



La actualización del Barroco en la obra de Luis Felipe Fabre

Adolfo Yovani Luévano Medina
Doctorado en Estudios Novohispanos
Universidad Autónoma de Zacatecas
ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-3158-7523>
bofomani@gmail.com

Resumen: Tras reconocer al mexicano Luis Felipe Fabre como un escritor peculiar por su interés en la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII, en este ensayo se analiza su posición dentro de la corriente del Neobarroco. A fin de establecer cuál es exactamente la relación de Fabre con dicha corriente, en los primeros párrafos se ofrece un sucinto recorrido de la revalorización del Barroco que marcó a la literatura hispánica durante el siglo XX. En ese recorrido salta a la vista, como una cuestión clave para entender la escritura presuntamente neobarroca de Fabre, la distinción entre el Barroco y lo barroco, pues a partir de ella se puede argumentar que este autor, a diferencia de la mayoría de los escritores neobarrocos, recupera sobre todo lo primero. El resto del ensayo describe los respectivos contenidos de las obras de Fabre que, desde una visión amplia del fenómeno, lo colocan dentro de la corriente neobarroca. Dicha descripción resalta el carácter lúdico de Fabre y, junto con ello, la complejidad de su interés por la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII.

Palabras clave: Neobarroco, Nueva España, Barroco, Poesía contemporánea, Literatura mexicana.

Abstract: This essay analyzes the Mexican Luis Felipe Fabre's position within the Neo-Baroque movement, a writer specially recognized for his interest in 16th and 17th-century Hispanic culture. In order to establish Fabre's exact relationship with that movement, the first paragraphs offer an overview of the revaluation of the Baroque that marked Hispanic literature during the 20th century. In this overview, the

distinction between “*el Barroco*” and “*lo barroco*” stands out as a key element in understanding Fabre’s supposedly Neo-Baroque writing, since it can be argued that this author, unlike most Neo-Baroque writers, primarily recovers “*el Barroco*” and not only “*lo barroco*”. The remainder of the essay describes the Fabre’s books that— from a broad view of the phenomenon—place him within the Neo-Baroque movement. This description highlights Fabre’s playful attitude and, along with it, the complexity of his interest in 16th- and 17th-century Hispanic culture.

Keywords: Neo-Baroque, New Spain, Baroque, Contemporary Poetry, Mexican Literature.

Entre los rasgos más intrigantes del escritor Luis Felipe Fabre (Ciudad de México, 1974) está su bien conocido interés por la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII. Así lo indican la publicación, en 2010, del poemario *La sodomía en la Nueva España*; en 2013 la del de *Sor Juana y otros monstruos*, y en 2019 la de la novela *Declaración de las canciones oscuras*. Es preciso aclarar que se trata de un rasgo intrigante por al menos dos razones: primero, la más obvia, porque no abundan los escritores ni de su generación ni de su nacionalidad que muestren semejantes señas de atracción hacia la cultura de dicho periodo; y enseguida, tal vez la razón más destacable, porque Fabre expresa ese interés suyo a través de una recreación irreverente de las formas que caracterizaron a la literatura de los, así llamados, Siglos de Oro.

En otras palabras: un tanto aislado en su propio juego, Fabre se distingue por homenajear y a la vez parodiar las elaboradas construcciones literarias de la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII. Pero cabe preguntarse, por un lado, ¿qué tan aislado está realmente? Si, como es bien sabido, desde el primer tercio del siglo pasado ha tenido lugar en las letras hispánicas una revalorización de la literatura barroca; y, por otro, con exactitud, ¿de qué manera participa Fabre en ese fenómeno cultural contemporáneo?

