

apropos

Perspektiven auf die Romania


hosted by Hamburg University Press

16 | 2026

“Como delante de un prado una vaca”

Animales en la obra poética de Fabio Morábito

Henriette Terpe 

Universität zu Köln 

h.terpe@uni-koeln.de

OPEN  ACCESS

<https://doi.org/10.15460/887rth56>

Dossier-Artikel

Double-blind-Peer reviewed

Eingereicht: 01.10.2025

Akzeptiert: 11.05.2026

Veröffentlicht: 30.06.2026

Interessenskonflikt-Statement

Die Autorin erklärt, dass keine Interessenskonflikte bestehen.

Empfohlene Zitierweise

Terpe, Henriette. 2026. „Como delante de un prado una vaca“. *Animales en la obra poética de Fabio Morábito*. *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 16, 25-39.

doi: <https://doi.org/10.15460/887rth56>

© Henriette Terpe. Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



 creative commons

STAATS- UND UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HAMBURG
CARL VON OSSIEZKY

 DOAJ

Henriette Terpe

“Como delante de un prado una vaca” Animales en la obra poética de Fabio Morábito

Henriette Terpe

es docente e investigadora de
Literaturas Hispánicas en el Seminario
de Filología Románica de la
Universidad de Colonia.
h.terpe@uni-koeln.de

Resumen

Fabio Morábito (1955) se encuentra entre las voces poéticas más importantes de la segunda mitad del siglo XX en México. Sus obras están pobladas de una gran variedad de animales que, por un lado, debido a las observaciones detalladas de la mirada poética parecen representaciones de animales reales y vivos, y por otro, parecen seres poéticos que se crean a partir y a través del lenguaje y que participan directamente en el proceso creativo. Por estas interacciones entre la observación escrupulosa del animal real y las reflexiones poéticas resultantes, el artículo propone entender la poética de Morábito como una “zoopoética”. Además indagará en las relaciones que la voz poética (humana) establece con los seres vivos que pueblan su mundo (de palabras) y cómo se autodefine y se orienta en este mundo compartido.

Keywords: poesía mexicana – siglo XX – estudios humano-animales – Morábito – zoopoética

Abstract

Fabio Morábito (1955) is one of the most important poetic voices of the second half of the 20th century in Mexico. His works feature a wide variety of animals that, due to the detailed observations of the poetic voice, seem to be representations of real, living animals. At the same time, they seem to be poetic beings that participate directly in the creative process. Based on these interactions between scrupulous observations of real animals and poetic reflections, this article proposes understanding Morábito’s poetics as “zoopoetics”. The article will also explore the relationship that the poetic voice establishes with the living beings that populate its world and how it defines and orients itself in this shared world.

Keywords: Mexican poetry – 20th century – human-animal studies – Morábito – zoopoetics

Como delante de un prado una vaca
 que inclina mansamente la cabeza
 y sólo la levanta para contemplar su suerte,
 o una ballena estacionada justo
 en la corriente de una migración de plancton,
 a veces me sorprende estático
 y hundido, estacionado
 en medio del gran prado del lenguaje.
 Fabio Morábito

La trayectoria poética de Fabio Morábito (1955) se inició en 1985 con la publicación de su primer poemario *Lotes baldíos*. Paulatinamente, siguieron cuatro poemarios más, al ritmo de uno por década: *De lunes todo el año* (1992), *Alguien de lava* (2002), *Delante de un prado una vaca* (2011) y *A cada cual su cielo* (2021), que se alternaron con la publicación de varios libros de cuentos y la traducción de la poesía completa del premio nobel italiano Eugenio Montale. En cuanto a su poética, se ha señalado hasta ahora la importancia de una mirada contemplativa, que se enfoca en una realidad a primera vista no poética (Abril 2007; Rodríguez 2021), así como una predilección por los espacios (urbanos) abiertos (Rodríguez 2023) y la insistencia en incorporar y reconocer en la literatura los ruidos y sonidos del mundo "que no son traducibles al código de la comprensión, pero que tampoco corresponden a la absoluta insignificancia" (Saraceni 2019, 54). A nivel formal, la poesía de Morábito busca una "escritura en libertad y sin ataduras, o con las menos ataduras posibles, que atenderá más a formalidades de tipo interno, al contenido, que al continente", y que por lo tanto cuenta con una "música interna" y una "voluntad evidente de romper con la rigidez de las reglas" de las poéticas clásicas (Abril 2007, 169).

Un aspecto de su obra poética, que –aunque se trata una constante a través de todos los cinco poemarios– hasta ahora no se ha estudiado en detalle¹, es la fuerte presencia de animales en los textos. En una entrevista de 1997 con Francisco José Cruz, Morábito afirma su fascinación y a la vez su desconcierto a la hora de entrar en contacto con el mundo animal:

No puedo decir que yo ame los animales, porque casi no tengo trato con ellos, pero siempre me asombran. Podría mirar una vaca durante horas, sin aburrirme. Creo que, si existiera de veras un paraíso y un infierno, los animales, y no Dios, deberían ser nuestros jueces. Igual que a Dios, les bastaría una sola mirada para saber si merecemos salvarnos (Cruz 1997).

