinda una explicación de cómo Morábito supera la inverosimilitud y la reacción dudosa por parte del público acerca de la atracción entre Eurídice y Emilio: los dos se adhieren concentradamente a sus comportamientos litúrgicos. Por esa complicidad de una visión "estrecha, pero rigurosa" un niño de doce años puede creer en un detector de chistes y todavía ofrecer cierta sabiduría atractiva a una mujer madura, quien a su vez puede acceder a los juegos sexuales de un niño empeñado en su propia inocencia, sin hacerle daño. Si la ironía implica una defensa y conlleva una distancia emocional, el acercamiento literario que Morábito maneja se aproxima más a la mentira piadosa; su representación compasiva y sincera de la "pantalla" bucólica (*Los pastores...*, 8) tejida por sus personajes y sus complejidades apoya la gran originalidad de esta novela, y Morábito nos pide la complicidad para lograrla, intimándonos con sus vulnerabilidades, sin el escudo de una lectura sardónica.

Uno de los motivos recurrentes que forman parte de esta "pantalla" y demuestran la fe del protagonista es el detector de chistes de Emilio. Este juguete electrónico reproduce bromas grabadas, pero el joven insiste en que es un instrumento científico que detecta chistes en el aire. El juguete facilita las amistades con las cuales Emilio había soñado al pedirles el detector a sus padres, aunque el giro argumental elige a Eurídice y no a los niños vecinos como su interlocutora. Los otros muchachos, a juzgar por la actitud escéptica de Rodolfo, un monaguillo en los entierros que también ronda el cementerio, saben que el detector sólo repite chistes programados. En contraste, la conducta crédula de Emilio da testimonio de su fe ciega en el lenguaje. De una manera parecida, los intercambios ritualizados de palabra y tacto entre Emilio y Eurídice se infunden de lo sagrado, pero sólo con la interpretación cómplice del lector.

#### UNA NOVELA PARA GRANDES LECTORES: LOS CHISTES, LOS REZOS Y LAS HORMIGAS

El erotismo entre asfixiante e idílico del *Aminta* que Morábito rescita para su novela desconcierta a los críticos que esperan por ser protagonizada por un niño— que el texto se dirija a un público juvenil. Por ejemplo, Ana García Bergua opina que Emilio debe superar una prueba para crecer, "como todo protagonista de una novela para jóvenes" (11). En una reseña parecida, Alfredo Lèal comenta que Morábito vincula el texto por un lado al género de la novela juvenil y por otro a la literatura erótica. Lèal piensa que al invertir los elementos de la novela para niños, Morábito hace que Emilio meta a los adultos en "un juego de obscenidades" (115). Sin dirigirse a ningún crítico en particular, Morábito mismo corrige la idea de que su libro se plantea para un público juvenil. En una entrevista el poeta aclara que no forjó "del todo" una novela iniciática porque se trata de la metamorfosis de todos los personajes: "Yo creo más bien que es una novela familiar en el sentido de que no sólo el niño sino todos se transforman. La mamá, el papá... todos están en una situación oscilante y poca clara" (Espinosa de los Monteros, 33). En otras palabras, tanto Emilio con sus doce años como los adultos de la novela comparten una comprensión a medias de su situación vital y quizá también una seguridad intencionada. A diferencia de los otros, sin embargo, sólo Emilio acaba la novela todavía en el cementerio, disfrutando del privilegio de profundizar su fe y su visión concentrada (podríamos llamarla una visión de "túnel", por el escenario final).

La complejidad de los sentimientos en la novela propicia la exploración de varias capacidades del lenguaje por parte de los personajes y en la misma construcción del texto. En ambos planos, existe una tensión constante: por un lado, la novela recurre al lenguaje poético para descubrir las verdades terri-

bles de la existencia –la soledad, la muerte, la incomprensión, el conflicto y sinsentido–, y por otro lado el lenguaje en su función inversa, digamos la litúrgica, encubre y suaviza estas verdades con el ritmo apacible de la repetición y el juego, algo que comparte con ciertas conductas también ritualizadas.

