

“Nefandos afanes de transgénero”: la escritura del agujero como poética de Luis Felipe Fabre (2005-2013)¹

“Nefandos afanes de transgénero”: the writing of the hole as a poetic by Luis Felipe Fabre (2005-2013)

PEDRO MARTÍN AGUILAR

Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación

pedromartinaguilar91@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-6947-8657>

RESUMEN: El artículo analiza tres poemarios del poeta mexicano Luis Felipe Fabre, *Cabaret Provenza* (2007), *La sodomía en la Nueva España* (2010) y *Poemas de terror y de misterio* (2013) mediante un concepto creado por el propio Fabre, el “agujero”, procedente de su ensayo de crítica literaria *Leyendo agujeros* (2005), que aquí se propone como poética de su porvenir creativo. Se demuestra que casi toda su poesía responde a una misma lógica palimpsestosa cuyo fin último es denunciar y revertir la violencia de ciertos discursos del poder, una estética basada en reescribir la presencia de aquellos que han sido injustamente borrados de la historia oficial mexicana.

Palabras clave:
Luis Felipe Fabre;
poesía mexicana contemporánea;
agujero;
reescritura;
denuncia social;
teoría *queer*.

ABSTRACT: The article analyzes three collections of poems by the Mexican poet Luis Felipe Fabre, *Cabaret Provenza* (2007), *La sodomía en la Nueva España* (2010) and *Poemas de terror y de misterio* (2013) through a theoretical concept created by Fabre himself, the “hole”, from an essay on literary criticism, *Leyendo agujeros* (2005), which is proposed as the poetics of his further works. It is shown that almost all of the author's poetry is written with the same palimpsestuous logic whose ultimate goal is to denounce and challenge the violence of certain discourses of power,

KEYWORDS:

Luis Felipe Fabre;
Contemporary Mexican Poetry;
Hole;

¹ Una versión preliminar de este trabajo fue leída en el VI Coloquio de Poesía Mexicana Contemporánea, llevado a cabo en El Colegio de San Luis (19, 20 y 21 de octubre de 2022), organizado por el Seminario de Investigación en Poesía Mexicana Contemporánea. El presente artículo se enmarca en la investigación posdoctoral que llevo a cabo en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM, bajo el título de “El giro posthumano en la poesía mexicana del siglo XXI (2015-2025)”.

Rewriting; Social Protest; queer Theory.	an aesthetic based on rewriting the presence of those that have been unfairly erased from Mexican official history.
--	---

Fecha de recepción: 03/11/2025/

Fecha de aceptación: 06/03/2026

1. La poética del agujero

“A veces un agujero en un poema es la marca de su ausencia”, explica Luis Felipe Fabre² (Ciudad de México, 1974) en su ensayo de crítica poética *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura* (Fabre 2005: 12), dos años antes de la publicación del poemario que inauguraba su andadura poética en firme, *Cabaret Provenza* (2007).³ Puede así decirse que Fabre se daba a conocer en el medio literario nacional casi al mismo tiempo como ensayista que como poeta, lo que determinó en gran medida los temas y formas de su poesía, como si el libro de 2005, además de la sugerente lectura de Ramón López Velarde, Néstor Perlongher, Ulises Carrión, Nicanor Parra y Roberto Bolaño, le hubiese servido de poética personal. Para Alejandro Higashi, “Fabre intentó crear [...] un canon de los nuevos lenguajes de la poesía contemporánea en *Leyendo agujeros* [...]” (Higashi 2019: 37). De acuerdo con Ignacio M. Sánchez Prado, el ensayo “denota ya cambios importantes en los referentes de los poetas mexicanos jóvenes así como [en] el concepto mismo de lenguaje poético” (Sánchez Prado: 253). Si bien Higashi y Sánchez Prado analizan

² Fabre es autor de los poemarios *Cabaret Provenza* (2007), *La sodomía en la Nueva España* (2010), *Poemas de terror y de misterio* (2013) y *Poeta griego arcaico* (2024), así como de los libros de ensayo *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura* (2005) y *Escribir con caca* (2017) y de la novela *Declaración de las canciones oscuras* (2019).