Debido a la gran variedad de animales y sus distintas funciones en la poesía de Fabio Morábito, en nuestra lectura nos vamos a orientar por dos líneas temáticas generales. En un primer paso se analizará la relación entre el yo poético y los animales presentes en los textos y se examinará cómo se autodefine este yo poético humano en el mundo compartido con los seres no-humanos. En un

¹ Salvo un breve análisis de las aves para señalar su importancia como elemento representativo de la migración que ofrece Pineda Domínguez (2017). Nacido en Alejandría, Morábito vivió los primeros años de su infancia en Milán y emigró con sus padres a México a los 14 años.

segundo paso vamos a indagar sobre el papel de los animales en los poemas de temática metapoética y sobre cómo participan (in)directamente en la génesis del poema y contribuyen posiblemente a una zoopoética (Moe 2014; Driscoll 2015; Driscoll y Hoffmann 2018).

El yo poético y el animal

En el poemario más reciente, *A cada cual su cielo*, encontramos muy pocos animales, en comparación con los cuatro poemarios anteriores. Sin embargo, hay dos poemas clave para estudiar y entender la manera en la que el yo poético se relaciona con los animales. Los dos poemas evocan recuerdos de dos situaciones específicas de la infancia o juventud del yo poético en las que el contacto con un animal concreto provoca un fuerte deseo de conexión, entendimiento y cercanía, si bien este deseo se ve condenado al fracaso casi de antemano. No por casualidad se trata de una perra y un caballo, precisamente los dos animales cuya historia – con todas las facetas entre la explotación y el abuso, por un lado, y la cooperación y convivencia armónica por el otro – está tan inseparablemente conectada desde hace miles de años con la historia de los seres humanos. El poema “Pasó una sola noche con nosotros” evoca una noche de la infancia en la que una perra callejera pasa la noche en casa, al lado de la cama del yo poético:

Pasó una sola noche con nosotros.
 Pese a los ruegos míos
 y de mi hermano,
 mi madre no la quiso.
 Feliz de hallarse
 en una casa
 y demasiado joven para contenerse,
 se orinó al cruzar la puerta.
 Recuerdo el charco amarillo debajo de la mesa
 y el asco de mi madre,
 que limpió con una jerga
 y luego, hincada, como otra perra, todo el piso.
 Toda la noche oyendo su respiración
 junto a mi cama
 y al otro día,
 sin esperar que amaneciera,
 se la llevó mi padre.
 No tuvo ni nombre,
 no nos dejó escuchar su voz,
 llegó en la oscuridad y en la oscuridad se fue
 con su amarillez a otra parte.
 Charco ominoso en la cocina,
 nacido de sus entrañas callejeras
 rebosantes de contento, que no olvido.
 Cuando el calor y la dicha
 me han abierto sus puertas,
 una válvula se cierra y me impide
 el alborozo. Seco
 por dentro, giro la cara
 y espero que amanezca.
 (Morábito 2021, 84–85)

La perra se caracteriza en el poema sobre todo a través de su anonimato. Solo en el verso 12 el lector se entera indirectamente, por la comparación con la madre, de que se trata de una perra sin nombre ni voz, probablemente con pelaje amarillento, una visitante que "llegó en la oscuridad y en la oscuridad se fue", casi como un sueño. Esta falta de informaciones objetivas, sin embargo, no impide al yo poético establecer inmediatamente una conexión emocional y corporal con este animal desconocido. La madre y el padre logran impedir esta relación, aunque probablemente subestiman las consecuencias de sus actos. La superposición sintáctica entre la madre y la perra, primero por el símil "hincada, como otra perra", y segundo en los versos siguientes ("Toda la noche oyendo su respiración / junto a mi cama") que a primera vista dejan abierto si es la madre o la perra que pasa la noche al lado del niño, pone de relieve la gran diferencia entre la madre y la perra a nivel de la disponibilidad emocional y la inmediatez de la relación. La felicidad (verso 5) y el contento (verso 24) de la perra y su mera presencia al lado de la cama del yo poético parecen ser la esencia emocional de este recuerdo, que encuentran su contraparte en la frialdad de los padres y el asco de la madre al limpiar "el charco amarillo", resultado del entusiasmo de la perra joven. Los últimos seis versos del poema salen del estilo narrativo del poema, ya que aquí los verbos ya no se conjugan en el pretérito indefinido sino en el pretérito perfecto y el presente, llevándonos de vuelta al tiempo presente del yo poético adulto que recuerda esta noche lejana. La decepción por esta relación emocional fracasada con un ser no-humano sigue causando años después un insomnio caracterizado por una ausencia de conexión emocional. "El calor y la dicha" se añoran, pero la imposibilidad de esta conexión con el ser no-humano hace que el yo se sienta "Seco por dentro", sentimiento corporal que contrasta fuertemente con la vitalidad de las "entrañas callejeras / rebosantes de contento" que causaron el charco húmedo en la cocina.