La estética de Morábito vacila entre celebrar el consuelo que brindan las palabras, y admirar la independencia –amenazadora– de estas mismas. La autonomía del lenguaje, según Morábito, revela al ser humano como mero “huésped” de la vida biológica, palabra que podríamos sustituir por “hormiga”. Este insecto aparece en la prosa y poesía de Morábito para sugerir la fragilidad de la existencia y la capacidad limitadísima de nuestros comportamientos litúrgicos para mediar la vida. También el cuento “Hormigas”, publicado en *Grieta de fatiga* (2006), contiene una escena que luego reaparece en la novela –cuando el monaguillo Rodolfo levanta la sotana para orinar– y así subraya la importancia de estos insectos. Las hormigas aparecen desde el principio de *Emilio, los chistes y la muerte* cuando Eurídice las aplasta con su zapato y exclama “¡Hay hormigas!” (15), una expresión enfática que no da cuenta de su violencia. Puesto que el hijo de Eurídice muere por razones desconocidas en la novela, la matanza arbitraria de las hormigas intima un paralelo entre la precariedad de la vida humana y la animal. Se vuelve a matar hormigas en la segunda de las tres secciones de la novela cuando Regino, el hijo del policía que vigila el cementerio, le enseña al monaguillo Rodolfo a quemar los insectos con el calor del sol intensificado por una lupa (110-11). No creo que Morábito busque dar a entender que los seres humanos se equivalen a los insectos. Más bien, elabora una analogía respecto a la futilidad de la organización social de ambas especies para administrar los imprevistos de la vida biológica. A pesar del “mundo superorganizado de las hormigas” (15), su disciplina es intrascendente ya que los insectos mueren azarosamente, como también mueren los seres

humanos que pueblan el cementerio.<sup>2</sup> También se insinúa que la estructura social de las hormigas se compone de piezas reemplazables; de manera parecida Morábito plantea cadenas de sustituciones igualmente intrascendentes entre sus personajes.

Como ejemplo de las cadenas de personajes fácilmente sustituidos, aparece Adolfo, un joven que trabaja en el cementerio, quien roba besos a Eurídice cada vez que ésta coloca margaritas en el nicho de su hijo Roberto. Cuando Eurídice se cansa del juego de sus besos, el policía Apolinar la persigue y éste termina acostándose con ella. Sin importar la identidad supuestamente individual de cada uno de los personajes, Eurídice se deja tocar por todos los que la buscan. En el caso de Regino, el antemencionado hijo de Apolinar, la vulnerabilidad del joven conmueve a Eurídice y lo contempla como un sustituto de su hijo perdido. En la tercera parte de la novela Eurídice pide al policía que se case con ella, para así –se supone– volverse la madrastra del joven. El posible matrimonio no representa un proceso de gran meditación puesto que Eurídice apenas recuerda el nombre de él que sería su prometido: “Amílcar” le dice (en vez de Apolinar) justo antes de proponerle matrimonio (143). Así, de un modo bastante espontáneo, tras encariñarse con Emilio y sus recitaciones, Eurídice siente una atracción parecida por Regino que luce moretones en su cuerpo, probablemente provocados por Severino, el albañil del cementerio que abusa de él. Las sustituciones de un amor por otro indican que los personajes se distribuyen entre ciertos papeles sociales y que todos cumplen con ciertas funciones rituales. Hasta la rima entre los nombres de los jóvenes del

<sup>2</sup> El poema “Hormigas” de *Delante de un prado una vaca* también establece el paralelo entre el ser humano y las hormigas: “Tres hormigas en mi baño,/ como todas las mañanas./ [...] / En mi naturaleza está cuidar mi nido,/ como ellas el suyo./ Sentado en el retrete, adormilado,/ soy tan hormiga como todos./ alguien me observa de seguro/ y ha decidido no pisarme” (46-47).

cementerio –Roberto, Rodolfo, Adolfo y Regino– también alude a cierta similitud entre ellos.

El sentimiento de la existencia del hormiguero se agudiza en el transcurso de la novela, que pone en jaque el alcance del poder litúrgico. Al final de la segunda sección, con la amenaza de la partida de su padre al Canadá para estar con su novia, Emilio no recurre a sus repeticiones lingüísticas, sino a la violencia, empujando la escalera donde está equilibrado su padre para que se caiga. La tercera parte de la novela se dedica a arrear la tensión entre la percepción de una vida cruel y caótica, y el cultivo de actos litúrgicos capaces de atenuar ese "contacto real con la tierra" (*El viaje...*, 26). En esta última sección de la novela, Emilio se da cuenta de que su enumeración de los nombres memorizados en el cementerio ya no concuerda con la realidad; los muertos nuevos que ocupan nuevos nichos modifican su lista ceremonial. Esta iluminación respecto a la "general inestabilidad" que rige en el cementerio, y por extensión en la vida, le provoca al niño un desasosiego potente: "En medio de su aturdimiento, todo, de golpe, le pareció sin sentido" (146). Ese roce con la realidad biológica siempre inestable y despiadada pone en jaque el poder de la liturgia.