³ Fabre había publicado ya las colecciones breves de poemas *Vida quieta* (2000) y *Una temporada en el Mictlán* (2003), pero ambas pasaron a conformar sendas secciones de *Cabaret Provenza*, compilación de “una serie de libros escritos entre 1998 y 2005” (Le Calvez: s/p).

la construcción de cierto canon generacional en el libro citado,⁴ en el presente trabajo se le toma exclusivamente como poética personal de la serie que comienza con *Cabaret Provenza*, continúa con *La sodomía en la Nueva España* (2010) y prosigue en *Poemas de terror y de misterio* (2013).⁵ Encuadrado en la “Generación Caníbal”, bautizada así por Malva Flores gracias al libro homónimo de Julián Herbert dedicado a la poesía de sus compañeros de promoción, la estética de Fabre se caracteriza, en líneas generales y en consonancia con otros poetas de las primeras décadas del siglo XXI, por una estética que “no debía ser aburrida sino irreverente e interactuar con múltiples dispositivos. Debía también ser social, política: una irreverencia *light*, vestida de posvanguardia” (Flores: 126). A su obra poética, que bebe tanto de las tradiciones populares mexicanas como de cierta escritura conceptual, le han dedicado estudios puntuales el propio Herbert (2010), Higashi (2015) y Castillo (2015), entre otros, aunque no ha sido abordada por una investigación monográfica.

Fabre abría *Leyendo agujeros* con la definición teórica del “agujero”, un concepto que atravesará su obra poética y ensayística hasta la fecha, y que consiste en que “leer agujeros es entender que los huecos que lla-gan un texto son también una escritura: el braille de lo desaparecido. Es poner el dedo en la llaga y decir ‘llaga’” (2005: 12), con lo cual la poética del agujero puede entenderse como una escritura poética hecha con base en aquello que no está textualmente presente sino ausente. Con posibles ecos de la Teoría de la Recepción y de la Deconstrucción, el autor leía o interpretaba “textos resultantes de la desaparición de una palabra, un verso, una estrofa, o erigidos a partir de la ausencia de otro poema” (12), pertenecientes a voces periféricas en la mayoría de los casos.⁶ Este enfoque

⁴ Para Higashi, *Leyendo agujeros* pertenece a una serie de “cruzadas canonizadoras” emprendidas por Fabre que tienen por objeto “una descendencia para su propia obra en la promoción más joven que le sigue” (Higashi 2019: 37-38). Para Sánchez Prado, el ensayo de 2005 “acusa la creciente presencia de un canon literario de la post-poesía y la antiliteratura que se erigiría 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 2018: 53).

⁵ En el momento en que esta investigación se realizó, Fabre no había publicado todavía su último poemario, *Poeta griego arcaico* (2024), razón por la cual no se incluye en el análisis.

⁶ De acuerdo con Sánchez Prado, la selección de este canon alternativo se enmarca en el contexto más amplio de la pérdida del “privilegio epistemológico” de la lírica

sobre voces no tan canónicas lo retomaría años más tarde en su prólogo a *La Edad de Oro. Antología de poesía mexicana actual* (2012), donde señaló que él y sus contemporáneos prefieren, en lugar de “Gorostiza o Paz”,⁷ la relectura de “poetas que habían quedado marginados [y] que son leídos con nuevos ojos buscando actualizar sus antiguas disidencias” (2012: 9), entre los cuales citaba a Roberto Bolaño y Ulises Carrión, analizados en 2005, así como a Salvador Novo, a quien le dedicaría la monografía *Escribir con caca* en 2017.