El poema "No sé si era yegua o caballo" (Morábito 2021, 87–88) también describe el recuerdo de una situación muy singular, la única vez que el yo poético montó a caballo, y esta situación se caracteriza igualmente tanto por el anonimato del animal como por el contraste entre el deseo de establecer una relación con él y la lástima por la imposibilidad de este anhelo. Si bien el yo poético confía en su montura ("me dejé llevar por él") y se pregunta repetidamente por la experiencia y la percepción del caballo ("¿Y yo, en qué fui único en la suya?"; "¿adivinó que habría de ser mi única montura?") mostrando así cierto interés en la reciprocidad de la relación, la ignorancia en cuanto al género del caballo ("si era caballo o yegua") y sobre todo las estructuras de poder y violencia que dominan el trato de los caballos en el "campo mexicano" ("las órdenes a azotes en los flancos. / Vi con horror que el nuevo idioma / sabía llevarse con el látigo."; "sintió el sutil pavor [...] del nuevo idioma / capaz, igual que todos, / de hacerse herida en carne viva.") dan cuenta de las dificultades a la hora de establecer una relación entre ser humano y animal. La esperanza algo extravagante de algún día poder comunicar con el caballo en una "reunión espiritista" subraya tanto el deseo de salir de la incomunicación e ignorancia y de encontrar un medio de entendimiento mutuo como la imposibilidad de cruzar este abismo entre las especies empleando categorías de comunicación humanas. Igual que el poema anterior, "No sé si era yegua o caballo" termina con

unos versos que, después de haber contado el recuerdo, vuelven al presente del yo poético y se pueden leer como una suerte de conclusión:

Tal vez no me he bajado de esa bestia,
 sigo mirando con azoro
 clavado en esa silla sin saber
 (se lo preguntaré a su espíritu en mi turno)
 si era caballo o yegua,
 y esa pregunta
 me tiene desde entonces con los pies colgando.

La ignorancia por parte del yo poético y su falta de conocer a su montura en sus rasgos más básicos, o sea, su falta de tratarla con respeto, le persigue y le quita el suelo debajo de los pies. En ambos poemas el yo poético nos da la impresión de estar oscilando entre las dos actitudes acerca de los animales que Kari Weil señala en “A Report on the Animal Turn”:

On the one hand are those who look to our nonhuman others with envy or admiration precisely because they remain outside language and thus suggest the possibility of unmediated experience. On the other are those who would prove that animals do indeed speak and can tell us, however imperfectly, of their lives, if not of their traumas (Weil 2010, 5).

El niño que siente inmediatamente la vitalidad de la perra hace la experiencia de esta conexión con el animal “outside language”, pero se ve privado de esta experiencia por el razonamiento de sus padres, mientras que el joven jinete busca respuestas del caballo a toda costa, hasta en una reunión espiritista futura, pero tiene que admitir que estas respuestas tal vez no llegarán nunca y se quedará “con los pies colgando” para siempre, si no acepta que probablemente la relación con el animal se tiene que establecer fuera de un lenguaje y un saber meramente fáctico:

We may know animals in ways they cannot – we may know their breeds, their color, their weight, their names, their “histories” – but they may also know us in ways that we cannot know because they know the world and us by other means (Weil 2010, 8).

Este saber sobre las razas, colores o nombres de los animales o por lo menos la capacidad de distinguir un animal específico, aunque no tenga nombre, como la perra callejera o el caballo, tal vez solo es posible para ciertas especies de mamíferos o pájaros y se vuelve más complicado a la hora de encontrarse cara a cara con insectos. Sin embargo, en la poesía de Morábito el yo poético no solo establece relaciones con animales supuestamente poco poéticos como las hormigas, los mosquitos y las avispas, sino que estos insectos incluso participan en su poética, como vamos a ver más adelante. A diferencia de los lazos emocionales y empáticos con la perra y el caballo, la relación con los insectos, sin embargo, se funda en una idea aún más básica de comunidad y realidad compartida, tal vez “reflejando una convivialidad multiespecie milenaria” que se basa en la capacidad humana “de admirar ese otro ínfimo” (Bartoletti y López-Labourdette 2024, 4). El poema “Tres hormigas en mi baño” de *Delante un prado una vaca* (Morábito 2013, 69–70) presenta una situación muy íntima en el cuarto de baño del yo poético que aparentemente se repite cada mañana (“como todas las mañanas. // ¿Serán las mismas o se turnan?”). Otra vez los animales, aunque se trata de tres hormigas muy

concretas que se mueven por el baño del yo, permanecen en el anonimato y el yo poético es incapaz de reconocerlas, subrayando así la grieta enorme entre las especies, a pesar de que estén coexistiendo en la misma habitación. A través de estas tres hormigas se elabora en el poema una serie de pensamientos acerca de la vida, la muerte y la convivencia. El yo poético teme que un día el hormiguero pueda invadir su casa ("a ver si me ausento o me descuido // o despierto un poco más tarde, / que es lo que necesita el hormiguero / para cruzar el baño."), pero a la vez tampoco quiere matar a las hormigas ("No me gusta matar hormigas, / sobre todo las conocidas / y, mientras cago, / muevo el pie para asustarlas."), y en una tercera vuelta de sus pensamientos tiene que admitir que posiblemente ya a la hora de asustar las hormigas y así impedir la mudanza de todo el hormiguero a su casa "se morirán muchísimas". El final del poema, en vez de ofrecer una solución a la pregunta "¿qué puedo hacer?", apuesta por un encuentro en la misma condición mortal que comparten los seres humanos y las hormigas:

Pero, ¿qué puedo hacer?
En mi naturaleza está el cuidar de 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.

