

# Parodia y estética invertida en la obra de Luis Felipe Fabre

Mario Alfonso ALVAREZ DOMÍNGUEZ

Université de Lille – ULR 4074 – CECILLE – Centre d'Études en Civilisations  
Langues et Lettres Étrangères, F-59000 Lille, France

**Résumé :** Dans ces pages, on examine deux textes de Luis Felipe Fabre à partir d'une paire de notions clés : la parodie et l'esthétique inversée. L'article commence par un aperçu de l'œuvre publiée par l'auteur, suivi d'une brève discussion théorique sur la parodie dans les études littéraires. Vient ensuite une analyse d'un court texte de Fabre sur Ulises Carrión, écrivain et artiste conceptuel, ainsi qu'une analyse de quelques passages de son essai sur le poète et chroniqueur Salvador Novo. Bien qu'il soit surtout connu pour ses poèmes, Fabre écrit également des textes dans lesquels il propose des réflexions sur l'écriture poétique à l'intérieur du champ littéraire mais aussi au-delà. Cependant, ces essais restent marginaux dans les études consacrées à son œuvre. Cet article vise donc à analyser les textes parodiques de Fabre à la lumière des discussions critiques sur la poésie mexicaine.

**Mots-clés :** Critique littéraire, Poésie mexicaine, Parodie, Esthétique

**Resumen:** En estas páginas se exploran dos textos ensayísticos de Luis Felipe Fabre a partir de un par de nociones clave: parodia y estética invertida. Se ofrece al inicio del artículo un recuento de la obra publicada del autor, seguido de una breve discusión teórica sobre la parodia en los estudios literarios. Después, se analizan tanto el texto breve que Fabre dedica a Ulises Carrión, escritor y artista conceptual, así como algunos pasajes de su ensayo sobre el poeta y cronista Salvador Novo. Aunque es más conocido por sus poemas, Fabre también escribe textos donde ofrece reflexiones en torno de la escritura poética dentro del campo literario pero también más allá. Sin embargo, estos ensayos han quedado al margen de los estudios sobre su obra. En consecuencia, este artículo pretende analizar los textos paródicos de Fabre a la luz de las discusiones críticas sobre la poesía mexicana.

**Palabras clave:** Crítica literaria, Poesía Mexicana, Parodia, Estética

**Abstract:** This paper explores two essayistic texts by Luis Felipe Fabre using a pair of key concepts: parody and inverted aesthetics. At the beginning of the article, a review of the author's published work is offered, followed by a brief theoretical discussion on parody in literary studies. Afterwards, both the short text that Fabre dedicates to Ulises Carrión, writer and conceptual artist, as well as some passages from his essay on the poet and chronicler Salvador Novo, are analyzed. Although he is best known for his poems, Fabre also writes texts in which he offers reflections on poetic writing within the literary field but also beyond it. However, these essays have remained aside from the studies on his work. Therefore, this article aims to discuss Fabre's parodic texts in the light of critical discussions on Mexican poetry.

**Keywords :** Literary criticism, Mexican Poetry, Parody, Aesthetics

## Luis Felipe Fabre: breve recuento de una obra en curso

De acuerdo con la Enciclopedia de la literatura en México (ELEM 2021), Luis Felipe Fabre Hurtado (Ciudad de México, 1974) es egresado de la carrera de Comunicación de la Universidad Iberoamericana en la Ciudad de México, donde se ha desempeñado como profesor de literatura. Con una trayectoria artística de más de veinticinco años —sus inicios datan de la última década del siglo pasado—, Fabre es conocido sobre todo como poeta. Sin embargo, en su obra puede encontrarse ensayo, narrativa y hasta dramaturgia, si se quiere. Asimismo, este escritor mexicano participa en el campo literario no solamente como autor sino también como articulista en revistas culturales, como antologador y prologuista, como jurado de diferentes certámenes nacionales, como crítico de arte, e incluso como creador de obra plástica. Así pues, Fabre está plenamente involucrado en lo que Ignacio Sánchez Prado (2018a: 195) denomina “la economía pública del prestigio”, donde interactúan determinadas estructuras de producción cultural, políticas públicas relativas a las bellas artes y el mercado neoliberal. Con esto queda en claro un rasgo paradójico que signa mucha de la obra fabriana, que reivindica una escritura poética anticanónica mediante discursos académicos, financiamientos estatales y estrategias publicitarias.<sup>1</sup>

Si bien aparecen esporádicamente textos suyos desde 1995 —sobre todo en volúmenes colectivos<sup>2</sup>—, su obra poética comienza con *Vida quieta* (2000), publicación del extinto Instituto de Cultura de la Ciudad de México, y la ensayística con *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura* (2005), libro del Fondo Editorial Tierra Adentro. Posteriormente, en la colección Cenzontle del Fondo de Cultura Económica, se edita *Cabaret Provenza* (2007), que reúne varios de sus poemas escritos entre 1998 y 2005.<sup>3</sup> *La sodomía en la Nueva España* (2010a), impresa por la editorial valenciana Pre-

---

<sup>1</sup> Así lo plantea David Medina Portillo (2013) en su reseña sobre una antología preparada por Luis Felipe Fabre; haciendo alusión a este último, el reseñista lamenta que “en las reivindicaciones de últimas fechas el radicalismo alternativo ya solo alcance para alimentar una poesía declaradamente anticanónica y antisistémica pero no menos cobijada por el Estado y la academia que por la retórica publicitaria de la rebeldía” (Medina Portillo 2013). Sin embargo, esta condición no es excepcional: el medio literario mexicano está en su gran mayoría financiado por el Estado y legitimado por la institución universitaria (Higashi 2015a; Sánchez Prado 2018a).

<sup>2</sup> Las primeras antologías en que se incluyen poemas del escritor mexicano son *El bestiario Contemporáneo* (1999), *El manantial latente: muestra de poesía mexicana desde el ahora 1986-2002* (2002), *Un orbe más ancho: 40 poetas jóvenes (1971-1983)* (2005). El trabajo de Fabre también aparece en antologías más representativas: *El canon abierto: Última poesía en español* (2015) y *México 20: La nouvelle poésie mexicaine* (2016).

<sup>3</sup> En este volumen están incluidos los poemas de *Vida quieta* (2000), de *Una temporada en el Mictlán* (2003), algunos textos publicados previamente en antologías y otros más inéditos.

Textos, se compone de retablos, villancicos y monumentos fúnebres de homosexuales novohispanos condenados por la Inquisición. Más tarde aparecen sus *Poemas de terror y de misterio* (2013) en Almadía, casa editora independiente y localizada en la provincia mexicana. Posteriormente, Fabre publica dos libros en Sexto Piso: *Escribir con caca* (2017), ensayo sobre el escritor mexicano Salvador Novo (1904-1974), y *Declaración de las canciones oscuras* (2019), novela inspirada en el místico español San Juan de la Cruz (1542-1591).

Su primer reconocimiento en el campo de las letras data de 1995, cuando Fabre resultó ganador, en la categoría de poesía, del Concurso XXVIII de la revista universitaria *Punto de partida* (número 102-103, 1995).<sup>4</sup> Para el año 2003, con su interpretación de agujeros en la literatura hispanoamericana, el autor obtiene la mención de honor en el Premio Nacional de Ensayo “José Revueltas”, convocado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Instituto Cultural del Estado de Durango. El siguiente reconocimiento proviene de una institución académica fronteriza, la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, que le concede en 2012 el XXVII Premio nacional de Literatura “José Fuentes Mares” por su libro *La sodomía en la Nueva España*. Finalmente, con su *Declaración de las canciones oscuras* recibe el XII Premio Iberoamericano de Novela “Elena Poniatowska” en su edición de 2020.

Como acabo de mencionarlo, Luis Felipe Fabre también ha incursionado en el mundo del arte. Entre 2009 y 2014, el poeta mexicano funge como editor de *Galleta china*,<sup>5</sup> una revista enfocada en crítica de arte; para cada número de esta publicación, se invita a varios escritores para que escriban sobre arte y, con esto, se busca entablar nuevamente un diálogo productivo entre literatura y artes. A mediados de 2014, Fabre participa en *Todos los originales serán destruidos* —exposición colectiva que se lleva a cabo en la galería House of Gaga de la Ciudad de México— con una escultura que recuerda una esfinge, pero

---

<sup>4</sup> Como lo sugiere el nombre de la publicación, esta revista de la Universidad Nacional se considera el lugar en donde comienza la carrera de estudiantes con ambiciones y vocaciones literarias. Por otro lado, es curioso que “Un segundo nacimiento para Ester” —este primer conjunto de poemas galardonados en 1995— no aparece en la recopilación de 2007 ni en ningún otro lugar. Otros poemas que tampoco se recuperan en títulos posteriores son: “Imagen de familia”, publicado originalmente en *Punto de partida* (número 156, 2009); “Exvoto”, “J’aime Roland Barthes” e “Io”, compilados en una muestra de poesía joven (Estrada 2005).

<sup>5</sup> *Galleta china. Revista de arte & propaganda*, fue una publicación de distribución gratuita, editada por Casa Vecina-Espacio Cultural, de la Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, financiada a su vez por la Fundación Slim. Sus editores fueron Luis Felipe Fabre y Ekaterina Álvarez. La revista cuenta con nueve números impresos y uno más que se quedó en prensa: el proyecto terminó antes de que el número 10 saliera a la luz.

con el rostro de Sor Juana Inés de la Cruz (1648-1695).<sup>6</sup> Un año después, en 2015, aparece un ensayo<sup>7</sup> bajo su nombre en el catálogo de la exposición *Traslaciones topográficas de la Biblioteca Nacional*, obra de Jorge Méndez Blake (1974); el texto de Fabre gira en torno a la obra y a las acciones del artista mexicano contemporáneo, quien *traslada* objetos de la poesía —volúmenes impresos, títulos de libros y títulos de poemas, y poemas y versos— al lenguaje del arte. Finalmente, en 2019, se presenta *El negro sol de la melancolía* en el Museo de Arte Carrillo Gil; en esta exposición, Luis Felipe Fabre es el curador invitado y hace dialogar algunas obras patrimoniales del museo con textos escogidos por él mismo “que sugieren conexiones por similitud o diferencia, [que] ofrecen líneas de fuga para pensar las obras, [y que] sirven a modo de ecos y proyecciones, sombras de sus significados e incluso negaciones” (Fabre y Marcin 2019: 3).<sup>8</sup>

Dicho lo anterior, debo precisar que en este artículo me concentraré principalmente en dos textos de Luis Felipe Fabre: primero, un pequeño ensayo de *Leyendo agujeros* (2005) que se titula “La desaparición del poema o la goma de borrar de Ulises Carrión”; y, después, algunos pasajes de *Escribir con caca* (2017), donde se aborda biografía y poesía de Salvador Novo. Esta delimitación intenta evitar, por un lado, la dispersión a la hora de argumentar y, por el otro, responder a la poca atención prestada a los textos mencionados: la crítica literaria se ha limitado sobre todo al comentario de sus libros de poemas, aun cuando el mismo autor ha promovido el diálogo con otras artes y con lo que escapa a la poesía, aquello que no se concibe comúnmente como literario. A modo de ejemplo: en varias publicaciones han sido observadas las relaciones intertextuales en los poemas de

---

<sup>6</sup> En esta exposición se reúnen los artefactos creados por una docena de escritores —poetas en su mayoría— con la intención de exhibir y vender obra plástica, mejor valuada en el mercado que cualquier obra literaria. Estos son los nombres de los participantes: Luigi Amara, Luis Felipe Fabre, Rodrigo Flores Sánchez, Inti García Santamaría, Enrique González Martínez, Maricela Guerrero, Sergio Loo, Mónica Nepote, Xitlalitl Rodríguez Mendoza, Daniel Saldaña París, Jorge Solís Arenazas, Alejandro Tarrab e Ismael Velázquez Juárez. El nombre de la exposición, *Todos los originales serán destruidos*, recuerda una leyenda localizada anteriormente en las convocatorias de concursos literarios para indicar que, finalizado el certamen, no serán devueltos sino más bien desechados textos y plicas, o cualquier otro documento enviado por correo postal. Fuera de este contexto, la frase puede tener múltiples interpretaciones.