A fin de contestar este par de preguntas, habrá que empezar por recordar que, luego de por lo menos un siglo (el XIX) de abierto menosprecio por, sobre todo, el estilo culterano que tuvo en Luis de Góngora a su principal representante, en el XX y lo que va del XXI varios escritores —de manera destacada, poetas— han encontrado numerosas afinidades entre sus propios intereses estéticos y las formas exuberantes, rebuscadas y a veces impenetrables que caracterizaron a la lírica culterana.¹ A este reencuentro,

¹ Sobre el cambio de perspectiva respecto a la obra de Góngora, en particular, y en general respecto a la poesía española del siglo XVII, bien puede describirse como el paso de la crítica de Menéndez Pelayo

que ha florecido de una forma especial en América Latina (con clara predominancia en Cuba y Argentina), se le conoce con el nombre de *Neobarroco* y, en efecto, sus obras se distinguen, cuando menos en lo que respecta a la superficie, por la actualización de estrategias de escritura frecuentes en la literatura barroca. De ese modo, a inicios de los años setenta y pensando en el ejemplo moderado de José Lezama Lima (entiéndase: una escritura que se acerca todavía con calma al modelo gongorino), Severo Sarduy destacaba, como característicos de la escritura neobarroca, a la metáfora, la hipérbole, la saturación, el *collage*, la parodia, la aliteración, etc.² es decir, recursos que, *grosso modo*, dan como resultado una literatura ostensiblemente artificiosa, lúdica, experimental.

Por su parte, los teóricos del Neobarroco han conseguido que éste sea, más que un estilo de escritura, una poética y, considerado en su sentido más profundo, hasta una forma de entenderse con la realidad. Quizás todo comenzó en España, precisamente a partir de la revalorización del Barroco durante las primeras décadas del siglo XX. En los años treinta, sin duda asaltado por una suerte de ímpetu nacionalista (dicho sea de paso: tan común por entonces en todo el mundo), el filósofo Eugenio d'Ors, tras asomarse al pasado español, en particular al mejor de sus siglos: el XVII, tuvo la idea de distinguir entre el Barroco y *lo barroco*, cosa que le permitió entender a este último como un eón que se halla a lo largo de toda la Historia, unas veces reprimido, otras liberado, siempre paralelo y en oposición al eón de lo clásico.³

Tan clara es la deuda de la teoría dorsiana con el modelo de Nietzsche que confronta a lo dionisiaco con lo apolíneo, como lo es su efecto en las letras latinoamericanas. Baste recordar que a fines de los años cincuenta, al reflexionar sobre el Barroco de nuestro continente, Lezama Lima también vio en él un fenómeno que no se limita al ámbito de las artes ni mucho menos a uno o dos siglos: vio una suerte de espíritu atemporal y latente incluso antes de la Conquista, que presuntamente le

a la de Gerardo Diego, véase: Déz de Rervenga, Francisco Javier, "Menéndez Pelayo y la lírica del Siglo de Oro", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXVIII, núm. 1, 2012, pp. 181-196.

² Severo Sarduy, "El Barroco y el Neobarroco", en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (coord.), México, Siglo XXI Editores, 1972, pp. 167-184.

³ Con el fin de caracterizar adecuadamente su peculiar concepción de lo barroco, D'Ors retomó el término griego *eón*, tal como se lo entendía en la Antigüedad: "Un eón para los alejandrinos significa una categoría, que, a pesar de su carácter metafísico –es decir, a pesar de constituir estrictamente una categoría–, tenía un desarrollo inscrito en el tiempo, tenía una manera de historia". En D'Ors, Eugenio, *Lo Barroco*, Madrid, Editorial Tecnos, 1993, p. 63.

habría permitido a América Latina integrarse a Occidente sin perder su singularidad en el camino.⁴