Lo que en este poema todavía se podría leer como un antropomorfismo fácil y, debido a la situación tan cotidiana como banal ("sentado en el retrete"), tal vez incluso irónico², se convierte en el poema "El homicidio no es lo mío" en una expresión de "critical anthropomorphism" como lo define Weil:

"critical anthropomorphism" in the sense that we open ourselves to touch and be touched by others as fellow subjects and may imagine their pain, pleasure, and need in anthropomorphic terms but must stop short of believing that we can know their experience. In addition, critical anthropomorphism must begin with the acknowledgment that the irreducible difference that animals may represent for us is one that is also within us and within the term human (Weil 2010, 16).

El poema "El homicidio no es lo mío" de *A cada cual su cielo* comienza con los primeros cuatro versos traducidos de un poema del *Quaderno di quattro anni* del año 1977 de Eugenio Montale:

L'omicidio non è il mio forte.

² Encontramos otra variación del tema de las hormigas en el pequeño texto de prosa "Un acuerdo". Ahí hay un cambio de escena, el narrador en primera persona informa sobre su pacto con las hormigas en su cocina, afirmando también en esta ocasión que ignora "si son siempre las mismas", y que cuida su nido "como ellas el suyo". Como en el poema, esta convivencia ("Me gusta que me visiten y que se retiren en orden a media mañana. No tenemos mucho que decirnos, pero podemos convivir. Ayer, que cumplimos un mes de nuestro acuerdo, les dejé un terrón de azúcar en el plato."), este encuentro con otra especie con una perspectiva radicalmente diferente, también cambia la auto-percepción del narrador: "He aprendido a mirarme desde su óptica y cuando recién despierto entro en la cocina, me veo a mí mismo enorme como un cíclope. Me han otorgado una dimensión mía que ignoraba." (Morábito 2014, 133–34).

Di uomini nessuno, forse qualche insetto,
 qualche zanzara schiacciata con una pantofola
 sul muro.
 Per molti anni providero le zanzariere
 a difenderle. In seguito, per lunghissimo tempo,
 divenni io stesso insetto ma indifeso.
 Ho scoperto ora che vivere
 non è questione di dignità o d'altra
 categoria morale. Non dipende,
 non dipese da noi. La dipendenza
 può esaltarci talvolta, non ci rallegra mai.
 (Montale 2000, 573)

En este poema de Montale, el yo sí confiesa haber matado varios insectos, pero en seguida tiene que admitir que su propia vida es tan frágil como la vida de cualquier insecto en este mundo. No es su mérito estar vivo ni depende de él, y el mero hecho de estar vivo no es razón suficiente para sentirse alegre o moralmente superior. En la versión del poema de Morábito, se indaga aún más en la equivalencia de cualquier forma de vida, incluso cuando las formas de vida son tan diferentes e inaccesibles como las de los hombres y de las lombrices:

El homicidio no es lo mío.
 Ningún humano, por lo pronto.
 Quizá un insecto, algún mosquito
 que aplasté con una chancla contra el muro.
 Un crimen deleznable.
 Algo bien equipado de órganos
 e instinto,
 de decisiones bien o mal tomadas,
 ya no se mueve por mi culpa.
 Ahí está la mancha en la pared,
 la vida aniquilada de un chanclazo,
 sin ni siquiera una declaración
 de guerra previa. Su vida
 era tan vida como la que más.
 Lo diminuto late igual o más que el resto.
 Tomemos la lombriz. Creemos que se arrastra,
 y en cambio avanza
 usando limpiamente sus apéndices,
 erguida de una forma incomprensible para todo aquel
 que no camina como los anélidos.
 [...]
 (Morábito 2021, 100)

El poema indica claramente la diferencia, “the significant otherness” en el sentido de Donna Haraway (Haraway 2003), insistiendo en que la realidad de la lombriz es “incomprensible para todo aquel que no camina como los anélidos” y que hace falta empujar los límites del pensamiento y lenguaje humano si se quiere indagar en esta convivencia entre especies diferentes. No obstante, la mínima característica común, el estar vivo (“Su vida / era tan vida como la que más”), asegura y permite imaginar las necesidades, dolores y alegrías del otro, pero sin insistir en ni requerir una comprensión completa ni parcial. Tanto en Montale como en Morábito la vida

y la muerte se presentan como realidades naturales y orgánicas muy lejos de cualquier espiritualidad o posible redención ("Nada se arrastra en la naturaleza, / la vida está de pie o ya no es vida. / Por eso, cuando mueres, / mueres como un mosquito: de un chanclozo."³). Con esta reducción tanto de la vida animal como de la vida humana a sus funciones vitales básicas se establece un fundamento muy simple, pero no por ello menos poderoso, para una convivencia ética y respetuosa con todo lo que vive, aunque esta convivencia signifique enfrentarse con realidades ajenas inaccesibles. El yo poético, que al principio del poema todavía parece inocente y moralmente superior al declarar que hasta ahora no ha cometido ningún homicidio, en cuanto reconoce la equivalencia de todas formas de vida que le rodean, pierde esta inocencia y se convierte en autor de un "crimen deleznable" matando al insecto. El poema cierra con una reflexión sobre la tortura –en la que ya no se distingue si se habla de cuerpos humanos o cuerpos animales– y la define como un crimen que trata los cuerpos como si no tuvieran ni "corporalidad" ni "contexto", o sea, como un crimen precisamente tan deleznable por no respetar la vida y tratar todo el cuerpo como "excremento" y "basura".