#### LA CONCLUSIÓN: PERFORMANCE, ORFEO Y LOS MOTIVOS AUSENTES

La tensión vital y narrativa de *Emilio, los chistes y la muerte* surge de la contradicción entre el entorno siempre cambiante y azaroso de los personajes y los ritos "litúrgicos" a los cuales recurren para darle orden y sentido a la vida. Giada Da Ros admite que al emplear el concepto de Taggi –eso es, el denotar como "liturgia" la repetición de eventos o representaciones con el fin de crear cohesión en el drama social– acaba llevando el concepto a sus límites. Esa "crítica límite" que aplica el concepto de la liturgia a situaciones y "patrones" seculares me

parece apropiada dado el arrojito con que Morábito explora los límites de la novela. Un poco al modo sobrenarrado de ciertos dramas pastorales, *Emilio, los chistes y la muerte* permite simultáneamente una muestra de la acción y una suerte de distancia analítica de ella. Esta teatralidad presta un elemento de *performance* a la narrativa, que amenaza con desequilibrar el género novelístico, y recuerda las observaciones del autor sobre el drama *Aminta*. En su prólogo a la traducción, Morábito admira la forma en que Tasso maneja sus personajes "umbrátiles" porque nunca se sitúan "del todo" dentro de la ficción, y así dan la impresión al espectador de "asistir a una *representación*, a una *segunda vez* de las cosas" (14 énfasis en el original).

Morábito también logra un equilibrio estético parecido en *Emilio, los chistes y la muerte*: su novela, que abreva de los ideales del amor cortés y el espacio idílico del *Aminta*, manifiesta cierta conciencia teatral, o una afición por "una *segunda vez* de las cosas", pero no al alto grado de distancia irónica tan familiar a la actitud contemporánea. La conciencia de la "segunda vez de las cosas" o la acción performativa y la palabra ritualizada provoca no la ironía fácil, sino lo que Morábito llama el rasgo trágico del mundo bucólico, "la imposibilidad de ser sencillos" ("Prólogo", 10). De hecho, el lector debe esforzarse por entender el significado de las "situaciones-modelo" que se repiten, y de este modo participar en los gestos performativos de la novela. Pido prestado del trabajo de Joseph Roach sobre el tema del *performance* para entender todavía mejor sus implicaciones ambiguas en la obra.

Roach observa que todo *performance* conlleva un retraso inherente, y llama esa cualidad de las representaciones "órfica": "La acción que la trama órfica imita –el seguir adelante mientras se mira hacia atrás– recapitula el acto arriesgado del *performance* mismo, porque el intérprete típicamente experimenta el ansia de mirar hacia atrás, a pesar de las interdicciones y el costo que eso implica, porque el *performance* siempre

parece ser autorizado por algo anterior, aun cuando no es así (1078). El *performance*, según Roach, siempre enfatiza el retorno de un gesto o el regreso de una acción, y no el gesto o el acto en sí, porque generalmente un "motivo viene después de una acción, como una retrospectiva tardía" (1082). Por el mismo nombre de "Eurídice", es evidente que el mito órfico ocupa un lugar central en el texto de Morábito. Durante el primer encuentro entre Emilio y Eurídice, el niño le cuenta el mito griego, que la señora dice ignorar. La presencia explícita del mito órfico no pronostica que Emilio tomará el papel de Orfeo para devolverle a Eurídice su hijo Roberto del submundo de los muertos. Siendo fiel a su estética secular y terrenal —es decir, su compromiso de usar el lenguaje para develar la vida presente como inaprensible, fracturada y carente de explicaciones totalizadoras— en *Emilio, los chistes y la muerte* la historia de Orfeo se vuelve un vehículo para meditar sobre la ausencia de motivaciones definidas, mientras que la retrospectiva revela la arbitrariedad y precariedad de sus propios actos litúrgicos.