No es extraño, pues, que ya en el último cuarto del siglo XX la norma sea entender lo barroco como algo que efectivamente puede verse reanimado en cualquier lugar y en cualquier momento.⁵ Así, en esos años, Severo Sarduy en América y Omar Calabrese en Europa, dieron por hecho que los tiempos que corren son sin duda neobarrocos y, por tanto, cada cual ya sólo se concentró en ofrecer una respuesta a por qué es así, a cuáles son los elementos que han propiciado el más reciente despertar de lo barroco. Puesto que, para ambos, éste es, bien visto, más una esencia que un sofisticado código estético, Sarduy y Calabrese aseguraron que numerosos fenómenos de la actualidad evocan o reflejan lo barroco (o, si se prefiere, lo no-clásico), incluso sin proponérselo –lo cual confirmaría su naturaleza en principio abstracta, metafísica. Ambos coincidieron también en que si estos tiempos han sido especialmente propicios para lo barroco es porque, como puede verificarse a lo largo de la Historia, este espíritu suele florecer en épocas de crisis epistemológica, en momentos de transición hacia nuevos paradigmas culturales: Sarduy –siguiendo los pasos de Eugenio d’Ors– piensa en los avances en el área de la astronomía, que terminan por sacudir el orden imaginado;⁶ Calabrese, en la inestabilidad que, en todos los ámbitos, caracteriza a los tiempos posmodernos.⁷

Ahora bien, paralelo al desarrollo de las teorías sobre lo barroco y su resurgimiento, también se ha venido dando un desarrollo –a decir verdad, una constante y a veces pasmosa transformación– en las formas literarias neobarrocas; tan es así que pueden encontrarse diferencias notables entre, por ejemplo, la prosa estilizada de Lezama Lima y la lírica salvaje de Haroldo de Campos. Además, en

⁴ José Lezama Lima, “La curiosidad barroca”, en *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 79-106.

⁵ Esto en buena medida explica, por ejemplo, el hecho de que a mediados de los años setenta, en la introducción de *La cultura del Barroco*, el historiador José Antonio Maravall se apresurara a aclarar que, para poder satisfacer los propósitos de su investigación, primero tuvo que apartarse de la concepción más reciente, menos estricta y sin duda bastante escurridiza de lo barroco: “el Barroco ha dejado de ser para nosotros un concepto de estilo que pueda repetirse y que de hecho se supone se ha repetido en múltiples fases de la historia humana; ha venido a ser, en franca contradicción con lo anterior, un mero concepto de época. Nuestra indagación acaba presentándonos el Barroco como una época definida en la historia de algunos países europeos”. Barcelona, Editorial Ariel, 1975, p. 23.

⁶ Severo Sarduy, “Nueva inestabilidad”, en *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 9-49.

⁷ Omar Calabrese, *La era neobarroca*, Anna Giordano (traductora), Tercera edición, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.

consonancia con el avance sinuoso del Neobarroco, han nacido nuevos términos, cada cual con el propósito de designar un derrotero particular del movimiento.

Aquí es oportuno destacar el caso del término *Neobarroso*, puesto que su autor y principal representante: el argentino Néstor Perlongher, es de todos los escritores relacionados con este resurgimiento de la estética barroca el único que tiene un lugar en la obra de Fabre, desde que, en 2005, el mexicano le dedicó a su poema más célebre: “Hay cadáveres”, uno de los capítulos de *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, anti escritura y no escritura*. Aunque allí Fabre no se detiene en el movimiento literario de Perlongher, sí lo menciona y da signos de conocerlo bien: por ejemplo, dice que la escritura neobarrosa “se distingue [...] por la proliferación y el desbordamiento verbal”,⁸ la cual es una observación escueta pero precisa.