Las relaciones del yo poético con los animales, por lo tanto, son complejas y se caracterizan por una exploración constante de cercanía y distancia. Hemos visto estallidos súbitos de cercanía emocional y corporal más allá del lenguaje o de la razón; también hemos visto el deseo de comunicarse y conocerse en términos típicos humanos, como conocer el nombre, el género y la experiencia del otro, y sentirse "con los pies colgando" mientras estas preguntas no encuentren respuesta, y hemos visto, por último, formas de convivencia basadas en la aceptación del otro viviendo en una realidad radicalmente diferente y ajena, pero no por eso menos valiosa, ya que el respeto por la vida en cualquier cuerpo humano o animal se valora como rasgo común mínimo para poder imaginar las necesidades del otro en el sentido de un "critical anthropomorphism". A la hora de reconocer al animal como diferente, el yo poético entonces se ve confrontado con la idea que "the irreducible difference that animals may represent for us is one that is also within us and within the term human" (Weil 2010, 16), como por ejemplo en los últimos versos del poema "Un poco de utopía" del poemario *De lunes todo el año*:

un perro, un simple perro,
 un perro en libertad
 como todos los perros,
 y yo lo miro incrédulo:
 un perro, ¿qué es un perro?
 Lo miro que da vueltas,
 me limpia de otras faunas,
 me redibuja hasta dejarme
 como soy: un hombre,
 un simple hombre.
 (Morábito 2006, 123)

³ Escuchamos aquí un eco lejano del verso –inspirado en la filosofía estoica– de Francisco de Quevedo: "pues solo para ti, si mueres, mueres." (Quevedo 1969, 164).

La bestia adentro

¿Cómo, entonces, se expresa esta diferencia de sí mismo, dentro del ser humano, en la poesía de Fabio Morábito? Nos dan una pista los dos poemas “Hay una bestia” de *De lunes todo el año* y “Tengo un perro invisible” de *Alguien de lava*. En el primero el yo poético describe una bestia que lleva “adentro”, en sus “arterias”⁴, que se mueve “en lo profundo” y, por lo tanto, es difícil de “dibujar”, solo se la puede intuir (Morábito 2006, 120–21). Aunque a veces el yo poético cree “que se ha ido” y lo “ha dejado libre”, sin embargo “sigue ahí”. Esta bestia misteriosa parece estar vinculada intrínsecamente con la escritura, ya que primero se afirma que “un verso bastaría para matarla”, pero luego el yo poético tiene que admitir también que puede “oírla en [sus] mejores versos”. La ambivalencia del yo frente a esta bestia –por un lado el yo parece querer librarse de ella (“para que caiga, para que se disperse”), por otro lado la bestia parece completar la identidad del yo (“¿En qué momento se desbordará [...] / para integrarme más a lo que soy, / para volverme idéntico a mí mismo”)–, la hace aún más inasible. Por lo pronto, esta presencia animal, bestial, carnal dentro del yo se presenta como factor esencial para la escritura poética y a la vez como una incógnita, algo impenetrable e inasible.

En “Tengo un perro invisible” la bestia interior se manifiesta en forma de un “cuadrúpedo por dentro”. El yo poético saca este perro invisible al parque, donde otros perros se dan cuenta de su presencia⁵, mientras los otros dueños de perros intentan frenar la animalidad y llaman a sus perros en cuanto se empieza a formar una jauría:

Tengo un perro invisible,
 llevo un cuadrúpedo por dentro
 que saco al parque
 como los otros a sus perros.
 Los otros perros,
 cuando al doblarme
 lo dejo en libertad
 para que juegue y corra, lo persiguen,
 solo sus dueños no lo ven,
 tal vez tampoco a mí me vean.
 Se ha ido dando a fuerza de paseos,
 anima e inquieta a la perrada
 y entre los dueños cunde la inquietud
 y llaman a sus perros
 para que no se forme la jauría.
 Tal vez tampoco a mí me vean,
 sentado en una banca,
 doblado un poco

⁴ Para la distinción entre arterias y venas en el mundo poético de Morábito véase el texto “Venas y arterias” (Morábito 2014, 145–46).

⁵ Probablemente, porque los perros, como afirma Rilke en el soneto XVI de los *Die Sonette an Orpheus*, tienen otra sensibilidad: „Du, mein Freund, bist einsam, weil ... / Wir machen mit Worten und Fingerzeigen / uns allmählich die Welt zu eigen, vielleicht ihren schwächsten, gefährlichsten Teil. // Wer zeigt mit Fingern auf einen Geruch? – / Doch von den Kräften, die uns bedrohten, / fühlst du viele ... Du kennst die Toten / und du erschrickst vor dem Zauberspruch.“ (Rilke 2002, 192).

por el esfuerzo de dejarlo libre,
 y aunque no pueden verlo,
 tal vez sí ven al perro
 que invisible, como el mío,
 llevan dentro,
 la bestia que no sacan nunca,
 el perro que reprimen
 llevando de paseo a sus perros.
 (Morábito 2006, 157–58)

Este juego de escondite elaborado entre perros y dueños visibles e invisibles sugiere que "la bestia adentro" la tienen todos los seres humanos, solo que hay diferentes maneras de vivir con ella. Unos no sacan nunca esta bestia, pero llevan de paseo a sus perros reales y entran así en relación con un ser de "significant otherness", mientras otros, como el yo poético, coexiste con su "bestia adentro", su "perro invisible", lo saca al parque, lo escucha en sus "mejores versos" y busca el encuentro con la bestia a través de la poesía.