La novela de Morábito nunca asegura la existencia de motivos preformulados que expliquen las acciones de los personajes. En otras palabras, a pesar de los comportamientos recurrentes y reiterados a los cuales los personajes son fieles —la repetición de los nombres y los chistes por parte de Emilio; el contacto físico en el caso de Eurídice—, los motivos de sus acciones se oscurecen, aun para ellos mismos. Ningún personaje de la novela de Morábito sabe qué hace en el momento de hacerlo ni el porqué; todos actúan porque sí y se entregan a los mismos actos, una y otra vez sin descubrir sus razones de ser. Pero precisamente por tratarse de un *performance* del cual los personajes están a veces conscientes, el texto insiste, de manera obsesiva, en destamar esta cuestión.

La "retrospección tardía", como la llama Roach, aparece desde el principio de *Emilio, los chistes y la muerte* cuando Emilio y Eurídice se entretienen teorizando sobre las posibles

causas por las cuales Orfeo no obedeció la proscripción de no mirar hacia atrás, perdiendo así a su amada. Aunque la historia proviene de un género que de por sí es fantástico, Emilio y Eurídice buscan atribuir un motivo comprensible a la infracción de Orfeo. Eurídice sugiere que "A lo mejor [Orfeo] no oyó los pasos de ella [Eurídice]." Emilio asiente con autoridad: "Sí, los muertos no hacen ruido" (15). Pero la novela invita a considerar que ni Orfeo sabe por qué decide voltear la cabeza. Es decir, lo hace antes de pensarlo. Esta breve escena es clave ya que expone la mecánica básica de la ficción tradicional, que busca descubrir una coherencia narrativa capaz de asegurar la lógica de la trama, creando un sistema —por ende predecible— de causas y efectos. La lógica del *performance*, sin embargo, es otra, ya que aplaza las causas y motivos, revelándolos como arbitrarios, secundarios a la acción o incluso inexistentes. Los personajes en la novela de Morábito inventan motivos para sí mismos y para los demás, pero la novela hace hincapié en la naturaleza ficticia de las explicaciones razonadas por los personajes. Como poeta devenido novelista, Morábito deja entrever que la ficción trabaja con base en construcciones artificiosas, cosa que su poesía busca eliminar. Por ende, parte de la originalidad de la novela radica en la tensión creada entre la búsqueda de dar coherencia a la historia, y el reconocimiento por el texto y los personajes, que toda narración es un *performance* de actos que ya sucedieron para los cuales sólo posteriormente procuran su *raison d'être*.

Un ejemplo claro de esto es el incidente en el cementerio cuando Emilio provoca la caída de su padre de la escalera. A pesar de la explicación ya presentada de los motivos del joven —la inminente partida del padre al Canadá— Emilio duda del porqué de su impulso violento y le cuesta sincerarse consigo mismo al respecto. En una primera narración del evento, se lee que el niño, "Cerró los ojos en el momento de empujar para hacerse la ilusión de que no era él quien lo hacía" (130). En

la tercera parte de la novela, Emilio re-narra estas acciones de tal manera que no carga con toda la culpa del accidente: “[S]e había preguntado si su padre no había colaborado en el accidente, acentuando el empujón que él sólo había iniciado y que tal vez por sí solo habría sido insuficiente para ocasionar la caída; si dos gestos a medias, en suma, no habrían producido un gesto completo” (146-47). Emilio no sólo logra confundirse, mentirse y convencerse de que la caída no sucedió porque él la provocó, sino que también enfatiza para el lector el procedimiento “órfico” de toda narración, que busca tejer una red coherente de eventos y significados.

La novela escenifica múltiples actos más cuyos motivos y razonamientos, presentados a *posteriori*, son confusos y cambiantes. Eurídice, por ejemplo, denuncia a Adolfo, el joven empleado del cementerio, por cambiar las fechas de nacimiento y de muerte de los difuntos. La explicación benevolente que ella profiere de su denuncia –“Lo hice para ayudarlo”– no concuerda del todo con su reacción defensiva cuando se le cuestiona con respecto al suceso (134). En otro ejemplo de narración retrospectiva, Emilio cita explícitamente la hipótesis de Eurídice cuando su padre le pregunta el porqué de su memorización de los nombres de los muertos: “[A]prenderme los nombres del cementerio es una forma de rezar”, dice, y agrega “Para que tú y mamá se queden juntos” (38). Cuando el padre cuestiona la explicación atribuida a Eurídice: “¿Y tú le crees?”, Emilio contesta con ambivalencia, “No sé” (38). Morábito deja abierta la posibilidad de que el niño simplemente hace las cosas por hacerlas, dando a entender que los acontecimientos más básicos de la existencia e incluso las propias acciones de un sujeto son en el fondo inescrutables, hasta para esa persona.