En suma, detrás de *La sodomía en la Nueva España, Sor Juana y otros monstruos y Declaración de las canciones oscuras*, es decir, detrás de los libros donde Fabre se ocupa de la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII, hay una larga historia de visitas al periodo barroco por antonomasia: el de los Siglos de Oro españoles. Y aun así el caso de Fabre, como apuntábamos al principio, resulta un tanto extravagante –ahora podemos agregar–: porque en las últimas tres o cuatro décadas la fuerza de la corriente neobarroca ha menguado de manera considerable y, encima, porque México, a diferencia de Cuba, Argentina o hasta Brasil, nunca ha sido un país especialmente inclinado a ese renacimiento literario de lo barroco, entendido como una reanimación de, sobre todo, el estilo gongorino. Y debe advertirse: incluso entre los neobarrocos, Fabre es un autor escurridizo, difícil de ubicar. Su principal modelo áureo, por ejemplo, no está en el santo patrono de los neobarrocos, sino en el presunto antípoda del autor de las *Soledades*: Francisco de Quevedo, en cuyos versos satíricos Fabre, un irónico e iconoclasta empedernido, ha descubierto su propio paradigma de lírica barroca ajena y hasta opuesta a toda concepción grave, sacralizada, de la poesía.

Desde luego, cosas como ésta son clave para identificar, con precisión, el tipo de escritura neobarroca que Fabre representa. Debe notarse, por ejemplo, que a diferencia de la gran mayoría de autores neobarrocos, cuando él escribe imitando a la artificiosa lírica hispánica de los siglos XVI y XVII, lo hace sobre cuestiones propias de ese contexto y no del nuestro; entonces, en Fabre no sólo hay una recreación de y con los recursos característicos de la literatura barroca: además hay una recreación de y con sus personajes, hechos y lugares. Puesto en otros términos: el rescate de Fabre no es nada más de lo barroco sino también del Barroco; es el rescate del fenómeno en

⁸ Luis Felipe Fabre, *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, anti escritura y no escritura*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005, pp. 26-27.

concreto y no sólo de su parte abstracta. Por otro lado, y aun cuando sea muy grande la tentación de suponer que Perlongher es el puente definitivo entre Fabre y el Barroco, es preciso subrayar que, en realidad, ha tenido mayor impacto en él el ejemplo socarrón de Salvador Novo, quien en su momento también hizo una lectura poco ortodoxa del pasado novohispano. Con Novo, Fabre comparte el buen sentido del humor, el ingenio cruel y, entre otras cosas, la convicción –desde luego, iconoclasta– de que, como la poesía es un quehacer más, la tradición está para hacer con ella cualquier cosa, excepto tratarla con reverencia. Ahora veamos cómo todo esto se traduce en su obra.

La sodomía en la Nueva España representa la extraordinaria persecución de sodomitas llevada a cabo a mediados del siglo XVII en el centro del virreinato mexicano. Historiadores recientes, de manera destacada Serge Gruzinski⁹ y Federico Garza,¹⁰ han reconstruido los hechos después de más de tres siglos de olvido: tras la denuncia de una mujer, quien dijo haber visto a dos vecinos suyos sosteniendo un encuentro sexual, las autoridades se empeñaron en descubrir, con el objetivo de aniquilar, una supuesta red clandestina de sodomitas, cuyo núcleo sería Juan de la Vega, un mulato tan afeminado que era mejor conocido como Cotita de la Encarnación. De acuerdo a los archivos, las pesquisas concluyeron con la muerte en la hoguera de catorce presuntos sodomitas, entre ellos, claro, el más notorio de todos: Cotita de la Encarnación. Apoyándose en la reconstrucción hecha por los historiadores, Fabre cuenta estos hechos a través de tres grupos de poemas que a su vez remedan tres géneros líricos muy caros para la cultura –y sobre todo para la Iglesia– hispánica de aquellos años: el auto sacramental, el villancico y la elegía vinculada a los monumentos fúnebres propios de la época.

Con *La sodomía...* Fabre rompe varios cristales de un solo golpe. Respecto al contenido, por ejemplo, rompe la asunción de que el poeta, aun cuando se ha propuesto recrear unos hechos históricos, no puede proceder a la manera de los historiadores, que se apegan a lo contenido en los archivos y, además, dan al lector los datos necesarios por si desearan verificar las fuentes consultadas. La norma es que, a la hora de recrear un acontecimiento del pasado, el poeta, desde luego tras documentarse en algún grado que le parezca suficiente, tan sólo disponga en versos aquello que le interese contar y, claro, cantar: no se espera que además les ofrezca a sus lectores las fuentes historiográficas de que se sirvió para realizar tal trabajo lírico.