<sup>7</sup> El texto lleva por título “De traiciones, traducciones, traslaciones, transcripciones” (Méndez Blake 2015: 46-55) y, como haciendo un guiño a su exhibición de 2014, Luis Felipe Fabre apunta: “A los poemas que escriben los poetas se les suele llamar poemas. A los poemas que escribe Méndez Blake se les suele llamar arte” (47). El planteamiento de este problema genérico también podrá observarse en el ensayo dedicado a Ulises Carrión analizado más adelante.

<sup>8</sup> Esta cita proviene de la hoja de sala, cuya redacción estuvo a cargo de Mauricio Marcin, curador del museo. Por otro lado, recordemos que el nombre de la exhibición alude a un verso de “El desdichado”, soneto de Gérard de Nerval del cual también se citan fragmentos en *Poemas de terror y de misterio* (Fabre 2013: 15-17): “‘El sol negro’, ‘La torre abolida’, ‘El laúd constelado’, / ‘La noche de la tumba’, ‘El llanto de la santa’ ¿cómo descifrar / esa baraja espeluznante?” (15). Así pues, comienzan a vislumbrarse los puentes que conectan su obra poética con sus incursiones artísticas.

Fabre (Galland 2014; Castillo 2015; Higashi 2015b), particularmente en *La sodomía en la Nueva España* (Bialostozky 2017; Cruz Arzabal 2019; Sefamí 2015; Williams 2018); sin embargo, se tiene que reconocer que sus demás textos, literarios y no literarios, han recibido muy poca atención.<sup>9</sup> A mi parecer, estudiar este otro corpus fabriano es necesario si se quiere hacer un planteamiento más amplio, es decir, si se quiere entender la parodia como una noción clave en su poética, que podría llamarse estética porque rebasa los límites del arte de hacer versos. Así que la hipótesis que intentaré demostrar en las páginas que siguen, basándome en los textos que ya mencioné, es que tanto la parodia como lo que Luis Felipe Fabre denomina, en su libro sobre Novo, *estética invertida* atraviesan gran parte de su obra publicada hasta ahora.

## Risa, humor y parodia en la literatura mexicana

En las últimas décadas, varios autores se han abocado al estudio de la parodia (Genette 1982; Hutcheon 2000 [1985]; Sangsue 2007) para esclarecer las prácticas transtextuales —en este caso, las relaciones entre textos paródicos y textos parodiados—, tan frecuentes hoy en día, así como el carácter de las transformaciones que se ponen de manifiesto con la parodia y que crean nuevos efectos, alterando en más de un sentido las obras puestas en relación. En el contexto mexicano, los trabajos de investigación literaria se han concentrado mayoritariamente en la risa (Munguía 2006; Beltrán 2011; Munguía 2012b y 2012c), con especial énfasis en el humor dentro de la narrativa contemporánea (Escalante 1998; Olivier 2012; Sánchez Hernández 2021). En cuanto se refiere al aspecto cómico en poesía, la reflexión parece menos prolífica en los últimos decenios que en la primera mitad del siglo pasado: no es baladí encontrar los apuntes tan serios sobre la

---

<sup>9</sup> Algo similar ocurre, por ejemplo, con otro escritor mexicano igualmente irónico, Jorge Ibarguengoitia, cuya obra periodística ha sido relegada a un segundo plano por la crítica literaria (Conde Romero 2020: 235-237). Ciertamente, entrar por una puerta distinta a la habitual —es decir, examinar la obra *mediática* de un autor a la par de su obra *estrictamente literaria*— parece todavía una acción descabellada; no obstante, trabajos como el de Annick Louis (2020), Cathy Fourez y Michèle Guillemont-Estela (2020), Carlos Conde Romero (2020) y, desde México, Yanna Hadatty Mora y Viviane Mahieux (2022) buscan revertir esta tendencia. Por otro lado, la noción *obra mediática* es descrita por Louis (2020) en uno de sus últimos artículos sobre Borges de la siguiente manera: “Considero, por tanto, que los escritos y discursos que pasan por el periodismo, autoriales y no autoriales, construyen una obra, una segunda obra, una obra paralela: a la ‘obra literaria’ viene a sumarse la ‘obra mediática’. Existe, sin embargo, una relación de anterioridad y de dependencia de la segunda respecto de la primera: es el prestigio nacional e internacional de la obra literaria lo que legitima su posición en tanto personaje público, determinando su presencia en los medios y sus declaraciones” (283).

ironía que hace Octavio Paz (2014: I, 362-365)<sup>10</sup> en publicaciones recientes como el breve ensayo que dedica al humor el poeta Alberto Blanco (2016: 94-108). Hay que indagar en otros lugares para encontrar apuntes en los cuales sean consideradas la poesía y la risa en conjunto, aunque sea de forma tangencial.<sup>11</sup> Pero es sobre todo en los textos sobre Salvador Novo que escribe Carlos Monsiváis (1987: 765-770; 1992b: 9-11; 2000: *passim*; 2003: 69; 2008 [1998]: 59-63) en donde aparece con mayor claridad el vínculo entre poesía y humor, un humor muy negro en el caso de los versos satíricos de Novo: “es despreciativo y es muy hábil. Conoce los daños de la ironía y la técnica del insulto memorable, y sus ataques no consisten en grandes parrafadas sino en agudezas”, explica Monsiváis en un ensayo sobre este polémico escritor (2000: 69).<sup>12</sup>

Más allá de estas someras reflexiones que acabo de citar, la risa y el humor y otras nociones colindantes parecen quedarse rezagadas, incluso cuando el diálogo podría haberse reanimado a partir de la traducción y publicación de textos en torno a la cultura popular (Bajtín 1998; Bubnova 2000). Es por eso que, en la primera década de nuestro siglo, el problema de la risa y el humor en la literatura mexicana es planteado por Martha Elena Munguía (2006) en estos términos:

La gravedad, la solemnidad, el sentimentalismo, el patetismo, parecen ser, en una mirada apresurada, los tonos predominantes en la literatura mexicana, las fuerzas articuladoras de las legítimas y más valiosas visiones ideales del mundo. Es como si a través de estos tonos se respondiera plenamente a las necesidades de elevación, sublimación, incluso heroización que suele pedírsele a la literatura. Con este sesgo se ha educado la apreciación artística de gran parte de las generaciones de lectores [...]. El problema es que críticos e historiadores la han considerado como la única legítima, la que representa y expresa la verdadera naturaleza de las vivencias artísticas de los mexicanos y, en esa medida, se han expulsado sistemáticamente los ecos del humor y de la risa en la conformación del lenguaje literario; la crítica ha ignorado otras vertientes, otras posibilidades expresivas en el arte verbal; y a

---

<sup>10</sup> Octavio Paz hizo otros apuntes sobre la risa, el humor y la sátira, que han pasado en su mayoría desapercibidos en las investigaciones sobre estos temas; a modo de ejemplo, se puede citar su texto sobre las caras sonrientes del arte totonaco (2014: IV, 498-511), su breve reseña de *Las muertas* (1977) de Ibarguengoitia (2014: III, 375-376) y, finalmente, sus comentarios sobre la sátira a partir de un libro de Gabriel Zaid (2014: III, 299-308). De esta última referencia es de donde se obtiene la expresión que ha dado el título al ensayo de Fabre sobre Salvador Novo, que estudiaré más adelante.

<sup>11</sup> Véase, por ejemplo, los textos de Megged 1984, Carrillo Juárez 2008, Olivier 2014.

<sup>12</sup> Monsiváis no se limita a comentar la poesía satírica del poeta; al contrario, considera la irreverencia y la ironía de Novo como un rasgo distintivo de una gran parte de su obra. Por ejemplo, en su comentario de *El joven* (1923), texto autobiográfico de Novo, Monsiváis reconoce “la mezcla de un pensamiento a saltos, que procede por asociación paródica con el despliegue de sentimientos consagrados” (1987: 766, las cursivas son mías). Y más adelante, resumiendo el carácter novedoso de las crónicas redactadas por Novo, Monsiváis concluye que “el elemento unificador es la ironía, la distancia intelectual y anímica entre el tema y el escritor, que solicita la correspondiente mala fe del lector” (ibidem). Asimismo, en sus conferencias sobre la poesía, Monsiváis (2003) vuelve sobre el humor al evocar el “antintelectualismo [sic] exacerbado” de Renato Leduc, un “profesional de la grosería” (51), además de resaltar la función de la sátira como una de las amalgamas de poesía y cultura popular (105-107).

tal grado esto ha sido así que, en general, tampoco se han considerado las huellas de la risa en los textos serios, canónicos. Las escasas veces en que se celebra el humorismo en algunas obras, éste es visto muy parcialmente, casi como recurso retórico, como un añadido a la totalidad de una composición supuestamente más compleja y significativa. (189-190)

Aunque puede parecer abusivo este primer planteamiento de Munguía, porque omite por completo comentarios como los de Monsiváis sobre Novo,<sup>13</sup> es claro que persiste en los estudios literarios el problema del humor y de la risa. Frente a lo señalado por Munguía, la ausencia de un tratamiento serio —no grave sino sistemático— del humor en la literatura mexicana, este trabajo intenta ahondar en la reflexión sobre la escritura paródica para subsanar esa falta de atención.<sup>14</sup>

Ahora bien, prefiero emplear el término parodia para explicar el procedimiento que se pone en marcha en los textos de Fabre, cualquiera que sea el género de éstos. Creo que el análisis de la parodia permite observar la irreverencia de sus propósitos en las relaciones transtextuales que postula en su obra y, al mismo tiempo, evita concebirlas simplemente como “reescrituras” (Castillo 2015: 527) o como “imitaciones estéticas de un subgénero literario” (Galland 2014: 87); si este fuera el caso, se trataría entonces de pastiches. Afortunadamente, no es así: la obra de Luis Felipe Fabre no se agota en el pastiche y, como bien apunta Nathalie Galland (2014: 87), tampoco en la forma paródica. Otra noción que descarto en esta ocasión es la de sátira porque con mis observaciones no busco rebasar los límites textuales ni evaluar juicios morales.<sup>15</sup> Si bien están presentes algunos comentarios satíricos en las obras examinadas, no me interesa ahora destacarlos: me importa más el escrutinio de contrahechuras y contradicciones textuales (Sangsue 2007: 105) que el de las intenciones —extratextuales, explícitas o implícitas— de una persona.

---

<sup>13</sup> De las crónicas de Monsiváis, y sobre todo de su estilo irreverente, Martha Elena Munguía ofrece luego un análisis detallado en la última versión de sus apuntes de poética (2012a: 160-166). Previamente, en *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis frente a la crítica* (Moraña y Sánchez Prado 2007), se encuentran algunas reflexiones sobre el mismo tema.

<sup>14</sup> En el mismo artículo (Munguía 2006), la autora retoma en su análisis algunos versos de Abigael Bohórquez (206-208) y de Salvador Novo (209-210), dos poetas que se sirven de la risa en sus escritos. Sobre el escritor sonoreense, los textos críticos que ponen de relieve algún rasgo paródico comienzan a multiplicarse; véase, por ejemplo, Martínez Córdova 2003, Bustamante Bermúdez 2016 y 2017, Santiago Ruiz 2018.

<sup>15</sup> En uno de sus primeros trabajos sobre el tema, Linda Hutcheon (1981) distingue la sátira de la parodia por el objetivo que persigue cada una de estas formas: “La satire est la forme littéraire qui a pour but de corriger certains vices et inepties du comportement humain en les ridiculisant. Les inepties ainsi visées sont généralement considérées comme extratextuelles dans le sens où elles sont presque toujours morales ou sociales et non pas littéraires. Bien qu'il y ait, comme nous le verrons bientôt, une parodie satirique et une satire parodique, le genre purement satirique en soi est investi d'une intention de corriger, laquelle doit être axée sur une évaluation négative pour que soit assurée l'efficacité de son attaque” (144).

Ese problema podría zanjarse fácilmente con un trabajo de corte etnográfico, sociológico, e incluso lingüístico y no tanto con uno de investigación literaria.

