



CRÍTICA

Richard Serra, *East-West/West-East*, reserva natural de Brouq, península de Zekreet, Catar, 2014. © Sally Crane / Alamy Stock Photo.

PP. 140-143 CHRISTIAN MENDOZA

PP. 144-147 RODOLFO MATA

PP. 148-150 MOISÉS ELÍAS FUENTES

PP. 151-154 ALFREDO LÈAL

(138–154)

El arcaísmo autobiográfico de Luis Felipe Fabre

CHRISTIAN MENDOZA



Luis Felipe Fabre, *Poeta griego arcaico*, Sexto Piso, Ciudad de México, 2024.

En diversas entrevistas, Luis Felipe Fabre ha declarado que desconfía de las escrituras confesionales o del *yo*, pero hay que tener reservas si queremos usar sus ideas para interpretar su obra. Tal vez es más certero considerar que el *yo* del poeta mexicano no siempre se enuncia de forma literalmente autobiográfica, si bien son patentes sus preocupaciones personales, aun cuando las exprese cediendo su voz a una diversidad de apóstrofes. *Poeta griego arcaico*, su último poemario, es el más íntimo. Sin embargo, este aspecto no constituye necesariamente una novedad dentro de la obra de Fabre ni respecto al tema ni a los recursos líricos del autor. Algunas decisiones de la escritura permiten identificar *Poeta griego arcaico* como algo escrito por Luis Felipe Fabre.

¿Cuáles son esos rasgos que conforman la poética del autor? ¿Cuál es el repertorio de tácticas que utiliza de manera sostenida? Tomo algunos versos iniciales del poemario: “ahora que nadie escucha: ahora/ que no hay nadie” y “ni siquiera nosotros, sombras/ que somos”. La anáfora colocada en el adverbio “ahora” y la paronomasia que se crea entre las palabras “nosotros” y “sombras” pueden rastrearse hasta *Cabaret Provenza*, primer libro de Fabre publicado por el Fondo de Cultura Económica en 2007. Ya por entonces aparecen las anáforas engarzadas por los dos puntos, tanto seguidos como aparte: “Una piedra:/ una piedra cayendo: una piedra rota no es dos piedras”.

O bien, la paronomasia de *envuelve* y *vuelo* del siguiente par de versos: “provisto de alas,/ sobre de plumas que envuelve un vuelo”.

Igualmente, una marca identitaria de la poesía de Fabre es la fórmula A es A, a la manera del célebre verso “Rosa es una rosa es una rosa” de Gertrude Stein. En *Poeta griego arcaico*: “Oh sueños de sueños de sueños” y “[el] agua más agua que el agua le supo el agua”. En *Cabaret Provenza*: “abierta como una boca diciendo abierta” y “una nube color de nube”. El recorrido entre ambos libros no está desprovisto de otras pautas para seguir reconociendo las herramientas poéticas del autor. Por ejemplo, en *La sodomía en la Nueva España* (Pre-Textos, 2010), las anáforas y las paronomasias marcan el ritmo en uno de los momentos más álgidos del poemario: “A la manera de los perros:/ los sométicos, los sodométicos, los sodomitas.// A la manera de los traidores: por detrás”. También en este título se forja el principio A es A: “Sale un Escribano disfrazado de escribano”.

La organización de los poemarios es otra decisión recurrente en la obra de Fabre. En esto, los apóstrofes líricos adquieren importancia. En cada entrega, el escritor da coherencia a sus textos mediante ciclos temáticos, en los que la voz poética cede su *yo* a voces que pretenden desmentir que siempre sea el mismo autor quien está detrás de todos los versos. Si bien *Cabaret Provenza* no es una serie de poemas unificados por un solo tema, el libro contiene varios ejercicios que podríamos calificar de “narrativos”: está Jack Mendoza, vendedor estadounidense de biblias, así como la indagación sobre el pasado prehispánico de México titulada “Una temporada en el Mictlán”. En *La sodomía en la Nueva España*, Fabre escribe un auto sacramental para contar la historia de Cotita de la Encarnación, juzgada por la Inquisición en el siglo XVII por cometer el “pecado nefando”. Por su parte, *Poemas de terror y de misterio* (Almadía, 2013) adopta el cine de serie B y los infomerciales para aproximarse, con sensibilidad y sentido del humor, a la violencia cruenta que asola al país.