Respecto a la impronta de la Teoría de la Recepción, estimo que ésta puede advertirse en lo que señala Ervey Castillo a propósito de las intenciones polisémicas de la poesía de Fabre, pues, “tratándose de un reformador lírico que cree fervorosamente en la multiplicidad semántica, deja abiertas las posibilidades de la composición para que otros lectores sean quienes completen la construcción verbal” (Castillo: 533). Por su parte, considero que también puede rastrearse cierta huella deconstructivista en la asimilación del concepto de agujero con “la táctica de la crítica” derivada de las ideas de Derrida, que “consiste en hacer ver cómo los textos acaban por poner en aprietos sus propios sistemas de lógica. La deconstrucción pone esto de manifiesto aferrándose a los puntos ‘síntomáticos’, a las *aporías* o callejones sin salida del significado, donde los textos se meten en dificultades, se desarticulan y están a punto de contradecirse a sí mismos” (Eagleton: 162). Como se verá en los ejemplos poéticos, las estrategias retóricas de la literatura fabriana ponen en práctica, hasta cierto punto, ambas posturas teóricas.

En síntesis, puede decirse que lo disidente es un valor ético y estético que recorre el pensamiento fabriano, pero se suele realizar desde la ausencia, represión o remoción de un significado previo mediante esa

nacional, y que partía “desde el axioma de que la poesía ya no puede tener acceso ni a la totalidad, ni a la trascendencia, ni siquiera a los niveles más altos del lenguaje” (50).

⁷ Contextualiza Sánchez Prado que “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 gnosis privilegiada del género” (52).

suerte de palimpsestos⁸ poéticos a los que su ensayo de 2005 se refería y a los que sus propios versos se han aproximado después. Para Ervey Castillo, “su poética no es repetición, sino reescritura; tampoco subordinación sino profanación y homenaje” (Castillo: 527). Como aduce el crítico, “en ningún caso Luis Felipe Fabre es fiel a los textos originales” (532), los cuales proceden, entre otros, de “ciertas tradiciones reconocidas, como el poema en prosa del siglo xx mexicano, las calaveras decimonónicas, los villancicos de la Nueva España, el espíritu trovadoresco del siglo xii y hasta la flor y el canto de la poesía náhuatl” (526). En términos semejantes había descrito el propio Fabre su “Poética” en la antología *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*: “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” (Fabre 2002: 341), sobre lo cual Eduardo Milán comentaba que “Fabre tiene la conciencia de que ya no es posible un decir poético de primera intención y de que todo decir en poesía pasa por el examen minucioso de todos los elementos que componen el poema” (Milán: 347). De esta suerte, la poesía de Fabre, al igual que su ensayística, nació ya plenamente consciente de la hechura palimpsestuosa y de los métodos de reescritura de la literatura contemporánea.

El agujero teórico del Fabre ensayista es, en el caso de su poesía, una *ausencia textual*: aquello que estuvo ahí, pero que ha sido violentamente desplazado o borrado, que da cuenta de aquello o aquellos ausentes que deberían estar presentes. De los autores analizados en *Leyendo agujeros* acaso sea Perlongher el que más se aproxima a su propio ideal poético: así como en el poema “Hay Cadáveres” del argentino se aludía “a los más de treinta mil desaparecidos durante la dictadura militar argentina”, con lo cual “el texto poético, tramado a la manera de un tejido social, asume a los desaparecidos al ir, éste también, desapareciendo” (Fabre 2005: 12-

⁸ Se entiende por *palimpsesto* “un lugar o una superficie topológica en la que coexisten por lo menos dos escrituras: una visible, la *scripto superior*, y otra invisible, la *scripto inferior*. [...] Escribir, desde este punto de vista, es borrar una escritura previa, es superponer dos textos [...]. Si la escritura posee una relación íntima con la muerte, es quizás porque escribir, dar a luz una escritura, supone por necesidad dar muerte a otra escritura coextensiva, aunque no más originaria. La escritura vive, pues, de su propia muerte” (Prósperi: s/p).

13), la obra poética de Fabre puede entenderse como una enunciación *in crescendo* de aquellas voces desaparecidas junto con las cuales el poema se horada. Como el autor advierte, “ciertamente la muerte no escribe, pero se inscribe, ‘des-cribe’, se manifiesta en la desaparición” (2005: 23). Los agujeros son, en última instancia, el testimonio de lo muerto, lo desaparecido o lo reprimido con violencia, y que comparten una retórica semejante, me parece, con la necroescritura de Cristina Rivera Garza, en la cual “considerar el texto como un cadáver no significa su desaparición, sino que al contrario posibilita las condiciones de su exhumación. El lector-autor se vuelve forense: rescata las huellas del pasado, las lee, las interpreta y las reintroduce en el sentido de la vida” (Palaisi: 228). Así, tanto el agujero fabriano como la necroescritura de Rivera Garza se oponen a la necropolítica sistémica de los poderes fácticos y reescriben y dignifican aquellas voces que fueron solapadas.