Por un lado, entonces, el lenguaje de *Emilio, los chistes y la muerte* sirve para desvelar un fondo de sinsentido y desconocimiento que rige la vida. Pero por otro, demuestra cómo una acción o el uso de una palabra repetida –en sí arbitrario– logra

un efecto secundario benevolente y litúrgico para la comunidad participante. En un juego sostenido, Emilio pide que nadie diga su nombre en el cementerio hasta que lo encuentre escrito en el nicho de un difunto. Adolfo acepta el juego, sin realmente entenderlo: “El joven no pareció comprender del todo, pero asintió” y ofrece el dato que ya ha visto el nombre de Emilio en el cementerio dos veces (45). Como respuesta, Emilio inventa en ese instante la regla de que sólo él puede descubrir su nombre: “Si no lo encuentro por mi cuenta, no sirve de nada” (102). La madre de Emilio quiere creer que Eurídice inventó aquel juego del nombre, y cuando Emilio insiste en que lo ingenió él, sin ayuda, ella finalmente cede diciendo: “No te creo, mejor no digo tu nombre aquí [en el cementerio]” (47). No existe, realmente, una razón lógica desarrollada *a priori* detrás de la postura lúdica de Emilio, pero éste y otros juegos obran como una liturgia que provee ceremonias emocionalmente significativas para la comunidad que acepta sus reglas. Es notable, por ejemplo, que cuando Eurídice y el policía están por hacer el amor, parte de su conversación gira alrededor de su preocupación por Emilio, además de su felicidad de saber que él “ya encontró su nombre” (132).

A través de las operaciones del *performance* también se entiende mejor el mecanismo de las sustituciones entre los personajes. Por ejemplo, el elemento performativo de la liturgia explica por qué cuando el policía Apolinar dice el nombre Roberto se obra el mismo efecto salubre en Eurídice que logró Emilio al recitarle los nombres de los difuntos, pues la madre adolorida “sintió que en boca de aquel analfabeto ese nombre [del hijo] brillaba con la intensidad de algo antiguo, liberado de toda deuda con el presente” (136). La frase “en boca de” insinúa que las habilidades mnemónicas de Emilio se subordinan a la estructura del rito, y el efecto logrado no depende de la presencia de Emilio ni la de Apolinar como individuos, sino de la lógica del *performance* que permite que más de un per-

sonaje juegue el mismo papel. Los gestos, actos y palabras rituales, una vez inventados y aceptados, alivian a los personajes del deber de tramarse una lógica verdaderamente racional, basta con practicar la liturgia comunal.

Pero no todos los juegos se permiten, y cuáles serán aceptados y cuáles rechazados tampoco obedece una lógica predecible. Por ejemplo, cuando Adolfo recorre las fechas de nacimiento y muerte de los difuntos porque pretende aumentar la posibilidad de que algún visitante los "adopte", no todos coinciden con esta práctica; Eurídice delata a Adolfo a las autoridades y éstas lo despiden. La lección implícita enseña que cualquier personaje puede idear un rito, pero para que tenga éxito, los demás tienen que acceder a participar en él. La vulnerabilidad de no saber si las acciones de uno se aceptarán o no, y de no saber por qué uno actúa de cierta manera y no otra, propicia una emoción recurrente en la novela: la vergüenza, sentimiento experimentado tanto por los adultos como los niños, y que Morábito capta al anotar su sonrojo. Por ejemplo, Emilio se sonroja cuando le cuestionan respecto a sus actividades. En el contexto de una interrogación de su madre, "[Emilio] Enrojeció intensamente, como siempre le ocurría cuando ella le exigía que le dijera la verdad" (43). Y cuando el policía pregunta si el detector de chistes no será el mismo aparato que supuestamente caza insectos, Emilio "se puso rojo" y agrega una mentira más para cubrirse: "Éste es otro" (49). Lejos de detener el comportamiento litúrgico, sin embargo, de una forma cíclica, la vergüenza espolea, una y otra vez el retorno al terreno más cómodo de los ritos. En otra ocasión, por ejemplo, cuando Eurídice comienza a sondear a Emilio respecto a sus listas memorizadas, la señora, apenada, cambia de idea y se entrega al juego: "Perdóname, soy una estúpida. —Tomó su mano y se la besó con devoción—. Dímelos, te escucho" (84). La constante amenaza angustiante de tener que admitir que no se sabe el porqué de la vida ni los motivos humanos se equilibra a lo