¿Cómo estas estrategias que describí de forma somera son retomadas en *Poeta griego arcaico*? El poemario está compuesto de dos

secciones: un poema largo titulado “Medusa”, dividido en veinticuatro partes, y otro de 99 líneas llamado “Rapto de Ganimedes”. La historia de “Medusa” es relativamente simple: Euríale y Esteno, las gorgonas hermanas de Medusa, le advierten a ésta que se prepare para el combate, pues un guerrero llamado Perseo se aproxima a su morada para intentar obtener su cabeza. Sin embargo, el texto está tejido mediante una compleja polifonía. Hay un coro que, como en el teatro griego, informa al lector sobre los afectos anímicos por los que atraviesan los personajes y los *leitmotivs* que estructuran el canto, dichos insistentemente por aquella voz indiferenciada y colectiva. Algunos de ellos son la necedad de los hombres por conocer su destino y la experiencia del amor como algo tan inmenso que se torna monstruoso. Asimismo, cada una de las gorgonas cuenta con voz y, eventualmente intercambian diálogos en un solo fragmento. También se hace referencia a dioses del panteón griego, como Eros, Hypnos y Tánatos, y a otros guerreros que persiguieron la gloria en el intento de degollar a Medusa, llamados Akakios, Petrofanés, Eustorgios o Kosmas —estos últimos, invención de Fabre—. La diosa Atenea y Perseo suman sus arias al entramado de voces.

Los mitos fueron poesía colectiva: nunca abrevaron de un único autor, por ello existen varias fuentes para recordar la historia de Medusa. Por supuesto, una referencia canónica son las *Metamorfosis* de Ovidio. El poeta romano recoge la historia desde el punto de vista de Perseo, quien logró petrificar a la gor-

gona mostrándole su propio reflejo en “el bronce del escudo que llevaba en la izquierda”.¹ Un extranjero indaga las razones por las que Medusa tenía serpientes por cabellos. Perseo narra que Medusa “era la de la figura más bella/ y el partido codiciado por muchos”, pero fue violada por Poseidón, por lo que la propia gorgona hizo que sus cabellos mutaran “en feas hidras”, “para aterrar y dejar paralizados a sus enemigos, // lleva delante del pecho las serpientes que creó”.

El poeta mexicano hace que Medusa cuente su propia historia: ella misma se presenta como la encarnación terrible del deseo. Los guerreros quieren perseguir “el sueño/ de la gloria y la cabeza de Medusa por trofeo”, pero no están tan motivados por la conquista heroica del monstruo. Medusa sigue siendo tan bella como lo era antes de su violación, aunque su mutación la hizo del todo inasible: para los hombres que la persiguen, el amor implica posesión, pero el amor es monstruoso y divino. Fabre transforma el mito de la gorgona en un poema sobre la imposibilidad de amar y de poseer plenamente a alguien. Por eso, el coro define a Medusa “aterradora como la verdad”, “aterradora como la belleza”, “aterradora como el amor”.

El amor es destructor: deja tras de sí una estela de melancolía. La misma Medusa no puede llevar a cabo su deseo de amar a los hombres. Cada guerrero petrificado es recordado por la gorgona como si fuera un amante más. “Por sobre los dioses he amado/ la efímera hermosura de los hombres”, se lamenta. Recuerda el momento en que Akakios la encontró: “su virilidad/ se erigió como estatua/ y pronto la imitó el resto de su cuerpo”. Por ello, “ya nunca/ la alada brisa despeinará/ los hermosos bucles de Akakios”. “Un muchacho de ojos dulces y aún más dulces muslos:/ tal fue Petrofanés en su día”, pronuncia la gorgona que, por estar convertida en monstruo, tiene más cercanía con el Olimpo que con la esfera terrenal. Cuando este joven se acerca a ella, sufre el destino de los demás hombres. La imagen es notable: Petrofanés queda hecho



Taller Castellani, broche con imagen de Medusa, ca. 1888. Metropolitan Museum of Art ©.

1 Todas las citas de Ovidio provienen de la traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín (Alianza, 1995).

una “piedra aún de todo musgo imberbe”. La memoria de los amantes se incrementa con nombres que aporta el poeta. El gesto de imaginar otros héroes es todo un posicionamiento ante un panteón que consideramos delimitado. En manos de Fabre, la mitología todavía es creación: “Androcles, de infalibles flechas. Estorgios,/ citado de torpes dedos, Eufranor,/ que perfumaba con su risa los banquetes, Melantios,/ de sombrío ánimo como quien el futuro avizora”. Lo que provoca encontrarse con la faz de Medusa —el amor— es transformarse en estatua, una entidad petrificada y ruinoso que simboliza el pasado de la gorgona. La memoria del amor se torna en una serie de fragmentos corporales, en huellas arqueológicas: “¿Brazo de quién, rodilla/ de quién,/ músculo// de qué/ dios o semidiós o// de qué// atleta/ este// solitario dorso de mármol?” El pasado es “belleza dispersa/ como/ un// reino arrasado”.