Donde quiero hacer énfasis es en el aspecto relacional de la escritura, particularmente en esa relación paradójica y a veces incómoda entre textos que se establece con la parodia. Además, mediante este problemático concepto se puede vislumbrar, como sugiere Linda Hutcheon (2000: 101), una continuidad de entre múltiples emplazamientos —textuales, paratextuales, plásticos, performativos— que configuran una obra, la de Fabre en este caso. En otras palabras, si se concede que “todas las prácticas significantes pueden engendrar texto: la práctica pictórica, la musical, la fílmica, etcétera” (Barthes 1974), entonces es posible leer el conjunto de objetos plásticos y verbales producidos por el autor mexicano *como un único texto* donde la parodia, materializada eso sí en distintos soportes, sería uno de los elementos imperantes de esta práctica significativa. Pero si se quiere evitar llamar parodia a una obra de naturaleza distinta a la textual, más adelante el mismo Fabre ofrecerá una alternativa.

Sin detenerme más en discusiones teóricas, es menester presentar una definición operativa de parodia para este trabajo. Además del criterio etimológico, consignado en varias de las obras citadas más arriba,<sup>16</sup> me interesa resaltar dos cualidades asociadas a la parodia: la relación crítica y la inversión irónica. El planteamiento de la primera proviene de un paralelismo que establece Daniel Sangsue (2007) entre la manera de proceder de un crítico y un parodista. De acuerdo con el investigador suizo, ambos escogen una obra, juzgan sus virtudes y defectos, y proponen una interpretación; sin embargo, el crítico literario prefiere ofrecer un comentario, mientras el parodista busca

---

<sup>16</sup> Linda Hutcheon (2000) ofrece algunos detalles sobre el origen del término en cuestión y precisa que el prefijo *para-* tiene en principio dos sentidos, uno de los cuales se pasa comúnmente por alto:

Most theorists of parody go back to the etymological root of the term in the Greek noun *parodia*, meaning “counter-song,” and stop there. A closer look at that root offers more information, however. The textual or discursive nature of parody (as opposed to satire) is clear from the *odos* part of the word, meaning song. The prefix *para* has two meanings, only one of which is usually mentioned — that of “counter” or “against.” Thus parody becomes an opposition or contrast between texts. This is presumably the formal starting point for the definition’s customary pragmatic component of ridicule: one text is set against another with the intent of mocking it or making it ludicrous [...].

However, *para* in Greek can also mean “beside,” and therefore there is a suggestion of an accord or intimacy instead of a contrast. [...] There is nothing in *parodia* that necessitates the inclusion of a concept of ridicule, as there is, for instance, in the joke or *burla* of burlesque. Parody, then, in its ironic “trans-contextualization” and inversion, is repetition with difference. A critical distance is implied between the backgrounded text being parodied and the new incorporating work, a distance usually signaled by irony. But this irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive. (Hutcheon 2000: 32)



recrear una obra, contrapunteándola: es en este sentido que “la parodia implica una relación crítica con el objeto parodiado” (Sangsue 2007: 11). En otras palabras, la parodia puede comprenderse como la selección y apropiación de una obra, interpretada de tal forma que su sentido original puede ser restituido o destituido en un nuevo contexto. Es aquí donde la inversión irónica tiene lugar gracias a la distancia que media entre la obra paródica y la obra parodiada. En sus teorizaciones, Linda Hutcheon (2000) retoma sistemáticamente la inversión irónica —con algunas variantes: inversión paródica, inversión carnavalesca, inversión satírica— para indicar el modo en que opera una parodia dado su nuevo contexto. La teórica canadiense sostiene que el uso de la ironía sirve en este caso para enfatizar determinadas diferencias que, como señales de una evaluación subjetiva, van marcando una distancia —es decir que establecen una relación crítica— entre hipertexto e hipotexto (Hutcheon 2000: 53). Con el énfasis puesto en la diferencia más que en la similitud, la obra paródica tiende a cambiar palabras para invertir sentidos, al igual que altera discursos para evaluar la pertinencia de determinados referentes dentro o fuera de la obra parodiada (Hutcheon 2000: 6).

Entendiendo, pues, la parodia como relación crítica e inversión irónica, a continuación veamos cómo Luis Felipe Fabre identifica esta manera de proceder poéticamente en los textos de Ulises Carrión y de Salvador Novo. El reconocimiento de la parodia en estos ensayos de Fabre permite una articulación con otros procedimientos paródicos, ya señalados en textos donde se analizan sus poemas,<sup>17</sup> para ir entonces perfilando una estética invertida, más allá de la escritura poética.

---

<sup>17</sup> Pensemos, por ejemplo, en el breve examen que hace Rafael Lemus (2011) de *La sodomía en la Nueva España*, donde los géneros tradicionales —particularmente, el auto sacramental, el villancico y el monumento fúnebre— se ven alterados. Así lo expone el crítico literario:

*La sodomía en la Nueva España* es ante todo un triunfo retórico, que Fabre regresa al género del auto sacramental, por ejemplo, por motivos eminentemente literarios —para divertirse con ciertas formas del Siglo de Oro, para jugar con algunos recursos del barroco. Seguro que sí. Pero también debería afirmarse: vuelve al auto sacramental para *manipular un género* didáctico, para encontrarse no solo con una forma sino con una función. Es decir: *no solo parodia los elementos formales del género, también altera su labor. En vez de negarla, la invierte. ¿Para qué? Para que el auto sacramental —ahora ya un transgénero— haga justo lo que no debe hacer: decir lo inefable, llevar a escena discursos transgresores.* (Lemus 2011, las cursivas son mías)

## **Carrión y Fabre: dos escritores artistas en contra del poema mexicano promedio**

Antes de examinar el ensayo sobre Ulises Carrión (1941-1989), quiero recordar las premisas de *Leyendo agujeros*, para lo cual me permito ofrecer un breve resumen su contenido. Partiendo de una selección de textos poéticos de la tradición latinoamericana del siglo XX,<sup>18</sup> Fabre se propone “leer huecos, leer agujeros, leer ausencias” (2005: 11). Es decir que busca interpretar un conjunto de poemas en los que la palabra —literalmente, los caracteres impresos— ha desaparecido o va desapareciendo. Esos huecos que Fabre analiza —y que, de hecho, prefiere llamar agujeros— *son* texto, escritura y, por tanto, portadores de sentido (2005: 12): la palabra deja de ser el mayor significante en esta selección de poemas y cede su lugar privilegiado de significación al hueco, al blanco, al agujero, a lo ausente. “Un agujero es, en última instancia, una posibilidad abierta” (13), precisa Luis Felipe Fabre en la introducción, y en el resto de su libro se aboca al estudio de esas múltiples aperturas.

En su interpretación de textos poéticos horadados, Fabre postula “cinco casos paradigmáticos” (2005: 12) sin jerarquía explícita de por medio, aunque va avanzando gradualmente del caso más concreto al más abstracto. El primero se debe a un poema de Ramón López Velarde donde la ilegibilidad de determinadas palabras en el manuscrito ha orillado a los editores a utilizar los puntos suspensivos para señalar lo indescifrable. La comprensión integral del poema no es posible, pero esos puntos suspensivos, que son “la imagen de una ausencia”, “velan una lectura y se revelan otra” (21). El segundo de ellos se desprende del poema de Néstor Perlongher donde, parodiando la censura de la dictadura militar argentina, “la sintaxis se quiebra, el discurso se vuelve aún más fragmentario y algunas palabras se desintegran” (32). El texto poco a poco se va deshilachando, incluso desaparecen versos completos y entonces aparecen puntos que recrean la censura de la palabra por motivos políticos. El tercer caso paradigmático se corresponde con la obra de Ulises Carrión que comentaré enseguida, así que me limito a describirlo por ahora como una intervención conceptual de un texto poético. El penúltimo caso se inspira del performance de Nicanor Parra al momento de recibir un premio literario; plagado de antipoesía, “el discurso no puede *representarse*: no puede volver a presentarse porque fue

---

<sup>18</sup> Los textos que el autor analiza son los siguientes: “El sueño de los guantes negros” de Ramón López Velarde; “Hay Cadáveres” de Néstor Perlongher; “Textos y poemas” de Ulises Carrión; “Mai mai peñi. Discurso de Guadalajara” de Nicanor Parra; y *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño.

concebido para suceder en un momento y espacio específicos” (62). De ese performance (anti)poético, con dejos de un “profundo desdén por la literatura de la cual está intentando escapar” (52), sólo queda el registro. El quinto y último caso paradigmático de los agujeros que refiere Fabre tiene que ver con el poema no escrito, pero sí relatado: “en su novela *Los detectives salvajes*, Roberto Bolaño tematiza la búsqueda de poemas y poetas desaparecidos mientras que la escritura del relato funciona precisamente como la no escritura de un poema: el libro describe la silueta de un poema ausente” (13).

Tanto Ervey Castillo (2015: 526-528) como Ignacio Sánchez Prado (2018b: 53-54) reconocen que el libro de ensayos publicado por Fabre es, por un lado, una muestra de que es posible leer poemas de una manera distinta a la que estaba acostumbrado el campo literario mexicano, más allá del mero signo tipográfico; y, por el otro, reconocen que *Leyendo agujeros* funciona casi como una declaración de principios, una poética o un manifiesto sobre cómo escribir poemas cuando la poesía misma resulta imposible, inalcanzable con los recursos materiales disponibles hasta ese momento.<sup>19</sup>

El ejercicio propuesto por Fabre consiste en interpretar las “obras que acogen en su interior ausencias producto de una (des)escritura o de una antiescritura o de una no escritura” (2005: 12). Pero eso no es todo: *Leyendo agujeros* —de acuerdo con Ignacio Sánchez Prado (2018b: 53)— resultó también innovador al exponer una concepción distinta del lenguaje poético. De hecho, el cambio de paradigma poético es perceptible en el ensayo de Fabre cuando él mismo expone que las “obras atravesadas por agujeros” podrían igualmente denominarse *post-poemas*: “textos resultantes de la desaparición de una palabra, un verso, una estrofa, o erigidos a partir de la ausencia de otro poema” (Fabre 2005: 12). La tensión entre poemas y post-poemas será examinada más adelante, con ayuda del texto sobre Ulises Carrión. Por ahora es necesario señalar que, además del

---

<sup>19</sup> La imposibilidad de la poesía es un lugar común en la obra de Luis Felipe Fabre (2009a; 2011: 100; 2017: 34-35; Méndez-Blake 2015: 49-55), quien identifica las manifestaciones más precoces de esta temática en el modernismo (Fabre 2005: 14). De hecho, contiene un planteamiento similar su poética que aparece en *El manantial latente* (Bravo Varela y Lumbreras 2002): “En éstas andamos: *intentando restaurar* un decir poético para *intentar desdecirlo*, al verso siguiente, con los ruidos del mundo: *ejercicio de tensión entre lo imposible y lo imposible*. Y por supuesto: *fracasando*. A veces hermosamente, a veces no tanto. Y así hasta nuevo aviso” (341, las cursivas son mías). Esta declaración, breve y sutilmente irónica, alude a fin de cuentas a una doble crisis. Primero, a la crisis del “decir poético” que este poeta “intenta restaurar” y que nuevamente entraría en crisis, al “desdecirlo, al verso siguiente”. Y, segundo, Luis Felipe anuncia una crisis de recursos con que se pretende restituir ese decir poético, ya que en el mismo pasaje sugiere que todo intento se vuelve fallido. Ahora bien, no me parece gratuito el empleo del verbo restaurar en su poética: éste supone arreglar desperfectos, o bien restablecer un orden previo. Recordemos: sólo se repara lo que está descompuesto; de ahí puede intuirse un juicio de valor hacia la poesía contemporánea, o bien un intento de diálogo crítico con la tradición literaria. En mi opinión, esto se puede plantear igualmente en términos de una relación crítica y de una inversión irónica.

cambio de paradigma poético, Luis Felipe Fabre da cuenta de un creciente canon alternativo, post-poético, antiliterario, “que se erigía de manera clara como la genealogía que permitiría a los poetas mexicanos jóvenes dar la vuelta a la tradición maximalista heredada del siglo XX” (Sánchez Prado 2018b: 53).<sup>20</sup> Así pues, la propuesta de Fabre en *Leyendo agujeros* se puede resumir en tres planteamientos un poco insólitos en su momento: primero, en vez de trabajar con poemas canónicos de la tradición nacional, hacerlo mejor con uno heterogéneo de literatura latinoamericana, con obras poéticas que crean o renuevan esta o aquella tradición; segundo, arriesgarse a buscar el efecto poético en otra parte —ya no en los poemas sino en “lo que no es poesía”, como reza el epígrafe del libro—, y con ello postular una concepción distinta del lenguaje poético; tercero y último, realizar un ejercicio de lectura a contrapelo, en sentido inverso, interpretando textos, sí, pero concentrándose en agujeros, blancos, borraduras y ausencias.