Lenguaje, animales y poesía

¡Todo lo que dos seres humanos podrían comunicarse, a juzgar por el rico abastecimiento de expresiones en su haber, y luego comprobar, al oírlos de cerca, qué tan poco se dicen! ¡Todo lo que el cuerpo promete con sus gestos y las palabras reducen a una aburrida secuencia de cordura y sentido común! He hecho el mismo experimento frente a la televisión. Quito el volumen en cualquier serie o telenovela de pacotilla y quedo embelesado por la mímica facial y la intensidad de los ademanes de los actores; fluye entre ellos una comunicación plena y trato de adivinar qué dicen, pero subo el volumen y el soplo inspirador cesa con las primeras frases que oigo, imbuidas de un raciocinio cerril y estrecho. ¡Cuánto desperdicio de lenguaje y de vida! ¿No será ésta la función primordial de la poesía: bajar el volumen de las palabras, ponerlas en sordina o en entredicho para recobrar la efusividad del arrebató comunicativo, que es anterior a la transmisión de cualquier significado; para recobrar esa hermosa antesala del sentido que sin embargo es pletórica de sentido y que uno busca en las miradas y los gestos de la gente que no conoce? (Morábito 2014, 45–46)

Tanto en este pequeño fragmento de prosa como en varios poemas de Morábito se insiste en que, primero, la comunicación en sí se basa en la corporalidad y en los gestos y, segundo, que una comunicación sin el cuerpo, como por ejemplo en la escritura o, como vamos a ver en seguida, cuando se está hablando con un ciego, o pierde una gran cantidad de su sustancia o debería buscar, como en la escritura poética, el vínculo con los gestos y la experiencia corporal "para recobrar la efusividad del arrebató comunicativo".

El poema "Cómo agota hablar con un ciego" de *A cada cual su cielo* describe desde este primer verso la dificultad que siente el yo poético si se encuentra en una situación comunicativa privado de la posibilidad de comunicarse con todo su cuerpo ("Sin gestos que la arropen, sin las manos / tu voz ya no es tu voz." Morábito 2021, 92). Sin el sustento de los gestos, las palabras de la voz pura hasta pierden su veracidad y sobre todo su autenticidad como expresión personal del yo, que se queja que estas palabras "eran palabras que alguien me dictaba / y yo las repetía sintiéndome leído, / no escuchado". Toda la descripción de la conversación con el ciego en el poema parece culminar en los cuatro versos que hacia el final del texto

ofrecen la comparación con la situación del yo poético frente a la página blanca a la hora de escribir:

Yo estaba mudo como cuando escribo,
cuando se deja todo en manos del estilo,
que suple como puede, desesperadamente,
nuestras manos.

Además de demostrar una vez más cómo la estructura interior de estos poemas prescinde de rimas y métrica fija y en lugar de esto busca una condensación a nivel semántico (dejarlo todo “en manos” del estilo que suple “nuestras manos”), estos versos nos dan una pista más para entender la poética de Morábito. El lenguaje hablado del poeta con el que se comunica fuera de la escritura está inseparablemente ligado a su existencia corporal y material, lo que también es la razón porque en otro poema afirma:

Soy la última persona
el último hablante de un idioma, el mío,
que pende enteramente de mi lengua,
todo un acervo de palabras
que va a caer en el olvido
el día que me despida de mi aliento,
(Morábito 2021, 89)

Cuando escribe se queda “mudo”, porque frente a la página en blanco, igual que cuando se está hablando con un ciego, los gestos de las manos no sirven. Sin embargo, el único fin de la escritura poética y literaria, del “estilo” de la escritura del yo, es de alguna manera transportar o traducir la parte esencial de la comunicación “pletórica de sentido” aunque siendo la “antesala del sentido”. Más allá de ser “pura voz” o mero lenguaje escrito, la poesía aquí siempre busca la expresión plena, el gesto, la experiencia corporal en la que se basa cada palabra.⁶

Una vez establecida esta importancia del gesto y su traducción a través del estilo en una realidad textual, se nos abre ahora la posibilidad de entender el papel que se asigna a los animales dentro de la poética de Fabio Morábito. Me gustaría añadir a la lectura del poema “Por qué, si digo pájaro” como ejemplo de una poética migratoria que oscila entre “contradicciones fundamentales” como “volar y arraigar, o crear sombra y expandirse”, que ofrece Pineda Domínguez (2017, 342), una lectura que acerca la poética de Morábito a la propuesta de Aaron M. Moe de incluir animales en ciertas “zoopoéticas” como agentes o “makers” del poema. Dice el poema del poemario *Alguien de lava*:

¿Por qué si digo pájaro
me enciendo
y cuando digo ave me intimido?
Digo pájaros y pienso
en vuelos cortos,
no en migraciones,

⁶ En “La poesía y la cara” incluso se recomienda que “en los talleres de poesía debería trabajarse con la mímica y el dislate facial, acompañados de la emisión de sonidos de toda clase” (Morábito 2014, 62).