En la literatura de Fabre acontece una suerte de resurrección simbólica, como sentenciará en *La sodomía en la Nueva España*: “Todo lo perdido / regresa travestido de otra cosa” (2010: 75): el paso de lo ausente a lo presente por medio de un estigma imposible de borrar —el agujero—, que apuesta por lo transgenérico como forma artística de la disidencia. Sin embargo, lo transgenérico no sólo es una categoría retórica y literaria, sino que opera también como una postura política que podría tener su origen en ideas tomadas o inspiradas de la teoría *queer*. Por ejemplo, en la obra de Karen Barad, una de las principales voces de este movimiento, puede leerse que

la materia no es lo dado, lo que no puede ser transformado, los hechos brutos de la naturaleza. No es lo inanimado, sin vida, eterno. La materia es una exploración material imaginativa del no-ser, creativamente regenerativa, una transformación permanente [...] No puede sino tocarse a sí misma en exploraciones infinitas de sus (im/posibles) ser(es)/devenir(es). Y al tocarse a sí misma, se asocia promiscua y perversamente con la otredad en una radical y permanente deconstrucción y (re)configuración de sí misma (Barad 2023b: 149).

Para el caso de *La sodomía en la Nueva España*, frente a la versión oficial de la historia colonial, que acaso se recubre de un aura de inmutabilidad, Fabre opone, igual que Barad, una cosmovisión *queer* de la corporalidad homoerótica: la infinita transformación de un deseo vital al que

ningún poder puede ponerle barreras, porque tarde o temprano hallará la forma de subsistir y revelarse, como éste termina por hacer en los poemas reivindicativos del mexicano.

Por tanto, los agujeros no son sólo marcas de la violencia: se vuelven reversibles, devienen entradas a mundos todavía habitables, “modos extremos” —en palabras de Fabre— “de inscribir el vacío para abrirse al mundo” (2005: 14). Se puede hablar por tanto de una *reversibilidad del agujero*: el poeta da vuelta a la herida sufrida para mostrar el espacio ganado, la apertura a lo que se había invisibilizado y que la grieta permite observar, una escritura desde la radicalidad de los márgenes, subversiva porque se cifra desde lo *otro* con el fin de resquebrajar los discursos del poder que se presumen inatacables.

El agujero encarna en un momento preciso, hace una marca verbal en *el tiempo histórico*. En *La Edad de Oro* Fabre proponía “una búsqueda de actualidad que oponer a la atemporalidad que caracterizó a gran parte de la poesía mexicana y particularmente a la de las décadas finales del siglo xx: poemas que se querían iluminaciones: instantes suspendidos en el tiempo, fuera de la historia” (2012: 9). El autor concebía el deber de la joven poesía mexicana no sólo como “testimonio o como denuncia”, sino fundamentalmente “como fecha”. El concepto de *poesía como fecha* reside en “una apuesta por la historia o por el puro hoy” (13-14), y entraña “una escritura política”, basada en “leer el terrible momento que atraviesa México, o más que leer, escucharlo reverberar en estos poemas” (14).