Este libro de ensayos tiene trazada “una ruta que va del poema a su imposibilidad” (Fabre 2005: 14), pasando por “La desaparición del poema o la goma de borrar de Ulises Carrión” (37-50). En este apartado, Fabre analiza el procedimiento implementado por el artista mexicano en el segundo bloque de sus “Textos y poemas”, aparecidos en el número 16 de la revista *Plural* (enero 1973), dirigida por Octavio Paz. Los poemas que interviene Ulises Carrión en esta ocasión, uno de sus primeros experimentos públicos, pertenecen a Jorge Manrique y a Fray Íñigo de Mendoza. Fabre se contenta con el comentario del texto de Manrique para mostrar cómo el artista conceptual “abre un agujero en el centro de la literatura” (Fabre 2005: 40). De acuerdo con el autor de *Leyendo agujeros*, la estrategia de Carrión para (des)escribir poemas consiste en “ir desmontando poemas ajenos hasta vaciar de contenido su estructura” (Fabre 2005: 37),<sup>21</sup> dejando ver su interés por cuestionar y “disolver normas y convenciones literarias” (Zavala 2016: 22). Quiero detenerme aquí un instante para comprender mejor la tensión evocada más arriba entre un poema y su opuesto, el post-poema. Los “textos de Carrión [que] son poemas dejando

---

<sup>20</sup> La tradición maximalista que Sánchez Prado menciona en su artículo carece de claridad. Sin embargo, es posible entender a lo que se refiere cuando escribe: “el paradigma poético mexicano del siglo XX continuó regido por un sistema construido alrededor de poemas maximalistas (sobre todo ‘Muerte sin fin’ de José Gorostiza y ‘Piedra de sol’ de Octavio Paz) que, pese a sus rasgos vanguardistas, consolidaron una poesía fuertemente atada a la idea de la gnososis privilegiada del género, algo teorizado de manera particular por Paz en *El arco y la lira* y *Los hijos del limo*” (Sánchez Prado 2018b: 52). Para la tradición maximalista que señala el investigador mexicano, el poema es postulado como el “*locus* del máximo conocimiento” (55).

<sup>21</sup> Viridiana Zavala (2016) explica en estos términos la manera de proceder de Carrión en el segundo bloque de “Textos y poemas”: “el artista despoja el mensaje de información sustituyendo [...] las palabras por otro código de líneas y signos de puntuación, otorgándole a estos signos y líneas una espacialidad y un ritmo que modula la página del mismo modo en que las reglas de la métrica marcan un ritmo en la poesía” (24).

de serlo” (Fabre 2005: 41) encarnan precisamente la idea del post-poema, eso que resulta después de “hacer desaparecer las palabras” (Fabre 2005: 38). Así entiende Fabre el gesto de Carrión:

Al vaciar el poema de palabras, y del contenido que éstas emiten, Carrión ha dejado su estructura al descubierto. Aquí el término clave es “vaciar”. Porque Carrión no escribe: horada: desescribe poemas. Como si en vez de lápiz usara goma de borrar. Carrión ha abierto un hueco, un espacio, un agujero en uno de los textos más canónicos de la historia de la literatura. (43)

Si las “(des)construcciones poéticas” de Carrión, como las nombra Paz (Carrión 1975: 16), destinadas a la destrucción del texto poético, implicaran solamente el vaciamiento de un poema o el uso de una goma de borrar, no habría manera de comprobar el gesto porque no habría nada: hace falta entonces tener un rastro de la borradura. Para dar cuenta de la desaparición del poema, al mismo tiempo que éste se desdibuja en la serie de intervenciones, Ulises Carrión va trazando “un patrón métrico” que crea “un ritmo visual y un ritmo de pensamiento” (Fabre 2005: 44). La huella de esa desaparición progresiva del texto es lo que Fabre concibe como post-poema: desescritura con patrón métrico y ritmo visual. Así pues, mientras que el poema se construye, por lo general, a partir de escritura —letras, palabras, signos tipográficos convencionales de un abecedario: texto— con metros, ritmos y rimas, el post-poema según Fabre estaría constituido, al contrario, por desescritura —texto con letras borradas, palabras faltantes, signos tipográficos ancilares de un abecedario— con otro tipo de esquemas y reiteraciones, que no se subordinan por completo al signo lingüístico, a su aspecto fonético, semántico, u otro.

A estas alturas podríamos convenir que, en términos de Carrión (1975: 16), el post-poema imita en principio la estructura del poema. No obstante, el post-poema no comunica *un* mensaje, como sucede a menudo con el poema, sino que transmite *cualquier* mensaje, incluso *ninguno*, porque ya no depende del sentido de las palabras sino de la estructura visual o conceptual. Si lo abstraemos, este planteamiento es semejante al que propone Linda Hutcheon (2000), sobre todo cuando la investigadora canadiense explica la parodia como repetición con diferencia (32): Carrión replica entonces la estructura de un poema dado, pero difiere del sentido original, pues elimina graciosamente las palabras con las que éste se construye. De hecho, el cariz paródico de la obra de Carrión había sido advertido primero por Severo Sarduy: “Me gustó también la esquematización paródica a que somete los romances populares”, según cuenta Octavio Paz en la correspondencia publicada en *Plural* (Carrión 1975: 16). Así que, en última instancia, los post-poemas que

aparecen en “Textos y poemas” pueden considerarse paródicos en tanto que reflejan un mecanismo de reapropiación crítica de funciones textuales y también una inversión de valores y sentidos.

Finalmente, aunque Ervey Castillo (2015: 526-528) destaca ciertos paralelismos entre la escritura de Carrión y la de Fabre, también pueden observarse diferencias cruciales. Por ejemplo, el interés de Carrión por “esfumar” al poema y al poeta, mientras que Fabre prefiere conservarles, pero por la vía paródica (Castillo 2015: 527). El primero funda su poética en un conceptualismo en boga en los años 70; en cambio, el segundo profana la tradición y le hace al mismo tiempo un homenaje. Castillo expone, pues, el procedimiento más común de Luis Felipe Fabre en términos que recuerdan el trabajo de Carrión:

Montándose en las estructuras de ciertos textos que también podrían considerarse clásicos dentro [de] la poesía mexicana, el autor vacía esas palabras ajenas para darles un nuevo sentido, no a través de su invisibilidad —como opera en Carrión—, sino alejadas lo sumo posible de lo considerado propiamente poético, de su rotundidad. (Castillo 2015: 527)

En esta cita se ponen de relieve las similitudes en los procedimientos de Carrión y de Fabre: incluso el mismo verbo, *vaciar*, es utilizado para explicar la obra paródica de ambos escritores artistas. Sin embargo, un aspecto que omite Castillo y que puede verificarse acudiendo a la obra mediática de Carrión y de Fabre es el hecho de que se posicionan en contra de la manera más común en que se hacen poemas en sus épocas respectivas. En su intercambio con Octavio Paz, Ulises Carrión (1975: 15-16) insinúa que, al contrario de lo que piensa el Nobel mexicano, la poesía sí está invitada al festín de Esopo;<sup>22</sup> se trata, empero, de “una poesía nueva” que debe diferenciarse de “la otra literatura” (15). “Mis textos son estructuras *puestas en movimiento*”(15), agrega Carrión para distinguir sus post-poemas —recordemos: ésta es una denominación de Fabre— de la poesía en movimiento, la de los signos en rotación,<sup>23</sup> que predomina en el campo de las letras mexicanas desde mediados de los años 60.

---

<sup>22</sup> En su primera misiva, Ulises Carrión comenta a Octavio Paz que ha leído en inglés *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo* (1967). En este libro, el ensayista mexicano ofrece varias notas de su lectura de la obra del antropólogo francés, una obra donde conviven la antropología, la filosofía y la estética (Paz 2014: VI, 953-954). Antes de analizar la relación entre mito, épica y poema, Paz escribe: “Debo examinar las relaciones entre el mito, la música y un huésped no invitado a ese festín de Esopo que es la obra de Lévi-Strauss: la poesía” (2014: VI, 979). Alegóricamente, el festín de Esopo es ese momento de convivencia humana donde se reúnen los filósofos, los discursos más sabios, para discutir largamente sobre la lengua, o el lenguaje, una discusión de la cual estaría apartada la poesía. Por lo demás, es curioso que Octavio Paz califique la unidad del pensamiento de Lévi-Strauss como “una filosofía antifilosófica” (954), pues podría pensarse como una paradoja que anuncia los “antitextos poéticos” de Ulises Carrión (1975: 16).

<sup>23</sup> “Poesía en movimiento” y “los signos en rotación” son nociones que, junto con “la tradición de la ruptura”, debemos a Octavio Paz. Este escritor publica en 1966 una selección de poemas bajo el título *Poesía en movimiento* que terminaría por convertirse en programa estético, libro de texto y canon de la poesía

Casi medio siglo después, Fabre formula una crítica con mayor precisión en el prólogo de *Divino Tesoro* (Fabre 2008),<sup>24</sup> una muestra de “nueva poesía mexicana” que confirma un “malestar” y una “disidencia generalizada” (11) entre jóvenes poetas frente a su tradición, sustentada en el paradigma paciano de los signos en rotación. Al hacer un recuento del campo literario mexicano en la primera década del siglo XXI, Fabre sentencia: “Desde antes del 2002 [...], un sector cada vez más amplio entre los poetas jóvenes consideraba como conservadora a la poesía mexicana”, de tal modo que debían erigirse “poéticas inconformes frente a una estética dominante que lleva ya tiempo en crisis” (Fabre 2008: 10-11). Esa estética dominante es aprehensible en el “poema mexicano promedio” cuyas características serían las siguientes: “solemne, formalmente impecable, aséptico, apolítico, pretendidamente atemporal y sublime, tradicional con uno que otro detalle moderno: bellísimas aves surcando el éter” (11). Parodia fabriana, la caricatura del poema mexicano promedio se corresponde, ni más ni menos, con el modelo de poesía en movimiento que desde muy temprano Ulises Carrión pone en evidencia.

La inconformidad de cara a una estética dominante y el reconocimiento de una crisis por parte de jóvenes escritores están en el origen, en distintos momentos, de un distanciamiento —que puede ser marcado por la inversión irónica, como en el caso de Fabre—, de una ruptura estética entre generaciones de poetas; al fin de cuentas, con esto se propicia una búsqueda de otras maneras de leer y de escribir literatura. Este posicionamiento crítico y por momentos paródico frente a la poesía también es

---

mexicana moderna (Higashi 2015a: 12), aún vigente hasta nuestros días. En las primeras páginas del volumen, Paz sostiene que “El poema no significa pero engendra las significaciones” (1985: 6) que solamente el lector puede actualizar. Así pues, cada poema de *Poesía en movimiento* es “un organismo en perpetua rotación” (6), y en conjunto son “Textos en movimiento” (13). Ulises Carrión deja de pensar el poema como “texto en movimiento” para concebirlo más bien como “estructuras puestas en movimiento”. Además, en el ensayo “Los signos en rotación” (1965), Paz nuevamente postula al poema “como una configuración de signos” (2014: I, 243) en perpetua “búsqueda de significado” (247); la obra de Carrión da a entender que el escritor artista comulga hasta cierto punto con esa idea, pero ésta se funda en una concepción más abierta de los signos, al hacer un uso extenso de los signos tipográficos.