en los esfuerzos para hacerse un nido;
 digo pájaro y me embosco,
 me enarbolo
 y me ensombrezco,
 y al decir ave me remonto,
 pierdo la sombra y subo,
 subo,
 y solo la curvatura de la tierra,
 que no siento,
 corrige
 este elevarme sin descanso, traduciendo
 el ave que hay en mí en un pájaro
 que busca, en otro clima, un árbol.
 (Morábito 2006, 145–46)

En este poema, las palabras pronunciadas "pájaro" y "ave" tienen un efecto inmediato a la experiencia corporal del yo poético: "me enciendo" y "me intimidado". Estas reacciones fuertes no se pueden explicar simplemente como consecuencias del estímulo acústico. Más bien resultan de una observación detallada y una atención abierta a la forma de vida de otras especies, que tienen una repercusión directa al empleo del lenguaje, a la elección del léxico ("me enarbolo", "me ensombrezco", "subo, subo"), y consecuentemente llevan a una interacción muy productiva entre el yo poético, el animal y la escritura. Casi se podría decir que aquí las aves y los pájaros no se antropomorfizan, sino al revés, que el yo poético se "ornimorfiza", y que los gestos corporales –insisto en el cuerpo una vez más, ya que en este poema ni se menciona el canto de ningún pájaro, tradicionalmente tan central para la poesía– condicionan la forma del poema. Aaron M. Moe define "zoopoetics" como

the process of discovering innovative breakthroughs in form through an attentiveness to another species' bodily *poiesis*. [...] Poetry gestures. And when the textual gestures re-enact, re-create, mimic or respond to the gestures of animals, the making of the form includes the presence of animals (Moe 2014, 10–11),

y añade:

Zoopoetics names the process through which a poet creates a multispecies event by discovering innovative breakthroughs in form through an attentiveness towards animals. Such poems open up possibilities as they become rich borderlands of energy exchanges between poet and animal, animal and poem, poem and reader, animal and reader, and many more interactions (Moe 2014, 24).

Un caso de un intercambio entre poeta, mosca y poesía es el tema del poema "Para que se fuera la mosca" de *Alguien de lava* (Morábito 2006, 127–28). La presencia quieta de la mosca en la habitación y la anticipación por parte del yo poético que podría empezar a zumbear empuja al yo a abrir la ventana, lo que no afecta a la mosca "en lo más mínimo", pero el aire frío que entonces entra por la ventana, si bien tampoco estorba al yo "en lo más mínimo", no se lleva "con mis versos". Mientras el yo se rinde y empieza a cambiar sus versos y quita "los puntos, / los materiales de sostén, / las costras adheridas", la mosca resiste y "no se movía del mismo punto", o sea, se niega a abandonar sus "materiales de sostén". Los versos

se destruyen y quedan “ajenos”, y solo cuando el yo se levanta otra vez para ir a la ventana (movimiento que inicialmente había previsto para la mosca y no para sí mismo), a través de la observación del gesto quieto de la mosca, se abre de repente otra perspectiva para su escritura:

Porque los versos no se inventan,
 los versos vienen y se forman
 en el instante justo de quietud
 que se consigue,
 cuando se está a la escucha
 como nunca.

En este poema otra vez es la presencia corporal de la mosca, que se queda quieta en su punto mientras el yo casi empieza a zumbar nerviosamente por la habitación, la que a lo largo del poema empuja al yo a cambiar el foco de su atención y así, al seguir al gesto de la mosca, dejar de “inventar” versos y empezar a escuchar “como nunca”.

La zoopoética tal como la define Aaron M. Moe se centra esencialmente en la atención a y la imitación de los gestos y vocalizaciones de los animales y así incluye a los animales en los procesos de imitación de la *poiesis* aristotélica (“I extend Aristotle’s thinking to include other animals, for many species participate in the process of discovering innovative imitations through an attentiveness to another’s gestures and vocalizations.” Moe 2014, 7). La insistencia de Morábito en la importancia vital de los gestos (humanos) para la poesía se extiende, como acabamos de mostrar, en algunos de sus poemas también a los gestos corporales de los animales, por ejemplo de la mosca y de los aves y pájaros respectivamente, que por su presencia corporal en el poema llevan al poeta a la reflexión sobre su forma de escribir y participan directamente en la escritura de poema. La propuesta teórica de Moe, sin embargo, se limita a poemas en los que la génesis del texto procede a través la atención al gesto animal y consecuentemente con la imitación del animal real. En poemas como “El homicidio no es lo mío”, aunque la realidad corporal de la lombriz y de la mosca real juegan un papel importante, igualmente hay que considerar la mosca poética del poema de Montale a la hora de analizar el texto en todos sus matices. Otros poemas como “No sé si era yegua o caballo” o “Pasó una sola noche con nosotros” indagan a través del lenguaje poético en la relación humano-animal y en la relación entre animalidad y lenguaje. Podemos entender estos textos como zoopoéticos en la definición un poco más amplia de Kari Driscoll:

[Z]oopoetics is concerned with the interplay between animality and language in the creation or composition of such works. [...] zoopoetics is concerned not only with the constitution of the animal in and through language, but also the constitution of language in relation and in opposition to the figure of the animal. Zoopoetics thus also always involves the question of zoopoiesis, of the creation of the animal as much as the creation by means of the animal. [...] By interrogating this relationship between animality and language, zoopoetics thus inhabits the “abyssal rupture” between human and animal, and reveals how that dividing line is fragmented, unstable, and internally incoherent (Driscoll 2015, 223).