⁹ Serge Gruzinski, “Las cenizas del deseo. Homosexuales novohispanos a mediados del siglo XVII”, en *De la santidad a la perversión, o de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana*, edición de Sergio Ortega, México, Enlace-Grijalbo, 1985, pp. 255-283.

¹⁰ Federico Garza Carvajal, *Quemando mariposas. Sodomía e imperio en Andalucía y México, siglos XVI-XVII*, Barcelona, Editorial Laertes, 2002.

Puesto que *La sodomía en la Nueva España* sí hace esto último, satisfaciendo así unas convenciones académicas de espaldas a las convenciones de la lírica, nos parece que le viene mejor la etiqueta de «poema *historiográfico*» que la de «poema *histórico*».

Respecto a lo hecho con los géneros líricos, está claro que Fabre no los reanima como hacen otros escritores neobarrocos con las figuras retóricas características de la lírica culterana: mientras ellos desempolvan esos juguetes viejos para usarlos en juegos nuevos y, más aún, distantes del Barroco, Fabre, en cambio, atiende las reglas básicas de la parodia y con ello se asegura de que el objeto de sus burlas sea la propia cultura barroca.¹¹ Así, su auto sacramental está protagonizado por un sodomita y no, como dicta la tradición de los autos sacramentales, por Jesucristo o por la alegoría de algún sacramento de interés por reafirmar para la teología católica; sus villancicos, en lugar de cantar la buena nueva del nacimiento del Señor, cantan la ocasión en que otro sodomita quemó por accidente una figura del Niño Dios; y, por último, su poema elegíaco, en contra de la costumbre de la época, está dedicado a un sodomita más y no a un personaje destacado –y, especialmente, honorable– de la vida pública. La inaudita combinación de tales moldes literarios, que se suponen creados para asuntos elevados, y tales acontecimientos, que por sórdidos son todo menos eso, le permite a Fabre, entre otras cosas, dar a los lectores unos versos lúdicos, con frecuencia inclinados a lo más bajo –dicho sea, en todos los sentidos:

¹¹ Si bien es difícil distinguir la actitud exacta de Fabre frente a la cultura barroca, resulta evidente que *La sodomía en la Nueva España* es un juego intertextual que cabe calificar, ante todo, como “paródico”. Sin duda, allí Fabre recrea la literatura del Barroco tanto como él mismo se recrea (entiéndase: se divierte) con dicho ejercicio. Y lo más probable es que su propósito sea que los lectores se sumen a ese recreo suyo. En buena medida, lo que él hace es el procedimiento general de cualquier parodia: estudiar el objeto a parodiar hasta poder ejecutar una buena imitación del mismo, pero al final imitarlo no de manera exacta sino cómica, para goce propio y de los demás. La parodia es, pues, una distorsión irreverente que, no obstante, conserva suficientes rasgos del modelo, los mínimos para que el lector lo reconozca detrás de los juegos del parodista. (Sobra decir que quien no disponga de la referencia, no podrá apreciar la parodia.) Esto, como enseguida se verá, Fabre lo consigue en *La sodomía...* a través de la perversión de las convenciones de los géneros líricos parodiados, quitándoles en suma el aspecto solemne, serio, que los distingue. De acuerdo a Helena Beristáin, ese movimiento de lo serio a lo cómico es el mecanismo esencial de toda parodia, pues ésta siempre ha de ser la “imitación burlesca de una obra, un estilo, un género o un tema tratados antes con seriedad”. *Diccionario de retórica y poética*, Séptima edición, México, Editorial Porrúa, 1995, p. 387.