El poema final, “Rapto de Ganimedes”, retoma la historia de cómo Zeus arrebató del reino de los mortales al muchacho del mismo nombre. Ovidio recoge brevemente este suceso: “el rey de los dioses ardió en otro tiempo de amor por el frigio Ganimedes”. Zeus se transformó en águila para atraparlo entre sus garras y llevarlo al Olimpo con su vuelo. Fabre abunda en la hermosura inconmensurable de Ganimedes. El joven se asemeja a la gorgona en que su perfección es de tal magnitud que puede ser monstruosa: “Semejante a los dioses, su belleza/ sólo era tolerable en la distancia, la tiniebla y la palabra”. Por ello, los dioses “reconocieron a Eros en aquel muchacho alado”. Fabre utiliza una metáfora obvia, aunque eficiente, para describir una de las tantas violaciones cometidas por Zeus. Fue tal la tentación por la luminosa desnudez de Ganimedes que “la flor que él era arrancada fue de raíz/ por un horror de garras, plumas, corvo pico:/ un águila lo alzaba por los aires”.

¿Por qué esta reelaboración mitológica contiene una autobiografía? El autor se identifica con dos mitos que refieren a la conquista violenta del objeto amoroso. El libro lo deja en claro desde la cuarta de forros, donde se encuentra un pequeño poema en prosa en el que Medea habla sobre el amor que le tuvo a Jasón. Antes de leer directamente el poema “Medu-

sa”, el lector puede adentrarse en la metáfora de la estatua: “De la efímera materia que es un muchacho esculpí un héroe, cincelé su valentía, pulí su crueldad, y yo misma me ofrendé como pedestal para sumar altura a su reciente grandeza”. Entre las gorgonas y los héroes que buscan someterlas, Fabre cuela su yo poético para reflexionar sobre las estatuas que conforman el museo de su pasado. A su vez, *Poeta griego arcaico* está prologado por una prosa donde el autor declara que su deseo inició cuando contempló imágenes de Apolo en una enciclopedia de arte griego. Al dios de la música y de la poesía le ofrenda el adolescente que fue Fabre. A Artemisa, hermana de Apolo, le ofrece “las heridas que los que he amado me han infligido y las que he infligido a los que me han amado”.

El poeta no sólo se refiere al amor, sino también al peso de la edad. “Rapto de Ganimedes” finaliza con la aseveración de que está por cumplir cincuenta años, lo que lo motiva a volver a indagar en el arte que ejerce como quien consulta un oráculo: “yo, Luis Felipe Fabre, he venido a la Poesía para preguntar/ cómo amar de nuevo, cómo pensar a los dioses y cómo vivir bellamente”.

Retomo la forma textual que confecciona Fabre para *Poeta griego arcaico*, entendiendo que utiliza otros procedimientos que han aparecido en su obra anterior. Cabe preguntarse si, entonces, su poesía se ha tornado predecible, y si el uso reiterado de las estrategias de escritura son un estilo que va renovándose en cada entrega o si es un reciclaje. Por supuesto, los autores construyen estilos, los cuales se expresan con decisiones que vuelven reconocibles sus textos. En el caso de nuestro autor, su actitud hacia el ritmo y las asonancias dan a su obra una consistencia que la vuelve, sin duda, una de las contribuciones más singulares de la poesía contemporánea mexicana: desde *Cabaret Provenza*, Fabre cuenta con una voz plenamente suya. No obstante, pareciera que la poesía del autor ha dejado de sospechar de sus propios corsés: no dirige sus métodos hacia otros extremos que marquen nuevos caminos en su escritura. Los principios son los mismos: el poeta se identifica con alguna mitología o retoma alguna de sus obsesiones —ya sea el Barroco, la identidad se-

xual o las posibilidades poéticas del humor— para verterlas en versos que el lector sabe que serán plenamente de Fabre. Es decir, leerá lo que ya espera.

Considero que la prosa ha sido una de las exploraciones más arriesgadas en su obra. En el ensayo *Escribir con caca* (2017) o la novela *Declaración de las canciones oscuras* (2019), títulos también publicados por Sexto Piso, Fabre logró cuestionar las convenciones de la prosa. La invención argumental o narrativa asumió la posibilidad de que la imaginación podía ponerse al servicio de la bibliografía —sobre Salvador Novo, en *Escribir con caca*; y sobre fray Juan de la Cruz y la literatura mística, en *Declaración de las canciones oscuras*—. Además, en ambos libros, la prosa meramente tiene esa aperiencia en la caja de texto: las clasificaciones genéricas de “ensayo” y “novela” son

más económicas para definir un ejercicio poético que se expandió en ambición y páginas.

Probablemente, la distinción entre *Poeta griego arcaico* y el resto de su obra es que éste es el libro que contiene un *yo* poético más contundente. La mitología no es más que un pretexto para indagar en el pasado, a la manera de Luis Cernuda y Cavafis, quienes reflexionaron hondamente sobre cómo el amor es una cicatriz plenamente corporal, un dolor físico que siembra la vejez sobre la carne. Es, también, su vuelta a la poesía en verso después de dos libros en prosa tan relevantes. Sin embargo, se trata de un regreso a una poesía habitual, a la iteración de los mismos recursos. ❧



Tapiz a partir de un grabado de Antonio Tempesta, *La caída de Faetón*, ca. 1776. The Art Institute of Chicago ©.