<sup>24</sup> El título de esta publicación remite evidentemente al famoso poema del escritor modernista Rubén Darío. Es un guiño al primer verso de “Canción de otoño en primavera” (*Cantos de vida y esperanza*, 1905), donde se tematiza, entre otras cosas, la fugacidad del tiempo. La antología de Fabre, que se precia de no serlo (2008: 7), pretende dar cuenta de un instante en la tradición poética mexicana: el momento en que se están explorando nuevas vetas. Escribe al respecto el antologador: “La vocación secreta del presente volumen es la del florilegio, y su sueño adolescente, el de convertirse, con el paso de los años, en el *Novísimo Tesoro del Declamador*. A *Divino Tesoro* no lo mueve, entonces, un afán canonizador, sino de registro” (Fabre 2008: 7). Fabre asume con ironía la cursilería de ese sueño adolescente cuando concluye que “Parafraseando a José Emilio Pacheco podría decirse que los modernos de hoy serán los cursis de mañana. *Divino Tesoro*, desde su título, quiere evitar el trámite moroso del tiempo, así es que se adelanta y asume desde ya esa gozosa fatalidad” (16). Además de *Divino Tesoro*, el colectivo artístico del cual formaba parte Luis Felipe Fabre en esos años publica también *Divino Fetiché: manualidades creativas* (2008), que puede plantearse como la contraparte artística oscura, sobria, sombría, de la muestra poética mucho más lúdica, cómica y satírica.

perceptible en Salvador Novo. Veamos a continuación algunos pasajes de su obra que Luis Felipe Fabre se encarga de resaltar para seguir dando forma a una estética invertida.

### **“La misma pasión estética pero invertida”**

Lo primero que hay que aclarar es el origen del título altisonante que lleva el último ensayo publicado por Luis Felipe Fabre. “Escribir con caca”, expresión que en la pluma de Fabre aparece por vez primera en un artículo que dedica a Salvador Novo (2009), proviene de un comentario hecho por Octavio Paz sobre la escritura satírica de Novo. Al querer situar la sátira de Gabriel Zaid, el Nobel mexicano pasa revista a esta prolífica tradición literaria:

[Zaid] carece de veneno y esto lo distingue de casi todos los poetas satíricos de nuestra lengua, desde el abuelo Quevedo. Entre nosotros, la misma Sor Juana mostró en ocasiones mala intención. En la época modernista fueron memorables los epigramas de Tablada, chispeantes como sus haikús, pero su genio no era satírico realmente sino burlesco. Después apareció Salvador Novo, un maestro del género. Cargado de adjetivos mortíferos y ligero de escrúpulos, atacó a los débiles y aduló a los poderosos; no sirvió a creencia o idea alguna sino a sus pasiones y a sus intereses; no escribió con sangre sino con caca. Sus mejores epigramas son los que, en un momento de cinismo desgarrado y de lucidez, escribió contra sí mismo. Esto lo salva. Zaid escribe desde sus ideas, mejor dicho: desde sus creencias e ideales. (Paz 2014: III, 303)

Sirva nuevamente este recuento de la tradición satírica en las letras mexicanas para poner en perspectiva la escritura paródica de Fabre: que no es única ni original ni tiene las pretensiones de serlo. Al contrario, parecería que Fabre busca inscribirse en la nómina de autores que destacan por grotescos, irónicos y provocadores. Pero no me voy a adelantar. El título del ensayo, apelando a la cita anterior, es justificado por Fabre de esta manera: “Más que el juicio moral, del comentario de Paz me interesa su exacta observación de que se trata de poemas escritos con caca. Imposible describirlos mejor. Pero mientras a Paz esta particularidad le provoca un asco moral que sospecho también físico, a mí [...] no puede sino fascinarme” (2017: 45).

Al igual que Novo en sus textos satíricos, Fabre “asume plenamente una gozosa experiencia de la fecalidad” (45),<sup>25</sup> experiencia desplegada en las cuatro partes que componen su libro. Éste cuenta con tres ensayos —“Los Anales”, “Escribir con caca” y “La gran mierda”— que recorren la biografía del polémico escritor, desde sus primeros años

---

<sup>25</sup> El juego con la imagen excrementicia está presente no sólo en el libro sino también en paratextos como las reseñas de Gaëlle Le Calvez (2017) y de Óscar David López (2017).



cuando se reúne con los Contemporáneos hasta sus últimos días de vida. Al final del volumen, se encuentra “Novo en el Mictlán”, un monólogo dramático en verso que trata sobre la travesía del escritor en el infierno mexicano. En todos estos textos, la hipótesis central que Fabre tratará de probar una y otra vez, esa idea que atraviesa muchos pasajes del libro, es descaradamente escatológica: “la poesía se origina en el ano. Al menos ése es el rumor. Se origina en el ano y luego se sublima, se alza, se eleva hacia la boca: canto, como le llaman” (Fabre 2017: 18). Con esto quedaría evidenciado que frente a ciertos escritores como Octavio Paz, que entienden la poesía como elevación y canto, otra estirpe de poetas —como Novo, como Fabre— va más a fondo, quizá hasta el otro extremo, para encontrar el origen de la poesía. Rubén Gallo (2021) retoma ese cariz escatológico y, elogiándolo, apunta que “nadie —nadie, ni siquiera Carlos Monsiváis— había logrado escribir sobre Novo en un tono y un estilo tan agudo, juguetón y perverso como el que usó en sus escritos ese gran poeta maldito del siglo XX”. Este comentario pone de relieve otro juego intertextual más que evidente —paralelo al de la tradición satírica— que va de Novo a Monsiváis y de Monsiváis a Fabre. Así que antes de seguir con Novo y Fabre, vuelvo rápidamente a Monsiváis, una figura que por su sentido del humor y por los temas que toca funciona muy bien como bisagra entre parodia y poesía, y entre Novo y Fabre.

No hay manera de que Fabre leyera la obra de Salvador Novo sin pasar por los textos de Carlos Monsiváis. Es evidente la minucia con que Fabre comenta en *Escribir con caca* el prólogo de *La estatua de sal* (Monsiváis 2008) y el ensayo biográfico que el cronista le dedica a Novo (Monsiváis 2000), pero un examen más amplio de su trabajo puede encontrarse en el artículo “Monsiváis y la poesía”, publicado en *Letras Libres* en julio de 2010. De entrada, Luis Felipe Fabre resalta que “Monsiváis no se asume poeta. Es un no poeta y lo importante aquí es la negación. Porque es ese ‘no’ el que le permite aproximarse a la poesía como no se aproximan los poetas” (Fabre 2010b); de hecho, esta caracterización del cronista como *no poeta* nos reenvía a las descripciones de Ulises Carrión hechas por Fabre: “un escritor dejando de serlo” (2005: 39), un “autor [que] va dejando de ser escritor para convertirse en otra cosa” (41). A continuación, Fabre enlista las publicaciones de Monsiváis en torno a la escritura poética para afirmar que “la poesía es una constante en la prosa de Monsiváis ya sea como epígrafe, cita, parodia, intertextualidad” (Fabre 2010b). En ese mismo artículo, Fabre describe brevemente la manera en que Monsiváis hace una parodia de cualquier forma poética; lo plantea como “un mecanismo de recontextualización y resignificación” que recuerda la “repetición con

diferencia” y la “inversión irónica”, nociones vinculadas a la parodia (Hutcheon 2000) que ya he comentado. “Cuando cita o parodia algún poema, Monsiváis lo resignifica al ponerlo a operar dentro de otro discurso” (Fabre 2010b), concluye el poeta mexicano. Queda entonces claro que Fabre reconoce en el grueso de la obra monsvaisiana un conjunto de relaciones paródicas, que también verá en los textos que Monsiváis escribe sobre Novo. “Salvador Novo, poeta” es un artículo que publica Luis Felipe Fabre en la revista *Letras Libres* (enero 2009) donde aparece por primera vez la expresión “Escribir con caca”. En este texto Fabre destaca particularmente la actualidad de la posición estética del poeta Contemporáneo. Después de lamentarse por el hecho de que Novo sea más conocido por su personaje, por sus crónicas y memorias que por su poesía, Fabre sostiene que el aspecto más radical —y, por ende, más actual— de la poesía de Novo reside en su empeño “en no caer en la tentación de lo trascendente”, celebrando de paso “la frivolidad de Novo como recurso crítico frente a la falsificación de lo profundo en un momento donde lo profundo resulta insostenible” (Fabre 2009). Como hemos venido observando, la relación crítica es un elemento constitutivo de la parodia, además de la inversión irónica, que en el caso de Novo estaría marcada por la frivolidad y lo obscuro. Resulta entonces que los poemas de Novo se oponen crítica y ácidamente a lo serio y profundo de otras poéticas. Esto lo sugiere el mismo Fabre al contrastar la poesía de Salvador Novo con la de José Gorostiza:

El proyecto lírico de Novo se sitúa en las antípodas del proyecto de José Gorostiza: nada más lejano a su poesía que el gran discurso, el monumento y la apuesta por la trascendencia: sus poemas son la negación sistemática de la Obra Maestra. Más aún: los poemas de Novo ejercen una desconfianza sistemática ante la mera posibilidad de la poesía a la que a la vez venera.

Cada poema de Novo es una elegía, aun en clave de humor, por otro poema no escrito porque la poesía es imposible. El poema como cesto de basura: venerar a la poesía al punto de sacrificar su realización, pero dejando rastro de ello. Y entonces, sólo le queda escribir justo aquello de lo que se le ha acusado: esnobs experimentos vanguardistas, chistoretos obscenos sin otro límite que el de la métrica, antiodas autodenigratorias, despiadados epigramas de ocasión. Todo, cualquier cosa, con tal de no escribir una Obra Maestra. Todo, lo que sea, con tal de no escribir *Muerte sin fin*.

Novo hizo lo que pudo (hasta lo imposible en algunos poemas) y resistió hasta el final, pero Gorostiza no se aguantó: escribió una obra maestra y *Muerte sin fin* se publicó en 1939. Entonces todos, poetas y putillas, nos fuimos al diablo y la poesía mexicana sigue pagando los incalculables costos de tamaño monumento. (Fabre 2009)

Las preferencias de Fabre se evidencian a partir de esta oposición, maniquea y a su vez criticable,<sup>26</sup> entre una poética positiva, seria, monumental, como la de Gorostiza y una negativa, frívola, insignificante como la de Novo: entre una obra maestra y un obra menor; casi puro poema de circunstancia, parece que Fabre se decanta por la segunda. En todo caso, puede afirmarse que la fuerte crítica que pretende hacer Fabre de la poesía mexicana contemporánea encuentra en la obra poética de Salvador Novo su caballito de batalla. Veamos ahora sí cómo se articula en el ensayo de Fabre sobre Novo la parodia en tanto que relación crítica con la tradición maximalista, con la poesía en movimiento, que busca invertir irónicamente sus valores y sentidos, y que puede continuarse más allá del texto. Al comienzo de *Escribir con caca*, Luis Felipe Fabre recuerda que “la práctica poética supone un ejercicio de inversión” (18). Ante la aparente ambigüedad de lo declarado — con este simple enunciado, fuera de contexto, no se sabe qué es lo que se invierte—, el escritor ofrece un comentario para esclarecer un poco el asunto:

Ya se sabe: la palabra, que es un medio, en la poesía se convierte en fin; el poeta, en vez de utilizar el lenguaje, es utilizado, poseído, por él; etcétera, etcétera, etcétera. Que esto sea o no sea así ya es lo de menos: forma ya parte del mito, del chisme, del antiguo rumor que la poesía acarrea. Un rumor que los poetas de todos los tiempos han intentado disipar a través de cientos de miles de poemas que dicen lo contrario, que cantan lo contrario, que explican sin explicar sino apenas tarareándolo dulce, hermosamente, pero con persistencia admirable, que la poesía es, sobre todo, un vehículo sublime de expresión del amor heterosexual. (Fabre 2017: 18-19)