A esta politización del presente histórico debe añadirse el componente constante del humor, un recurso retórico que Julián Herbert considera como lo más notable de la poesía fabriana, ya que en su obra “la idiosincrasia nacional se asemeja más a la fiesta de un santo patrono que a una tertulia de estudiantes de literatura” (Herbert: 83). Las bases políticas del recurso humorístico pueden delinearse con la siguiente anécdota: a propósito del discurso de Nicanor Parra al recibir el Premio de Literatura Latinoamericana y del Caribe “Juan Rulfo” de 1991 —un discurso en que el poeta chileno se burlaba subrepticamente de las autoridades políticas y culturales mexicanas que le otorgaban el galardón—, Fabre escribía que, con vuelcos irónicos tomados del habla coloquial y de programas televisivos, Parra “escapa de lo que se suele considerar como ‘alta cultura’ —y

que es justamente lo que la institución está queriendo premiar— a través de la cultura popular” (2005: 60). La propuesta poética de Fabre reescribe implícitamente la de Parra: al igual que el chileno, el mexicano escapa de lo discursivamente hegemónico y horada el muro que la alta cultura interpone entre nobles y plebeyos por medio del humor, el cual, según el propio Fabre, posee un enorme valor crítico: “a veces una broma es la manera más eficaz de formular una denuncia: [el poeta como] bufón amargo” (61).

Será en su siguiente libro ensayístico, *Escribir con caca* (2017), donde, a través del estudio de la poesía escatológica de Salvador Novo, Fabre elabore la mayor disidencia del agujero textual: una escritura abiertamente homosexual como la del miembro de Contemporáneos, símbolo del ejercicio a la vez creador y destructor de la *analidad*, pues “copular con el ano [como en ciertos sonetos de Novo] supone, antes que nada, una transgresión al idioma, a la lengua, al diccionario [...], a la norma” (Fabre 2017: 22). La reversibilidad del agujero alcanza su clímax con la reescritura de Novo, ya que “el problema no es tener un ano [...]. El problema es decir lo que debería permanecer secreto, abrir lo que debería mantenerse cerrado” (2017: 15).

De Novo Fabre ha escrito unas líneas que bien podrían definir su propia poética: “una poesía que se resiste ante cualquier retórica o emoción que pudieran ennoblecirla o higienizarla o embellecerla hasta volverla aceptable. Porque si algo no buscan estos sonetos es aceptación; en último caso buscan provocar temor, horror, asco o la fugaz complicidad de unas risas” (2017: 46). De manera análoga, la poesía de Fabre se ensucia deliberadamente las manos con el humor negro y escatológico que suele caracterizarla, y resiste así ante cierto engolamiento retórico de las poéticas hegemónicas del México de mediados y fines del siglo pasado. Y las perfora: las subvierte.

2. *Cabaret Provenza* (2007)

Si bien es cierto que, como aduce Rogelio Guedea, el Fabre de *Cabaret Provenza* parece ser “un poeta que no quiere proponer ni decir nada, que sólo pretende seducir (seducirse) con un ritmo o una imagen, pero leyen-

do detenidamente es posible presagiar una actitud analítica si no con su realidad más inmediata, sí, por lo menos, con el lenguaje” (Guedea: 292),⁹ algunos momentos del poemario contienen ya esa “actitud analítica” y crítica “con su realidad más inmediata” que caracterizará su poesía posterior.¹⁰

En el poema “The moon ain’t nothing but a broken dish”, que narra el absurdo periplo de “Jack Mendoza, vendedor de biblias” (Fabre 2007: 19), se describe la siguiente escena: “[...] un trailer se detiene: / el conductor viene de matar a su rubia / y te necesita de coartada” (2007: 21). Aunque la reescritura de lo que parece ser el guion de una película policíaca podría escindir la ficción de la realidad, el fragmento asume el tema del feminicidio que se desarrollará años después en *Poemas de terror y de misterio*, pero para llegar a ello el poeta tuvo antes que hacer un rodeo paródico y metaficcional: no hay palabras para nombrar de manera directa la violencia más cruda, no al menos en un primer momento.