Andan pecando dos hombres:
Juan es uno, pero el Otro
tiene enigma en vez de rostro
y no se le saben nombres.

Ay, tápalo con tu capa,
Juan, no vaya a ser antojo
de otros ojos el otro ojo
de este Otro que el tuyo tapa.¹²

Por su parte, *Sor Juana y otros monstruos* es un pequeño grupo de poemas, distribuidos en dos secciones: la primera, que lleva el mismo título del poemario, se presenta como una “ponencia en verso” y efectivamente tiene el propósito de discutir un lugar común entre los lectores y, de modo particular, entre los estudiosos de Sor Juana Inés de la Cruz: la monstruosidad de la poeta y religiosa novohispana. Aunque, desde luego, en este caso siempre se ha entendido el término *monstruosidad* en su sentido más antiguo, o sea como “prodigio, portento, ser extraordinario y por ello digno de atención”, en su ponencia versificada Fabre decide tomarlo en el sentido más reciente, el de “criatura que, se lo proponga o no, provoca espanto”. De esta manera, a partir de la manida hipérbole que pinta a Sor Juana como un ave fénix, Fabre lanza la hipótesis, junto con los debidos argumentos, de que la célebre monja en realidad es una esfinge.

Por último, en la segunda sección del breve poemario, deja tres *mashups* que en cierto modo refuerzan el punto de la ponencia: la convicción de que Sor Juana, cifrada por supuesto en su escritura, es un ser mutante, entiéndase: un ser que debido a su “monstruosidad” tiene la capacidad de sobrevivir a los cambios que trae consigo el paso del tiempo. Y es precisamente replicando ciertos gestos, digamos, sorjuanescos,¹³ como Fabre despierta a ese monstruo de las Letras. Queden a manera de ejemplo, estos cuantos versos: “Síntesis/ de esa lóbrega fémina:/ áspide bípeda; hórrida; íngrima; lépera; pésima”.¹⁴

En los poemas de *Sor Juana y otros monstruos* se nota con particular nitidez la influencia de Salvador Novo sobre Fabre. Recuérdese que en su momento Novo fue un severo crítico de los nuevos estudiosos de Sor Juana, quien recién en la primera mitad del siglo XX empezó a ser reconocida por los lectores contemporáneos, de modo semejante a como ocurría con Góngora en España.¹⁵ Ese reconocimiento pronto

¹² Luis Felipe Fabre, *La sodomía en la Nueva España*, Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 18.

¹³ Al decir “gestos sorjuanescos”, queremos decir fórmulas que en cierto modo recuerdan al estilo lírico de Sor Juana o, por extensión, de Góngora. El ejercicio de Fabre, en este orden, es apenas una emulación, entonces, y no un apego estricto a la escritura de esta poeta barroca.

¹⁴ Luis Felipe Fabre, “*Mashup 2 (Sor Juana y Medusa)*”, en *Poemas de terror y de misterio*, Oaxaca de Juárez, Editorial Almadía, 2013, p. 92.

¹⁵ Al inicio de *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Octavio Paz comenta que quien “encendió la chispa del reconocimiento [de la poeta novohispana], en México, fue un poeta: Amado Nervo”. Paz se refiere a la publicación, en 1910, del libro *Juana de Asbaje*, que al parecer fue, para muchos en su

adquirió en el caso de Sor Juana la forma de una suerte de beatificación que parecía especialmente justificada por su condición de religiosa, sí, pero más aún por la presunta represión de su notable, monstruoso intelecto, lo cual la dibujaba como una mártir: víctima de la necesidad de su contexto.