Como señalan Kári Driscoll y Eva Hoffman, sería arbitrario y reductivo considerar solamente la presencia del animal real en el poema o solamente la presencia del animal cultural y simbólico (Driscoll y Hoffmann 2018, 8). En su manera de entender el concepto de zoopoética, es justo entre estos dos extremos donde pueden surgir significados nuevos que se alejan de la antropomorfización tradicional del animal metafórico y que pueden contribuir a un antropomorfismo crítico que reevalúa los límites múltiples y heterogéneos entre los seres humanos y no-humanos.

La insistencia de captar en la escritura poética "la efusividad del arrebatado comunicativo" que funciona independientemente de las palabras pronunciadas en el discurso, en la poética de Morábito también se aplica a las especies no-humanas. La atención exquisita hacia los gestos, tanto de los seres humanos como de los pájaros, moscas o vacas, permite que estos participen directamente en la génesis del texto poético. La condición previa para abrir la escritura poética a actantes que activamente forman parte de la creación, la transforman y despliegan (Latour 1995, 110) es una poesía que "no desecha" y tiene "un grado de asimilación inmenso", y que, igual que la vaca delante del prado o la ballena ante el plancton, tiene el poder de digerirlo todo:

El verso con su ácido remueve las partículas
dejadas por el plancton de los días
y a mí también, como el cetáceo,
me sale un chorro a veces,
una palabra vertical que rompe el tedio de los mares.
(Morábito 2013, 140)

La tarea entonces es un "zoopoetic reading" como lo proponen Kari Driscoll y Eva Hoffmann cuando –basándose en los términos "animot" de Jacques Derrida y "figure" en el sentido de "a material-semiotic knot" de Donna Haraway– exigen "to explore what lies between these two extremes, the mutual imbrication and entanglement of the material and the semiotic, the body and the text, the animal and the word" (Driscoll y Hoffmann 2018, 4). Los animales en la poesía de Fabio Morábito por supuesto son animales compuestos por tinta y papel, y sin embargo su presencia una y otra vez nos exige pensar el animal fuera y dentro del lenguaje, pensar el animal fuera y dentro del ser humano, pensar el animal real y el animal semiótico, y así ocupan un lugar central en su pensamiento poético.

Bibliografía

- ABRIL, Juan Carlos. 2007. "La poesía de Fabio Morábito, un juego de espejos subjetivos". *Cuadernos Hispanoamericanos* 688, 165–75.
- BARTOLETTI, Tomás, y Adriana López-Labourdette. 2024. "Convivialidad multiespecie en América Latina y el Caribe. Apuntes sobre entomologías situadas y estéticas invertidas". *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, núm. 30 (enero), 3–23.
<<https://doi.org/10.1344/452f.2024.30.1>>.
- CRUZ, Francisco José. 1997. "Algunas preguntas a Fabio Morábito para saber un poco menos".
<<https://www.revistapalimpsesto.com/algunas-preguntas-a-fabio-morabito-para-saber-un-poco-menos/>>. [Consultado el 3 de agosto de 2025]
- DRISCOLL, Kári. 2015. "The Sticky Temptation of Poetry". *Journal of Literary Theory* 9.2, 212–29.
- DRISCOLL, Kári, y Eva Hoffmann. 2018. "Introduction: What Is Zoopoetics?" En *What Is Zoooetics? Texts, Bodies, Entanglement*. Basingstoke: Palgrave.
- HARAWAY, Donna. 2003. *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press.
- LATOUR, Bruno. 1995. *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Traducido por Gustav Rossler. Berlin: Akademie Verlag.
- MOE, Aaron M. 2014. *Zoopoetics. Animals and the Making of Poetry*. Lanham, Maryland: Lexington Books.
- MONTALE, Eugenio. 2000. *Tutte le poesie*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore.
- MORÁBITO, Fabio. 2006. *La ola que regresa*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- MORÁBITO, Fabio. 2013. *Delante de un prado una vaca*. Madrid: Visor Libros.
- MORÁBITO, Fabio. 2014. *El idioma materno*. México D.F.: Sexto Piso.
- MORÁBITO, Fabio. 2021. *A cada cual su cielo*. Madrid: Visor.
- PINEDA Domínguez, Octavio. 2017. "Un recorrido por el bestiario migratorio de Jorge Bocanera, Eduardo Chirinos y Fabio Morábito". *Mitologías hoy* 15, 333–49.
- QUEVEDO, Francisco de. 1969. *Obra poética I*. Editado por José Manuel Blecuá. Madrid: Editorial Castalia.
- RILKE, Rainer Maria. 2002. *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus*. Zürich: Manesse-Verlag.
- RODRÍGUEZ, Blanca Alberta. 2021. "Una poética de la atenuación: Fabio Morábito". *Recial XII* (20), 251–63.
- RODRÍGUEZ, Blanca Alberta. 2023. "Lo abierto en la poesía de Fabio Morábito". *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades* 12 (27), 165–75.
- SARACENI, Gina. 2019. "El ruido menor. Poesía y sonoridad en la obra de Fabio Morábito." *El jardín de los poetas* 1, 54–70.
- WEIL, Kari. 2010. "A Report on the Animal Turn". *differences* 21 (2), 1–23.