Al respecto de la violencia ejercida por el sistema capitalista sobre los individuos más vulnerables, destaca el poema “Investigación de mercado”, en que el poeta se pregunta “[...] ¿si el mendigo tuviese dinero / hablaría de asuntos menos mundanos? [...]”, para culminar con la pregunta “¿Un mendigo es básicamente una alcancía?” (2007: 32). A la par de la ironía, la pieza desliza una segunda crítica: lo que nos permite hablar de “asuntos menos mundanos” —de asuntos de interés artístico y cultural, probablemente— es la cantidad de capital cultural poseído, alzándose como una denuncia implícita de la cultura entendida como producto sólo al alcance de ciertas élites, entre las cuales se encontrarían muchos de los

⁹ Los antólogos de *El manantial latente*, Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela, estimaban de manera un tanto más crítica la poesía del primer Fabre, así como la de otros poetas generacionales: “Para los incluidos en este estrato [metalingüístico], no sólo era fundamental una lectura crítica de la poesía para soportar la afinidad del texto con su momento histórico y literario, sino que dicho andamiaje deviniera arquitectura, que la estructura se volviese detalle y construcción” (Lumbreras y Bravo Varela: 35).

¹⁰ De acuerdo con Sánchez Prado, el problema de *Cabaret Provenza* radica en que se mueve entre dos polos opuestos, “por un lado, el intento de Fabre de actualizar formas pre-vigesémicas del canon poético, como la tradición precolombina del flor y canto o el barroco virreinal que revisitaría en textos posteriores, y, por otro, textos de carácter antipoético [...], una poesía estrictamente contemporánea que acepta los límites de su acceso al numen y opera desde esa imposibilidad” (54).

poetas. De esta forma, la reversibilidad del agujero da paso a la autocrítica desde los márgenes.

En el poema que da título al libro, “*Cabaret Provenza* (sirventés)”, Fabre muestra la retórica del agujero mediante un juego paronomástico, el paso de lo ausente a lo presente cual travestismo transgenérico: “el que es conde se esconde en el feudo del lenguaje / donde mi señora es mi señor: travestida por amor / o por deporte [...]” (2007: 43). Si en “The moon ain’t nothing but a broken dish” se anticipaba la denuncia de los feminicidios de *Poemas de terror y de misterio*, aquí se hace lo propio con lo que será *La sodomía en la Nueva España*, poemario que reelabora la historia de los homosexuales perseguidos en tiempos virreinales. Aunque la sociedad reprima y castigue el travestismo y la diversidad sexual, este escondido “feudo del lenguaje” escapa de los discursos intolerantes, porque es en la forma lingüística —aquello que la fuerza bruta del poder suele subestimar— donde se gesta la disidencia. Destaca el uso reiterado del signo ortográfico de los dos puntos y seguidos, extensible al resto de la sintaxis fabriana —tanto en verso como en prosa—, y que simboliza “los agujeros hechos en la blancura de la página en blanco —como un piolet— para seguir escalando lo imposible: el poema” (Castillo: 529). Cabe aquí hacer una reflexión: si los signos ortográficos son usualmente ortopédicos, normativos —y, por lo tanto, pertenecientes a ciertos discursos del poder—, la reescritura fabriana terminaría por resignificarlos: ya no se dedican a prescribir, ya no se dedican a normativizar; ahora liberan.

El poema “Una temporada en el Mictlán” presenta en clave rimbaudiana el inframundo de la cultura mexica —alegoría del infierno social del México actual—, que reaparecerá en otras obras, como en el poema dramático que cierra *Escribir con caca*, “Novo en el Mictlán”, en que el personaje, tras su muerte, reconoce que “Los poetas mexicanos estamos condenados al Mictlán” (Fabre 2017: 73). En el segundo canto de la composición de 2007, “(*Xochicuicatl*)”, la reescritura de la poesía náhuatl alza una estructura estremecedora:

Una calavera junto a otra calavera junto a otra calavera sobre
otra calavera junto a otra calavera junto a otra calavera sobre
otra calavera junto a otra: estrofa-tzompantli (2007: 50).

Aunque esta “estrofa-tzompantli” puede parecer un mero juego anafórico y visual para asemejarse al edificio mexicana donde se apilaban los cráneos de los sacrificados, el canto primero había advertido ya que esta civilización fue aniquilada y que sólo queda de ella lo expuesto en un museo: “[...] periodo postclásico-tardío: reza/el pie de foto: reza el pie//cuando el resto del cuerpo se ha perdido: cuando / la lengua se ha perdido [...]” (2007: 49). Si los constructores del tzompantli han desaparecido y no pueden escribir su propia historia, ¿quién reescribe y omite el significado original de sus rituales sino aquellos que los destinan a la versión oficial de los vencedores? La “estrofa-tzompantli”, que podría entenderse como una metáfora de la poesía mexicana misma, da cuenta de la fosa clandestina en que sus versos se han convertido, un nuevo eco del “Hay Cadáveres” de Perlongher.