largo de la novela con el placer profundamente tranquilizante de inventar ritos litúrgicos que fundan una comunidad y estructuran el enigma de la existencia y la muerte.

Los mayores enigmas de la historia se encuentran al final de la novela. Primero, no se sabe bien por qué el albañil, Severino, persigue a Emilio por los suelos oscuros de la cisterna del cementerio. Poco antes, él descubre a Emilio y al monaguillo Rodolfo dándose un beso y les grita "¿Qué cochinas hacen?" (158). Se entiende que Severino ha abusado —quizá de una manera sexual— a Regino, y tal vez busca hacer lo mismo con Rodolfo y Emilio. En contraste con las otras relaciones eróticas tradicionalmente transgresoras que se normalizan, de cierta manera, como interacciones litúrgicas a lo largo de la novela —entre Emilio y Eurídice, Eurídice y la madre de Emilio, Eurídice y su hijo, Emilio y Rodolfo—, el comportamiento del albañil connota el antagonismo puro. Para resumir el conflicto sin motivo claro entre Severino y Emilio, basta explicar que la persecución del joven en la oscuridad termina cuando el peso del albañil revienta una de las dos tablas que cruzan la grieta profunda de la cisterna, provocando así la muerte de Severino. Tras este clímax estructural, el desenlace se enfoca en Emilio, a solas en la negrura de la cisterna, que debe atravesar la grieta para salirse. En la persecución, el niño había llevado su detector de chistes, pero el juguete se cae de sus manos en la grieta. Descando fervientemente que se prenda, y como único recurso de sobrevivencia, Emilio recita "con el temblor de un rezo" (163) y por tercera vez en la novela el mejor chiste que el aparato le ha enseñado. El detector al fin se enciende en el fondo de la grieta, y gracias a la luz que arroja, Emilio se orienta y emprende su salida del túnel.

Por sus resonancias ricas con la tradición literaria, principalmente el mito de Orfeo, vale la pena citar con más exactitud el desenlace tan excepcional de la novela. En las frases finales, Emilio sufre en la oscuridad de la cisterna, arrastrándose hacia

la salida, y deliberadamente rechaza la opción de mirar hacia atrás para verificar las circunstancias de su escape:

Prefirió [Emilio] no girar la cabeza para mirar por última vez la negrura que dejaba atrás, preguntándose si había sido su chiste, captado por el detector, aquello que había prendido el foco, o una grabación se había puesto en marcha en su interior debido al golpeteo del tubo contra las piedras del arroyo, o no había sido ni una cosa ni otra y ahora estaba a un paso de la salida, libre al fin de la tiniebla. (166)

La mecánica exacta del escape de Emilio queda sin explicación precisa: ¿El agua de la cisterna mueve el detector haciendo que se encienda el aparato? ¿O se prende el juguete por “detectar” el chiste que Emilio recita? La actitud crédula de Emilio hacia la potencia de su detector de chistes duplica la fe que Morábito siente por el lenguaje poético. El no mirar hacia atrás se describe como una “preferencia”, pero queda en el texto el registro negativo de voltear la cabeza, lo cual sugiere la imposibilidad de evitar el deseo de descubrir una lógica o un motivo dentro de la oscuridad. O, como una tercera opción, el texto musita que “no había sido ni una cosa ni otra” (166), que sirve para reforzar la ambigüedad del final. Al presentar estas tres posibles explicaciones del desenlace, la solución de *Emilio, los chistes y la muerte* queda abierta, como también queda ambivalente la postura del texto y del autor acerca de las distintas funciones del lenguaje, ahora descarnado (poético), ahora consolador (litúrgico).