A partir de esta glosa es posible entender, por un lado, que en la práctica poética se pervierte la función principal del lenguaje —éste deja de ser un medio de comunicación para volverse fin en sí mismo—; y, por el otro, que el mito de la poesía revierte sujeto y objeto: el lenguaje se sirve del poeta para expresarse y no al revés, como podría pensarse. Hasta aquí uno puede comprender la aseveración de Fabre, pero luego no queda claro por qué “los poetas de todos los tiempos han intentado disipar a través de miles de poemas” ese rumor de que la práctica poética implica un acto de inversión. Además, todavía resulta complicado entender por qué para esos poetas “la poesía es, sobre todo, un vehículo

---

<sup>26</sup> Esta no es la única ocasión en que Luis Felipe Fabre utiliza una imagen de polos opuestos para posicionarse en el campo de la poesía mexicana. En *Divino Tesoro* (Fabre 2008), los jóvenes escritores se enfrentan a una tradición anquilosada; en *La edad de oro* (Fabre 2012), se tiene por un lado los “neoconservadurismos ramplones” y por el otro “el ahora de la poesía mexicana”. Este proceder de Fabre es criticado por David Medina Portillo (2013) luego de que se publicara otra antología preparada por Fabre, *Arte & Basura* (Papasquiario 2012). En su reseña, Medina Portillo apunta: “Previsiblemente, Fabre no deja pasar la ocasión de amonestar y enmendar la ‘historia oficial’ de la poesía mexicana en el último siglo. Ya se sabe, la fastidiosa lucha entre buenos y malos contada —otra vez— desde los lugares comunes de la épica contestataria” (Medina Portillo 2013).

sublime de expresión del amor heterosexual”. Lo que pasa es que el planteamiento de Fabre es radical, por no decir extravagante: la inversión ocurre según él no solamente en el lenguaje poético o en el mito de la creación poética, sino también entre poetas. “De los poetas se dice que son unos invertidos” (18), “La poesía, arte de invertidos” (20), son ejemplos de las declaraciones hechas por Fabre que, por lo demás, ayudan a situar este ensayo sobre la vida y obra de Salvador Novo en la historia occidental de la homosexualidad (Rodríguez 2012:148).<sup>27</sup> Al retomar un pasaje célebre de *Los detectives salvajes* donde se registran las corrientes “dentro del inmenso océano de la poesía” — “maricones, maricas, mariquitas, locas, bujarrones, mariposas, ninfos y filenos” (Fabre 2017: 19)—, el escritor mexicano confirma que “la poesía es un género absolutamente homosexual”. Los poetas que no creen completamente en la poesía como “ejercicio de inversión”, los que intentan desdecir el rumor del “arte de invertidos”, son los que escriben una infinidad de poemas elogiando el amor heterosexual.

Páginas más adelante, cuando comenta la poesía satírica de Salvador Novo (2017: 39-43), Fabre vuelve al tema de la inversión en la práctica poética. Esta vez se dedica a rebatir la tradición del soneto —forma comúnmente asociada al elogio del amor heterosexual—, a la cual se opone el soneto obsceno, que busca desvirtuar —poniendo el cuerpo de relieve— las pasiones intelectualizadas:

Por supuesto que Novo se inscribe en una tradición —a la que extrema y lleva al límite— casi tan antigua como el soneto mismo: la del soneto obsceno. Porque no pasó mucho tiempo desde la aparición de los primeros sonetos para que esta forma fuera reapropiada y su función original invertida en una tradición paródica que sirviera de resistencia frente a la elevada espiritualización de la pasión propuesta por Petrarca y los poetas de Dolce Stil Novo y su *Donna angelicata*. Aún habrían de pasar, sin embargo, un par de siglos para que el soneto obsceno alcance una maestría equivalente en los *XVI modos* de Pietro Aretino. Quizá el momento más alto, es decir, el más bajo según esta estética invertida, el abismo más profundo de esta tradición paralela, su estrella negra, sea el «Soneto al agujero del culo» de Arthur Rimbaud y Paul Verlaine. (Fabre 2017: 40-41)

Más allá de los comentarios que pueda suscitar la distinción temática entre el soneto y el soneto obsceno, quiero detenerme un poco en el planteamiento de una tradición paródica, ese “canto paralelo” —según reza la etimología (Fabre 2017: 39)— que se reapropia de determinadas formas e invierte su función original. Localizada más en un nivel pragmático que formal —como sucede, de hecho, con la ironía—, la obscenidad resulta un

---

<sup>27</sup> Para comprender mejor la historia de la homosexualidad en las letras mexicanas, véase el texto de Antoine Rodríguez (2018) sobre los “relatos de invertidos”, donde se retoma la biografía de los poetas Salvador Novo y de Elías Nandino, además de la síntesis de la poesía homoerótica en México (Téllez-Pon 2017).

elemento que permite alterar en este caso la supuesta función original del soneto como forma poética. Recordemos que, cuando identifica la reapropiación de formas como una de sus características, el autor está aceptando la necesidad de contar con un par de textos colocados, idealmente, en paralelo para favorecer así el contraste entre ellos. Como he intentado mostrarlo previamente, la lectura que hace Fabre de la obra de Carrión va también en este sentido. Así se establece una *relación paródica* (Sangsue 2007), que involucra una distancia crítica y una inversión irónica.

Por otra parte, Luis Felipe Fabre utiliza casi como sinónimos “tradición paródica” y “estética invertida”; sin embargo, este último término es el que cobra mayor relevancia en *Escribir con caca*. La categoría le sirve a Fabre para designar en un primer momento la escritura obscena, escatológica y, por ende, transgresora de Salvador Novo. De hecho, es el avatar del poeta contemporáneo quien, en la última parte de *Escribir con caca*,<sup>28</sup> escenifica y enuncia la estética invertida. Protagonista de un larguísimo monólogo dramático, el personaje llamado Novo expone su frustración por tener que estar muerto en el infierno mexicano y no, por ejemplo, en el infierno de Dante. Para adaptarse a su nueva realidad, Novo decide vestirse de Coatlicue: divinidad mexicana con falda de serpientes, diosa de la fertilidad, de la vida y la muerte.

NOVO: Pero ya que terminé condenada al mexicanismo  
supongo que me tendré que adaptar:

Me travestiré de la Coatlicue.

Al fin las dos tenemos el mismo tipo de cuerpo:  
grandes, altas, cuadradas, amplia caja torácica, y las tetas caídas  
de tanto amamantar guerreros (Fabre 2017: 74)

Y más adelante:

Me travestiré de la Coatlicue:  
me haré una falda de serpientes  
y un collar de corazones y manos que no me pertenecen.

Si no se puede ser hermosa, hay que ser terrible,  
y si no se puede

ser terrible,  
hay que ser grotesca:

la misma pasión estética pero invertida. (Fabre 2017: 76)

---

<sup>28</sup> La parte IV de *Escribir con caca* se titula “Novo en el Mictlán” (Fabre 2017: 65-83) y, a decir del autor en una presentación de su lectura para el sitio *descargacultura.unam*, se trata de un monólogo. Este mismo texto ha sido puesto en escena en varias ocasiones con Tito Vasconcelos haciendo el papel de Novo y Pedro Kominik como su reflejo.

El poeta, disfrazado de divinidad mexicana, tiene aquí una apariencia grotesca, no solamente por su aspecto físico sino también por su indumentaria. Y, claro, por sus declaraciones: el poeta ciertamente reproduce lo grotesco en su monólogo dramático, pero no lo hace de forma gratuita; esa repetición de palabras e imágenes obscenas funciona, de hecho, como catalizador de la parodia: la obscenidad aquí juega el papel de la inversión irónica. Si nos apegamos al ensayo de Fabre, la estética invertida sería una suerte de continuación de la parodia, o más específicamente: de la representación paródica. Porque a diferencia de la parodia, la estética invertida va más allá del soporte textual: es la parodia por otros medios. Y en el caso de esta representación paródica de Salvador Novo, habría un matiz obsceno, grotesco que pasa no solamente por lo verbal sino también por lo performático: puesta en escena, vestuario, acotaciones, etcétera. Por eso sostengo que “Novo en el Mictlán” escenifica, representa lo que Fabre ha denominado estética invertida.

Antes de seguir la ruta inversa de la estética fabriana, quiero examinar brevemente el funcionamiento de la parodia textual en *Escribir con caca*. Hacia el final de “Novo en el Mictlán”, antes de despedirse y seguir su camino por el inframundo, “allá, / donde Mictlantecuhtli y Mictecacíhuatl / beben de un cráneo atole de pus y comen tamales rancios” (Fabre 2017: 82), Novo —el actor que interprete este personaje, o el mismo Fabre, quién sabe— toma un célebre versículo de la Biblia (Génesis 3:19) y, como ya es costumbre, lo reformula añadiéndole un toque de ironía. Aunque distorsiona la proposición, bien mirado podría argüirse que no se aleja mucho de su sentido original. Repite la idea, pero con una sutil diferencia:

mierda  
somos  
y en mierda  
nos convertiremos: mierda de dioses  
  
o mierda de hombres o mierda de animales,  
  
pero mierda  
que hace que la tierra  
sea tierra y no una estéril mezcla meramente mineral. (Fabre 2017: 82)

Ciertamente, el sentido de los versos citados resulta semejante al del pasaje bíblico, pero es notorio el cambio de registro en la proposición: la severidad del versículo original se ve trastocada por esta imagen excrementicia. La desacralización está, pues, a la orden del día: la Biblia —apunta Sangsue (2007: 111)— es a fin de cuentas un hipotexto fundamental que, por su carácter sagrado, incita a la transgresión mediante la parodia. Así pues, en

lugar de ese conjunto de partículas muy finas que es el polvo —éste es el término que aparece en las versiones españolas de la Biblia—, se encuentra un tipo de residuo menos fino, un conjunto de desechos orgánicos, digeridos y expulsados por el propio cuerpo desde ese lugar donde se origina la poesía, según la hipótesis de Fabre. Por si no fuera suficiente, en estas líneas parece que la materia fecal se postula en contra de lo estéril del polvo y del mineral con uno de sus atributos más importantes, el de la fertilidad. Así la tierra, con abono humano, animal o divino, se vuelve más productiva, deja de ser páramo para convertirse en tierra fértil. Con este último ejemplo queda claro que la pluma de Luis Felipe Fabre es capaz de parodiar no solamente formas consagradas —como el soneto— sino también escrituras sagradas.

### **Para ir cerrando: agujeros en la obra de Fabre**

La parodia, como se ha definido en este trabajo, solamente aplica para determinadas relaciones intertextuales; no obstante, ya hemos observado que una representación paródica, que conlleva también una relación crítica y una inversión irónica, puede continuarse en soportes distintos al textual. Habría que pensar entonces en otra noción para comprender las representaciones paródicas que se apoyan en otros medios. Creo que la noción que nos puede ayudar es la de estética invertida. Pero, más allá del ejemplo comentado en el apartado anterior, ¿cómo podría vincularse parodia y estética invertida en otras creaciones de Luis Felipe Fabre?

Al practicar la escritura literaria y, al mismo tiempo, incursionar en el mundo del arte, parece que Luis Felipe Fabre no se contenta con poner en quicio algunas formas y concepciones tradicionales: no es suficiente con la parodia del arte verbal. Fabre también se mete con las artes plásticas, las cuestiona irónicamente, las pone en ridículo.<sup>29</sup> A caballo entre lo textual y lo plástico, podemos analizar brevemente su participación en “Todos los originales serán destruidos”, exposición organizada por una quincena de escritores mexicanos que tuvo lugar en la galería House of Gaga en el verano de 2014, un año después de la publicación de *Poemas de terror y de misterio* (Fabre 2013). La propuesta

---

<sup>29</sup> El ejemplo más claro de los embates irónicos del poeta mexicano se encuentra en su libro *Poemas de terror y de misterio* (Fabre 2013), particularmente en la sección que lleva por título “Breve registro de algunos eventos artísticos y otras experiencias escalofrantes” (19-31). Allí su escritura paródica con tintes satíricos se dirige a artistas plásticos y curadores de arte, por ejemplo: “sé / cómo se les llena la boca / conjugando el verbo *problematizar*” (Fabre 2013: 24).

de esta exposición tiene tintes lúdicos y hasta provocadores, como puede leerse en su descriptivo:

*Todos los originales serán destruidos* surge a partir de una serie de discusiones sobre sistemas y economías. La soledad y las crisis del mundo del arte y de la poesía, la distancia que las separa y lo mucho que, pese a las apariencias, se necesitan cada vez más la una a la otra.