Dispuesto a sacar de los salones literarios el humo de incienso, Novo escribió algunos sonetos satíricos que cuando menos le devuelven a Sor Juana el peso del cuerpo. Así lo hace, por ejemplo, al recordarle a Ermilo Abreu Gómez (al parecer, uno de los sorjuanistas más piadosos) que pese a ser monja y pese a ser poeta, Sor Juana también, “cual todas las demás, cagaba mierda”.¹⁶ Aunque hay una notable diferencia entre un satírico como Novo y un irónico como Fabre, este último sigue los pasos de aquél cuando con su ponencia en verso ridiculiza a la comunidad de sorjuanistas y también cuando, con sus *mashups*, trata con irreverencia la figura de Sor Juana, tanto como los despliegues retóricos característicos de la lírica barroca.¹⁷

Finalmente, *Declaración de las canciones oscuras* narra la serie de dificultades que tres encomendados de la noble y sobre todo ferviente Ana Peñalosa habrían experimentado en su propósito de trasladar a Segovia el cadáver de fray Juan de la Cruz, muerto y sepultado varios meses atrás en el convento carmelita de Úbeda. Según una célebre leyenda, a la hora de exhumar los restos del fraile, se descubrió que el cuerpo de quien fuera el confesor de doña Ana, además de seguir sin corromperse, despedía un intenso olor a flores. Entendido esto como una contundente señal de santidad, a partir de entonces, los de Úbeda y los de Segovia se disputaron el cadáver del fraile con tal envidia que éste terminó repartido: al menos una pierna se quedó en Úbeda mientras el resto llegó a Segovia. Cabe destacar que Fabre, aparte de

tiempo, la puerta hacia el reencuentro con Sor Juana. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 11.

¹⁶ Salvador Novo, “Antes de que el documento se nos pierda...” (soneto), consultado en: <https://circulodepoesia.com/2013/02/poemas-burlescos-de-salvador-novo/>.

¹⁷ Respecto a la influencia de Salvador Novo en Fabre, debe apuntarse que ésta pudo haberse gestado a finales de 2008, pues en enero del siguiente año, atendiendo la invitación de la revista *Letras Libres*, Fabre publicó un artículo sobre el autor de *La estatua de sal*. Seguro de haber encontrado en él un espíritu de una iconoclasia radical, allí Fabre se muestra muy estimulado por “la frivolidad de Novo como recurso crítico frente a la falsificación de lo profundo”. “Salvador Novo, poeta”, en *Letras Libres*, México, núm. 121, enero de 2009, p. 58.) Dicho artículo habría de convertirse casi una década después en el claro antecedente de un libro: *Escribir con caca*, ensayo publicado en 2017, donde Fabre profundiza en la vida y la obra de Novo, particularmente en su actitud irreverente y en su poesía satírica. Es válido decir, entonces, que Fabre tiene en Novo a uno de sus principales modelos de escritura desde años antes de la publicación de *Sor Juana y otros monstruos*.

apegarse a esta leyenda, también lo hace al estilo de la narrativa española de fines del siglo XVI y principios del XVII.

De manera más específica, Fabre elige el molde de la novela picaresca para contar esta historia. El sacrilegio empieza allí, precisamente en la combinación de una historia sagrada y un género literario que se caracteriza por la representación de vicios e inmoralidades. Como era de esperarse, el resultado es una novela humorística cuyo autor, encima, está determinado a, tal como hiciera con Sor Juana, deslizar una imagen poco ortodoxa de San Juan de la Cruz. Desde la perspectiva de Fabre, el poeta español efectivamente fue un místico, pero uno que se comunica con Dios no a pesar de la carne sino a través de ella. Sus encuentros con Él, que atestiguamos en los poemas del fraile, son de esta manera eróticos, o sea carnales. Así, uno de los personajes de la novela comenta:

Sí, todo el poema de fray Juan de la Cruz no es más que una santísima follada: comienza con las ansias amorosas, oh, qué ansias, qué celos, qué fiebres, seguidas de algunos tocamientos, oh, tocamientos, hasta que ya luego le dan morcilla al fraile: oh-oh-oh. ¡Que ya acabo, que ya acaba, que ya acabé! Rematan las lánguidas estrofas con sus bostezos y arrumacos y cariños *post coitum*.¹⁸