No obstante, cabe decir que a pesar de la confrontación de Emilio con los verdaderos peligros y sinsentidos de la vida, el final favorece una trama ingenua: opta por la fe del protagonista y la muerte justa del antagonista. La posibilidad de que Emilio —y, por ende, el texto— conserve la inocencia se destaca al observar que sólo Emilio acaba la novela dentro del cemente-

rio. Esta capacidad de sobrevivir entre muertos y de no ser expulsado de Arcadia sugiere que el protagonista comparte algo de la naturaleza de una idea o una hipótesis: Emilio es la fe litúrgica encarnada. Contar un chiste, recitar los nombres de los muertos, robarse un beso, colocar flores pero que siempre sean margaritas, orinar al aire libre: todo cabe dentro de las relaciones litúrgicas en la comunidad improvisada de Emilio en el cementerio. A causa del aspecto performativo o la “vuelta para atrás” que aviva estos ritos, no hay que ser poeta ni un artista original para conjurar la protección ordenada de la liturgia, y hasta los personajes más fácilmente reemplazables participan por igual. Aunque la gran maestría de la novela es producto, en parte, de la tensión irresuelta entre la vida insondable y las actividades ritualizadas que procuran ordenarla, encontrarle sentido y una comunidad, *Emilio, los chistes y la muerte*, finalmente, enuncia un espacio umbral que permite que Emilio se “libre al fin de la tiniebla” gracias a “un chiste llevado por la corriente que nunca sabría cómo era, venido quién sabe de dónde, como son todos los chistes y los rezos” (166).

#### OBRAS CITADAS

- Coelho, Oliverio, “El ocaso de la inocencia”, *N: Revista de Cultura, Clarín*, 29 agosto 2009, Web, 20 agosto 2013.
- Da Ros, Giada, “tv ‘Dramedy’ and the Double-Sided ‘Liturgy’ of *Gilmore Girls*”, *Screwball Television: Critical Perspectives on Gilmore Girls*, eds. David Scott Diffrient y David Lavery, Syracuse University Press, Syracuse, Nueva York, 2010, 57-75.
- Domínguez Michael, Christopher, “Morábito: la risa y la plegaria”, *N: Revista de Cultura, Clarín*, 29 agosto 2009, Web, 28 marzo 2013.
- Espinosa de los Monteros, Silvina, “Impulsos pueriles, disparos maturos: El cementerio amoroso de Fabio Morábito”, *El Financiero*, 10 junio 2009, 33.
- Flores, Alejandro, “El poeta ahora es novelista: Para Fabio Morábito ninguna muerte es en balde”, *El Economista*, 9 junio 2009, 42.

- García Bergua, Ana, "Los chistes y la muerte", *La Jornada Semanal*, *La Jornada*, 7 junio 2009, 11.
- Lèal, Alfredo, "Sentir lástima por el otro: El negativo de una novela para niños", *Metapolítica* (Revista) 66 (2009), 115.
- Lemus, Rafael, "Emilio, los chistes y la muerte, de Fabio Morábito", *Letras Libres* 127 (2009), 91-93.
- Morábito, Fabio, *Delante de un prado una vaca*, Ediciones Era, México, 2011.
- , *Emilio, los chistes y la muerte*, Anagrama, Barcelona, 2009.
- , "Hormigas", *Grieta de fatiga*, 2006, Eterna Cadencia, México, 2010, 115-23.
- , *Los pastores sin ovejas*, Conaculta, Ediciones del Equilibrista, México, 1995.
- , "Prólogo", *Aminta* de Torquato Tasso, trad. y notas de Fabio Morábito, UNAM, México, 2001, 9-26.
- , "Taparse las orejas", *La Estafeta del Viento: La revista de poesía de la Casa de América*, 2ª época, edición digital, actualizado 23 marzo 2012, Web, 20 octubre 2013.
- , *El viaje y la enfermedad*, Universidad Autónoma Metropolitana, México, 1984.
- Roach, Joseph, "Performance: The Blunders of Orpheus", *Modern Language Association of America* 25.4 (2010), 1078-85.
- Talavera, Juan Carlos, "Un poema nunca deja de ser inédito: Cada relectura revela nuevas cosas, señala Fabio Morábito, quien publica su antología *Delante de un prado una vaca*", *La Crónica de Hoy*, 6 jun 2011, 20.
- Velasco, Édgar. "Los chistes son un componente secreto de la poesía", *Luvina* 59 (2010), Web, 20 octubre 2013.