[...] ¿Hasta qué grado de densidad matérica un poema puede seguir siendo un poema? Poesía y dinero: Sor Juana en el billete de doscientos pesos, Nezahualcóyotl en el de 100, Octavio Paz en las monedas 20: no es una mala valoración si uno la piensa bien. (2014)

En estas líneas es posible apreciar algunas constantes en la obra de Luis Felipe Fabre: el afán por relacionar la literatura con las otras artes; el cuestionamiento de lo que es y no es percibido como poesía; la parodia de la tradición poética nacional, encarnada esta vez en las figuras de Octavio Paz, Sor Juana Inés de la Cruz y Nezahualcóyotl. Si la autoría del texto citado no puede atribuírsele por completo, lo menos que podemos colegir es que Fabre suscribe lo que ahí se expresa. Vemos, por ejemplo, cómo se pondera el valor de la obra y figura de Paz, cuyo rostro aparece en las monedas coleccionables de veinte pesos, como dejando a entender que la suya es una obra común y corriente —nótese el paralelismo con la caricatura del poema mexicano promedio que ya he comentado—, precisamente como las monedas de baja denominación. De cualquier forma, lo que para mí es más llamativo es la pretensión de Fabre de distanciarse de una tradición nacional, de parodiar un lenguaje poético apreciado y reproducido en el campo literario mexicano, presuntamente ajeno a los problemas económicos a los que se enfrentan escritores y artistas por igual.

Ahora bien, mientras que para unos cuantos con este gesto se intenta banalizar la poesía al vincularla con el dinero, para otros lo que se busca es problematizar una concepción idealista de la poesía. Este posicionamiento ha tenido repercusiones tanto para la figura como para la obra de Fabre, pues el privilegiar la escritura paródica ha traído consigo el desprestigio de parte de sus pares, sobre todo de escritores y académicos. Basta recordar los múltiples reproches que se han hecho del trabajo literario de Luis Felipe Fabre: algunas críticas se enfocan principalmente en la utilización sistemática de recursos que vuelven monótona y predecible su escritura poética (Domínguez Michael 2012; Téllez-Pon 2013); otras lo hacen en su labor antológica (Yépez 2017), particularmente en supuestos planteamientos tendenciosos que se observan en su antología de Mario Santiago Papasquiaro (Aguilera López 2013; Medina Portillo; Zaid 2013); y probablemente la



crítica de Higashi (2015b) de los *mash-up* escritos por Fabre es una de las más contundentes y de las pocas que no se enganchan con los comentarios satíricos del poeta. En fin, respecto de las obras estudiadas en estas páginas, se puede citar un breve pasaje de la reseña de Gaëlle Le Calvez (2017) cuando recién aparece *Escribir con caca*, donde se da cuenta de una supuesta hostilidad del medio literario ante la nueva publicación de Fabre. En ese momento, Le Calvez apunta que *Escribir con caca* es una obra que “el medio literario está esperando para ver básicamente dos cosas: si Fabre por fin la caga o si sigue siendo, como lo ha sido, desde sus primeras publicaciones, la gran caca de la literatura mexicana contemporánea” (Le Calvez 2017). Al tomar distancia de la idea de una poesía en movimiento, de los signos en rotación, sirviéndose de la parodia y de la ironía para marcar su distancia, la obra literaria y mediática de Fabre es percibida como una simple burla por algunos escritores que defienden esa misma concepción de la poesía que Luis Felipe Fabre se ha encargado de atacar.

Pero regresemos a la hoja de sala de *Todos los originales serán destruidos*, donde también con un dejo de ironía se encuentra un planteamiento similar: “Que los militantes más ortodoxos de cada economía, cada mundo, se indignen, se rasguen las vestiduras (‘Porque la poesía que no vende porque no se vende, ¡se está vendiendo!’)” (2014). De manera más puntual, en su texto donde examina el discurso de Nicanor Parra en una ceremonia de premiación, Fabre ya ha opinado al respecto sobre la relación entre dinero y poesía. Lo hace, pues, en estos términos:

Muchos son los premios literarios que incluyen un monto económico y muchos son los poetas que los reciben, pero, casi por regla general, los premiados evitan mencionarlo durante su discurso de agradecimiento. Como si el dinero del premio fuera sólo un aspecto muy secundario del mismo y que a nadie interesara. O como si el dinero constituyera una amenaza para la poesía, tan alejada ésta de la lógica del mercado y de las leyes de la oferta y la demanda. (Fabre 2005: 61)

Con esto se evidencia el posicionamiento no solamente de Fabre sino de aquellos jóvenes escritores frente a un mundo del arte anquilosado. Anquilosado porque se niega a concebir las prácticas artísticas contemporáneas —llámese escritura, escultura, etcétera— como un trabajo que debe ser remunerado; anquilosado también porque rechaza la visión de las obras de arte como productos de mercado. Y podría seguir hilvanándose la crítica mediante la parodia en esa hoja de sala de la exposición, pero analicemos ahora la obra plástica que Fabre presentó en esa ocasión.

Ya lo intuimos: en su práctica significante más allá de las palabras, o sea, en su práctica artística, Fabre recurre igualmente a la representación paródica. En la exhibición que acabo de comentar, Fabre participó con una obra plástica cuyo título “*¡Qué dieran los saltimbancos, / a poder, por agarrarme / y llevarme, como Monstruo, / por esos andurriales de Italia y Francia, que son / amigas de novedades / y que pagaran por ver / la Cabeza del Gigante, / diciendo: Quien ver el Fénix / quisiere, dos cuartos pague...!*” (Fabre 2014) acentúa el carácter paródico de la obra misma.<sup>30</sup> Porque además se trata de una esfinge con rostro de Sor Juana Inés de la Cruz, “el ave fénix de América”, una figura monstruosa a fin de cuentas, fabricada con el mismo material que un caballito de carrusel.<sup>31</sup> Así pues, diríamos que Fabre repite la tradición cuando toma la imagen y el texto de Sor Juana en su obra, pero le agrega una ligera diferencia: esa figura enigmática esconde a la altura del pecho —detrás de lo que parece un enorme escapulario— una máquina dispensadora de dulces, que en lugar de dulces tiene esferas de plástico que contienen, finalmente, algún texto revelador, poético o prosaico, quién puede saberlo.

Pienso que el recuento de estas incursiones de Fabre en las artes puede servir para ilustrar su estética invertida, es decir, las representaciones paródicas que no se consideran parte de su obra literaria, cuyo medio o soporte no es exclusivamente textual, y cuya inferencia se sitúa fuera del campo literario, o quizás en sus fronteras. Sin embargo, no podemos olvidar que estas representaciones paródicas van de la mano de las parodias propiamente textuales, localizadas en su obra poética, ensayística y novelesca. De hecho, la parodia está igualmente presente en varios de sus textos breves que no gozan de un estatus literario inminente: prólogos de antologías, artículos de opinión, publicaciones en redes sociales. Ahí la parodia como dice Sangsue (2007: 11) está en acto; eso sí: no es del todo identificable porque los textos que Fabre parodia en estos emplazamientos son otros prólogos, otros artículos, otras publicaciones que se han quedado igualmente al margen.

---

<sup>30</sup> El título larguísimo de esta obra plástica es, como bien puede intuirse, una cita de “Romance que respondió nuestra Poetisa al Caballero recién llegado a Nueva España que le había escrito el Romance ‘Madre que haces chiquitos’...” (*Segundo volumen...*, núm. 49), poema escrito por Sor Juana Inés de la Cruz. Ese mismo fragmento aparece en “Sor Juana y otros monstruos” (Fabre 2013: 82-83), cuya composición intertextual ha sido evaluada por Higashi (2015b: 16-28)

<sup>31</sup> En una noticia anónima del sitio *La poesía alcanza para todos* (18 de julio de 2014), se da cuenta de la exposición “Todos los originales serán destruidos”; ahí se puede leer que a Fabre se le ocurrió “hacer una esfinge con la imagen de Sor Juana para que pareciera como un monstruo de feria. De hecho, declaró Fabre, la mandé a hacer con los que hacen los caballitos de los carruseles”.

Tentativamente, como para ir cerrando o abriendo agujeros —del lado de las artes, del lado de las letras—, podría decirse que Luis Felipe Fabre intenta vincular sistemática y *paródicamente* su escritura con la tradición literaria y con las artes. Sin embargo, todavía sigue estudiándose una u otra vertiente de su escritura; su obra literaria, plástica, mediática, se considera por separado, y no todo el conjunto. De ahí que en estas páginas haya buscado centrarme en obras que —a pesar de no ser propiamente poéticas— contienen reflexiones, críticas e irónicas, sobre la poesía, como para intentar entablar una vez más un diálogo transdisciplinar. Queda entonces esperar a que alguien quiera continuar la discusión...

## Bibliografía

- AGUILERA LÓPEZ Jorge (2013), Reseña "Arte & Basura" in *Periódico de Poesía 56* (febrero de 2013), recuperado el 02 de noviembre de 2022, de <http://www.archivopdp.unam.mx/index.php/2634>.
- BAJTÍN Mijail (1998 [1987]), *La cultura popular en la edad media y el renacimiento: el contexto de François Rabelais*, Madrid: Alianza Editorial.
- BARTHES Roland (1974), «(Théorie du) texte.» », obtenido de *Universalis.fr*: <https://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte>
- BELTRÁN ALMERÍA Luis (2011), *Anatomía de la risa*, Ciudad de México: Ediciones Sin Nombre - Universidad de Sonora.
- BIALOSTOZKY Jacqueline (2017), *Aesthetics of the Surface: Post-1960s Latin American Queer Rewritings of the Baroque [Tesis de doctorado]*. Berkeley: University of California.
- BLANCO Alberto (2016), «El humor» in *El canto y el vuelo*, Ciudad de México: anDante, págs. 94-108.
- BRAVO VARELA Hernán & LUMBRERAS Ernesto (2002), *El manantial latente: muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- BUBNOVA Tatiana (2000), *En torno a la cultura popular de la risa. Nuevos fragmentos de M. M. Bajtín*. Barcelona: Anthropos - Fundación Cultural Eduardo Cohen.
- BUSTAMANTE BERMÚDEZ Gerardo (2016), «Abigael Bohórquez, el poeta que clama en el desierto» in A. Bohórquez, *Poesía reunida e inédita*, Hermosillo: Instituto Sonorense de Cultura, págs. 5-35.
- BUSTAMANTE BERMÚDEZ Gerardo (2017), «"De amor echele un oxo, fable'l'e y allegueme." Parodia de algunos tópicos medievales y renacentistas en *Navegación en Yoremito* de Abigael Bohórquez», *Literatura Mexicana*, 28 (1), págs. 117-138.
- CARRILLO JUÁREZ Carmen Dolores (2008), *Espacio de confluencia: intertextualidad y apropiación en la poesía de José Emilio Pacheco [Tesis de doctorado]*, Ciudad de México: CELL - El Colegio de México.
- CARRIÓN Ulises (1973), «Textos y poemas.» *Plural. Crítica y literatura*, enero de 1973: págs. 31-33.
- CARRIÓN Ulises (1975), «Correspondencia» in *Plural. Crítica y literatura*, mayo de 1975: págs. 15-16.
- CASTILLO Ervey (2015), "La escritura fabriana: reescritura" in R. Guedea, *Historia crítica de la poesía mexicana* (Vol. II, págs. 526-535), México: Fondo de Cultura Económica - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- CONDE ROMERO Carlos (2020), «Entre el humor y la sátira: una visión irónica de la política en *Instrucciones para vivir en México* de Jorge Ibargüengoitia» in *Atlante*, 13 (2020): págs. 235-249.
- CRUZ ARZABAL Roberto (2019), "Necroescrituras fantológicas: espectros y materialidad en Antígona González y La sodomía en la Nueva España" in *iMex México Interdisciplinario*, 16(8), págs. 68-83. Recuperado el 02 de noviembre de 2022, de [10.23692/iMex.16](https://doi.org/10.23692/iMex.16)
- DOMÍNGUEZ MICHAEL Christopher, «El guardián en el agujero» in *Letras Libres*, marzo de 2012.