Puesto que, como ya se ha visto, estos tres ejercicios de escritura contemporánea reaniman varios elementos característicos de la literatura de los Siglos de Oro, sin duda es válido considerarlos parte de la corriente literaria neobarroca. Incluso podría decirse que *La sodomía en la Nueva España, Sor Juana y otros monstruos* y *Declaración de las canciones oscuras* son ejemplos perfectos de lo que la sola noción del sintagma “literatura neobarroca” sugiere: un nuevo Barroco, un Barroco renovado. Sin embargo, tales consideraciones deben ser tomadas a la luz de al menos dos cosas: por un lado, el ya mencionado carácter irreverente de Fabre, que a menudo adquiere la forma de una escritura irónica y, en consecuencia, dificulta la identificación de la verdadera postura de este autor con respecto a la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII, amén de su auténtico propósito a la hora de elegirla como fuente de su escritura; y, por otro lado, la propia complejidad de la corriente neobarroca, que ya se ha intentado bosquejar aquí.

Al final, respecto al caso tan curioso de Fabre en relación con el Neobarroco, siempre será útil –y acaso imprescindible– tener en mente la diferencia enorme que hay entre una actualización del Barroco y una actualización de *lo* barroco: eso es lo que pone a Fabre más en el camino de Quevedo y de Novo, y no tanto en el de Góngora y Perlongher.

¹⁸ Luis Felipe Fabre, *Declaración de las canciones oscuras*, Madrid, Editorial Sexto Piso, 2019, pp. 58-59.

Muchas preguntas quedan por responder, esperamos hacerlo en el corto plazo ya que la reflexión expuesta es parte de una investigación en curso.

Bibliografía

- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Séptima edición, México, Editorial Porrúa, 1995.
- Calabrese, Omar, *La era neobarroca*, Anna Giordano (traductora), Tercera edición, Madrid, Ediciones Cátedra, 1999.
- D'Ors, Eugenio, *Lo Barroco*, Madrid, Editorial Tecnos, 1993.
- Déz de Rervenga, Francisco Javier, "Menéndez Pelayo y la lírica del Siglo de Oro", en *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXXVIII, Número 1, 2012, pp. 181-196.
- Fabre, Luis Felipe, *Declaración de las canciones oscuras*, Madrid, Editorial Sexto Piso, 2019.
- _____, *La sodomía en la Nueva España*, Valencia, Pre-Textos, 2010.
- _____, *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, anti escritura y no escritura*, México, Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.
- _____, *Poemas de terror y de misterio*, Oaxaca de Juárez, Editorial Almadía, 2013.
- _____, "Salvador Novo, poeta", en *Letras Libres*, México, Número 121, Enero de 2009, pp. 57-58.
- Garza Carvajal, Federico, *Quemando mariposas. Sodomía e imperio en Andalucía y México, siglos XVI-XVII*, Barcelona, Editorial Laertes, 2002.
- Gruzinski, Serge, "Las cenizas del deseo. Homosexuales novohispanos a mediados del siglo XVII", en *De la santidad a la perversión, o de por qué no se cumplía la ley de Dios en la sociedad novohispana*, edición de Sergio Ortega, México, Enlace-Grijalbo, 1985, pp. 255-283.
- Lezama Lima, José, "La curiosidad barroca", en *La expresión americana*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 79-106.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975.
- Novo, Salvador, "Antes de que el documento se nos pierda..." (soneto), consultado en: <https://circulodepoesia.com/2013/02/poemas-burlescos-de-salvador-novo/>.

Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

Sarduy, Severo, "El Barroco y el Neobarroco", en *América Latina en su literatura*, César Fernández Moreno (Coordinador), México, Siglo XXI Editores, 1972, pp. 167-184.

_____, "Nueva inestabilidad", en *Ensayos generales sobre el Barroco*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 9-49.