En el poema “De piedra y otras palabras (*Camino a Comala*)”, Fabre demuestra hasta qué punto la muerte se halla consignada en el lenguaje nacional. Mediante la reescritura de *Pedro Páramo*, el poeta resalta la muerte del protagonista rulfiano con la etimología de su nombre (Pedro = ‘piedra’): “Dicen: Mataron al muerto, / lo mataron con la palabra piedra, / lo mataron de palabra” (2007: 62). Tal es la enseñanza del agujero: a toda creación lingüística antecede una destrucción, algo o alguien desaparecido, y quien escribe debe ser consciente de esa ausencia que, quiéralo o no, subyace a sus palabras, porque la sociedad a la que pertenece opera de la misma forma: por omisión de los ausentes.

En la sección “Vacas flacas” queda retratada esa sociedad que ha hecho de la violencia su norma, como se denuncia en “*Nota roja*”, descripción de una “señora” a la cual “le robaron su pobreza: le obsequiaron / una bala: joya al incrustarse en una carne que nada poseía” (2007: 67). Los muertos del tzompantli nacional adquieren rostro; al igual que en “Investigación de mercado”, son los miembros más marginados. El último texto de *Cabaret Provenza*, “*Bestiario político*”, revela quién es el principal culpable del desastre; a propósito del “Chupacabras”, monstruo del imaginario popular mexicano, Fabre lo describe como “[...] un zorro con alas de murciélago y garras de priista” (2007: 73). La súbita mención del Partido Revolucionario Institucional¹¹

¹¹ Si bien *Cabaret Provenza* se publicó en 2007, durante el sexenio panista de Felipe Calderón, sus textos fueron escritos desde 1998, esto es, con el PRI todavía en el poder;

en un libro que no se había prodigado en referentes políticos revela la estructura *in crescendo* del agujero: se comienza desde los márgenes para ir poco a poco hacia el centro, hacia el nombre propio de quien dicta y ejerce la violencia.

3. *La sodomía en la Nueva España* (2010)

Este poemario es “una reescritura de los documentos inquisitoriales atinentes al juicio contra catorce homosexuales que tuvo lugar en [la Ciudad de] México entre 1567 y 1568” (Guerrero: 57); a manera de parodia de un “auto sacramental” (Fabre 2010: 9) protagonizado por alegorías y algunos de los hombres ajusticiados, el libro se dedica a “adulterar” y “transfigurar” toda suerte de escrituras: “la más elemental retórica criolla; las vanguardias históricas; el arte-concepto; el roce con las culturas orientales; la intuición interdisciplinaria; la engolada sintaxis de los documentos oficiales...” (Herbert: 101). El travestismo generalizado hiperboliza al agujero: así como los homosexuales fueron enviados a la hoguera, el libro asume la desaparición forzada de los géneros textuales que lo constituyen.

Aunque la escena acontece en el siglo xvi, al situarse en el mismo territorio que el habitado por el poeta —la Ciudad de México—, y, sobre todo, al constituirse en un genuino reclamo de justicia social, *La sodomía en la Nueva España* se torna una reivindicación general de aquellos aniquilados por los poderosos, recobrando para ellos presencia textual, tal y como se explicita en el libro: “Dice/la Carne: Abramos/un agujero: abramos una ausencia/en memoria de los sodomitas ajusticiados” (Fabre 2010: 40). El poemario podría concebirse como una parábola que, mediante la impartición de justicia textual de lo históricamente acallado, toma postura crítica de su presente, y, al tiempo, como un mecanismo que empodera a la memoria histórica frente a la versión presuntamente neutral que suelen tener los discursos oficiales que despolitizan el pasado y lo relegan al olvido.

en todo caso, los más de 70 años seguidos de gobiernos priístas dan cuenta de una política nacional dictada en su totalidad por ese partido.