- ESCALANTE Evodio (1998), «La ironía en Jorge Ibarguengoitia» in E. Escalante, *Las metáforas de la crítica*, Ciudad de México: Joaquín Mortiz.
- ESTRADA Carmina (2005), *Un orbe más ancho: 40 poetas jóvenes (1971-1983)*, Ciudad de México: Dirección de Literatura UNAM
- FABRE Luis Felipe (2005), *Leyendo agujeros: ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*, México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- FABRE Luis Felipe (2007), *Cabaret Provenza*, México: Fondo de Cultura Económica.
- FABRE Luis Felipe (2008), *Divino tesoro: muestra de nueva poesía mexicana*, México: Casa Vecina.
- FABRE Luis Felipe (2009), “Salvador Novo, poeta”, recuperado el 02 de noviembre de 2022, de *Letras Libres*: <https://letraslibres.com/revista-mexico/salvador-novo-poeta/>
- FABRE Luis Felipe (2010a), *La sodomía en la Nueva España*, Valencia: Pre-Textos.
- FABRE Luis Felipe (2010b), “Monsiváis y la poesía”, recuperado el 02 de noviembre de 2022, de *Letras Libres*: <https://letraslibres.com/revista-mexico/monsivais-y-la-poesia-2/>
- FABRE Luis Felipe (2012), *La edad de oro, antología de poesía mexicana actual*, México: Dirección de Literatura UNAM.
- FABRE Luis Felipe (2013), *Poemas de terror y de misterio*, Oaxaca: Almadía.
- FABRE Luis Felipe (2014), “¡Que dieran los saltimbancos, /a poder, por agarrarme / y llevarme, como Monstruo, /por esos andurriales [...]” in *Todos los originales serán destruidos*, House of Gaga, Ciudad de México, recuperado el 10 de noviembre de 2022, de [https://www.houseofgaga.com/34\\_todos-los-originales-seran-destruidos.php](https://www.houseofgaga.com/34_todos-los-originales-seran-destruidos.php)
- FABRE Luis Felipe (2017), *Escribir con caca*, México: Sexto Piso.
- FABRE Luis Felipe (2019), *Declaración de las canciones oscuras*, México: Sexto Piso.
- FABRE Luis Felipe & ÁLVAREZ Ekaterina (2009-2014), *Galleta china. Revista de arte & propaganda*. Ciudad de México: Casa Vecina-Espacio Cultural.
- FABRE Luis Felipe & MARCIN Mauricio (2019), «Hoja de sala » Museo de Arte Carrillo Gil. *El negro sol de la melancolía*. Ciudad de México.
- FOUREZ Cathy & GUILLEMONT-ESTELA Michèle (2020), *Periodismos hoy en América: Argentina y México*, Bruxelles: Peter Lang.
- FUNDACIÓN PARA LAS LETRAS MEXICANAS (2021), *Luis Felipe Fabre - Detalle de autor*. Recuperado el 22 de 07 de 2022, de Enciclopedia de la Literatura en México (ELEM): <http://www.elem.mx/autor/datos/1621>
- GALLAND Nathalie (2014), « Pandémie zombie. Monstres et mystères de Luis Felipe Fabre » in *Amerika - Mémoires, identités, territoires* (11). DOI:10.4000/amerika.5455
- GALLO Rubén (2021), «Escribir con caca, Luis Felipe Fabre», obtenido de *Sexto Piso*: <https://sextopiso.mx/esp/item/369/escribir-con-caca> (último acceso: 28 de enero de 2022).
- GENETTE Gérard (1982), *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris: Seuil.
- HADATTY MORA Yanna & MAHIEUX Viviane (2022), *Las culturas de la prensa en México (1880-1940)*, Ciudad de México: UNAM-IIF-CEL.
- HIGASHI Alejandro (2015a), *PM / XXI / 360º Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*, México: Universidad Autónoma Metropolitana - Tirant lo Blanch.

- HIGASHI Alejandro (2015b), «La integración conceptual o *blending* en el *mash-up* de Alejandro Albarrán y Luis Felipe Fabre» in *Signos Literarios* 11(22), págs. 8-31.
- HUTCHEON Linda (1981), «Ironie, Satire, Parodie : Une Approche Pragmatique de l'Ironie » in *Poétique : Revue de Theorie et d'Analyse Litteraires*, págs. 140-155, recuperado el 01 de noviembre de 2022, de <https://hdl.handle.net/1807/10253>
- HUTCHEON Linda (2000), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Chicago: University of Illinois Press.
- LE CALVEZ Gaëlle (2017), “Toda mierda es sagrada”, obtenido de *Letras Libres*.
- LEMUS Rafael (2011), “*La sodomía en la Nueva España por Luis Felipe Fabre*”, recuperado el 02 de noviembre de 2022, de *Letras Libres*: <https://letraslibres.com/revista-mexico/la-sodomia-en-la-nueva-espana-por-luis-felipe-fabre/>
- LOUIS Annick (2020), «A momentary lapse of history. Borges y la crítica moderna argentina bajo la última dictadura y en la postdictadura (1976-1986)» in M. Cámpora, *Letras. Dossier “Borges, sus ensayos: lógicas textuales y archivos de época”* (81), págs. 270-338.
- MARTÍNEZ CÓRDOVA Ramón (2003), *Amor y parodia en Digo lo que amo de Abigail Bohórquez [Tesis de maestría]*, Ciudad de México: FFyL-UNAM.
- MEDINA PORTILLO Daniel (2013), “Reseña *Arte & basura*”, obtenido de *Letras Libres*.
- MEGGED Nahum (1984), *Rosario Castellanos: Un largo camino a la ironía*, Ciudad de México: El Colegio de México.
- MÉNDEZ BLAKE Jorge (2015), *Traslaciones topográficas de la Biblioteca Nacional*, México: Museo Universitario Arte Contemporáneo - UNAM.
- MONSIVÁIS Carlos (1987), «De la Santa Doctrina al Espíritu Público (Sobre las funciones de la crónica en México)» in *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35(2), págs. 753-771.
- MONSIVÁIS Carlos (1992a), *Salvador Novo: lo marginal en el centro*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- MONSIVÁIS Carlos (1992b), «Prólogo» in S. Novo, *Nueva grandeza mexicana. Ensayo sobre la Ciudad de México y sus alrededores en 1946*, Ciudad de México: Conaculta, págs. 9-17.
- MONSIVÁIS Carlos (2003), *Las tradiciones de la imagen*, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- MONSIVÁIS Carlos (2008 [1998]), «El mundo soslayado (donde se mezclan la confesión y la proclama)» in S. Novo, *La estatua de sal*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, págs. 13-72.
- MORAÑA Mabel & SÁNCHEZ PRADO Ignacio (2007), *El arte de la ironía: Carlos Monsiváis frente a la crítica*, Ciudad de México: Era - UNAM.
- MUNGUÍA Martha Elena (2006), «La risa y el humor. Apuntes para una poética histórica de la literatura mexicana» in *Acta Poética* 27(1), págs. 187-212.
- MUNGUÍA Martha Elena (2012a), *La risa en la literatura mexicana (Apuntes de poética)*, Ciudad de México: Iberoamericana-Vervuert - Bonilla Artigas Editores.
- MUNGUÍA Martha Elena (2012b), *La risa y el cuerpo: ¿un estallido de flores?*, Ciudad de México: Ediciones Sin Nombre - Universidad de Sonora.
- MUNGUÍA Martha Elena (2012c), «De la hostilidad a la exaltación: valoraciones históricas de la risa. Resonancias éticas y estéticas» in M.E. Munguía & C. Gidi, *La risa: luces y sombras*:

- estudios disciplinarios*, Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores - Universidad Veracruzana, págs. 43-60.
- OLIVIER Florence (2012), «La risa y la pesadilla en la ficción de Roberto Bolaño» in M.E. Munguía & C. Gidi, *La risa: luces y sombras: estudios disciplinarios*, Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores - Universidad Veracruzana, págs. 61-88.
- OLIVIER Florence (2014), «Ludismo y dinamismo en El movimiento estridentista de Germán List Arzubide» in A. Stanton, *Modernidad, vanguardia y revolución en la poesía mexicana (1919-1930)*, Ciudad de México: El Colegio de México - Centro Katz de Estudios Mexicanos, The University of Chicago, págs. 195-211.
- PAPASQUIARO Mario Santiago (2012), *Arte y basura. Una antología poética*, editado por L. F. Fabre, Oaxaca: Almadía.
- PAZ Octavio (1985 [1966]), *Poesía en movimiento (México 1915-1966)*, Ciudad de México: Siglo XXI editores.
- PAZ Octavio (2014), *Obras Completas*, 8 vols., Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- REVISTA PUNTO DE PARTIDA (1995), "Premios concursos XXVII, 1994 y XXVIII, 1995", México, recuperado el 20 de febrero de 2022, de <http://www.puntodepartida.unam.mx/images/stories/pdf/pp102-103.pdf>
- RODRÍGUEZ Antoine (2012), "Archivar/revelar el cuerpo homosexual en México: las autobiografías de Salvador Novo y de Elías Nandino dentro y fuera de contexto" in R. Parrini Roses, *Los archivos del cuerpo: ¿Cómo estudiar el cuerpo?* (págs. 147-170), Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ Diana Sofía (2021), «De la temática del narco a la búsqueda de una poética del humor: acercamiento a la narrativa de Juan Pablo Villalobos» in H.F. Vizcarra y A.O. Velázquez Soto, *Ficciones liminales. Narrativa mexicana de inicios del siglo XXI*, Ciudad de México: UNAM-IIFL-CEL, págs. 133-161.
- SÁNCHEZ PRADO Ignacio (2018a), "The Public Economy of Prestige. Mexican Literature and the Paradox of State-Funded Symbolic Capital" in *Pierre Bourdieu in Hispanic Literature and Culture* (págs. 187-221), Cham: Palgrave Macmillan, DOI:[https://doi.org/10.1007/978-3-319-71809-5\\_8](https://doi.org/10.1007/978-3-319-71809-5_8)
- SÁNCHEZ PRADO Ignacio (2018b), «Lengua precaria: la poesía mexicana en crisis epistémica» in *América sin Nombre* 23, págs. 49-58.
- SANGSUE Daniel (2007), *La relation parodique*, Paris: José Corti.
- SANTIAGO RUIZ Eduardo (2018), «El arte del cinismo de Abigael Bohórquez: una lectura de *Navegación en Yoremito*» in *Bulletin of Spanish Studies* 95(6), págs. 707-722.
- SEFAMÍ Jacobo (2015), "Luis Felipe Fabre y la poesía nefanda" in J. Rodríguez, & M. Pérez, *Amicitia fecunda. Estudios en homenaje a Claudia Parodi* (págs. 55-72), Madrid: Iberoamericana - Vervuert.
- TÉLLEZ-PON Sergio (2017), *La síntesis rara de un siglo loco. Poesía homoerótica en México*. Ciudad de México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- TÉLLEZ-PON Sergio (2013), "Poesía en rigor mortis", obtenido de *Tierra Adentro*.
- TODOS LOS ORIGINALES SERÁN DESTRUIDOS* (2014), House of Gaga, Ciudad de México.
- WILLIAMS Tamara (2018), "Todo lo perdido regresa travestido": los anexos de *La sodomía en la Nueva España* de Luis Felipe Fabre, *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, 13(7), 46-59, DOI:10.23692/iMex.13.3

YÉPEZ Heriberto (2017), "La poética de la contra-insurgencia mexicana", recuperado el 14 de enero de 2019, de Border Destroyer: <https://borderdestroyer.com/2016/07/08/la-poetica-de-la-contra-insurgencia-mexicana/>

ZRID Gabriel (2013), «No me rescates, compadre», obtenido de *Letras Libres*: <https://letraslibres.com/revista-espana/no-me-rescates-compadre/> (último acceso: 27 de noviembre de 2021).

ZAVALA Viridiana (2016), «La des(escritura) de Ulises Carrión» in G. Schraenen, *Ulises Carrión: Querido lector. No lea.*, Ciudad de México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo, págs. 21-28.