En *Leyendo agujeros*, Fabre había hablado de la “censura” y “auto-censura” que supone “la intervención opresiva de un régimen ajeno a la escritura en escritura” (2005: 32), un régimen que en *La sodomía en la Nueva España* corresponde al virreinato español, pero que en el momento actual representa a todo poder intolerante y persecutorio, pues, como el autor elucidaba a propósito de “Hay Cadáveres”, “a través de los agujeros acallados, Perlongher parodia a la censura y la opresión, y las transgrede a ambas” (2005: 33). Los “agujeros acallados” se vuelven literales en el poemario de 2010: las voces de los homosexuales transfiguran la versión oficial de la Historia, al reclamar para sí “un libro/que mejor se titulase/*La Nueva Sodoma*: el poema de los agujeros” (2010: 42).

Lo acallado protagoniza la “loa” inicial, representada por la alegoría del “Silencio”, quien “sale” y “se queda callado / durante el resto de la página:” (2010: 11), dejando en blanco el resto del papel. Ante los crímenes que se narrarán, el poeta comienza en el agujero mismo: no escribe: desescribe. La página en blanco que se abre a los pies de los dos puntos y seguidos —los cuales, como se ha dicho, simbolizan de manera tipográfica el agujero— es la representación visual del silencio y del olvido histórico, pues ese “quedarse callado” legitima implícitamente la violencia del poder. El silencio cómplice deviene en un no-decir, una página en blanco, una ausencia que ni siquiera se repara con su reescritura.

Fabre explora los límites entre el silencio y la escritura con la mención explícita de aquello que los separa: un acto tan violento que se vuelve nefando. El límite entre lo dicho y lo no, entre lo presente y lo ausente, adquiere una connotación religiosa en contra de los homosexuales: “A la manera del silencio: / los que cometen el pecado nefando”, y es llevado a cabo con una alusión al sentido etimológico de la palabra —a usanza de la reescritura rulfiana de *Cabaret Provenza*—: “Dice / la Santa Doctrina: / Nefando viene del latín *nefandus*, / que quiere decir lo que no se puede decir” (2010: 13). El uso represor de la alta cultura —del latín, en este caso— sirve a los intereses de la violencia virreinal: una etimología culta legitima la masacre. Pero Fabre revierte el agujero que la “Santa Doctrina” perpetra sobre los homosexuales: “A la manera de un secreto: este verso. // Un secreto / que los siguientes versos traicionan” (13). Si el cometido de *La sodomía en la Nueva España* es “traicionar” la represión

etimológica de lo *nefando*, se sobreentiende que busca “decir lo que no se puede decir”, nombrar lo prohibido para perforar el pedestal de alta cultura que sustenta una violencia sistémica. Por ello, que los agujeros sean “estigmas de la Nada en la materia” (42) puede significar dos cosas totalmente opuestas: por un lado, aquello por lo que las autoridades inquisitoriales inculpan a los homosexuales, la connotación pecaminosa de lo anal; por otro, la invasión de esa “Nada” infernal, de lo ausente vindicado, en todo aquello que se preciaba impecable, correcto y unívoco.

El auto sacramental, con fines usualmente evangelizadores,¹² termina por mostrar sus grietas y desmantelarse ante la irrefrenable pulsión vital de los dominados, que travisten sus estigmas en cavidades de gozo y combate, como esos “dos hombres a la manera de una carne / herida por un cuchillo a su vez / hecho de carne” (Fabre 2010: 14). Es importante mencionar que una estética abiertamente homosexual como la de *La sodomía en la Nueva España* reaparece en la única novela que Fabre ha publicado hasta el momento, *Declaración de las canciones oscuras* (2019), situada por igual en el marco de los Siglos de Oro hispánicos —en concreto, en la reescritura paródica del *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz—, en la que pueden leerse pasajes como el siguiente, donde la disidencia sexual y el humor escatológico se hiperbolizan todavía más: “Debía ser a causa del cuerpo del fraile, se dijo, procurando hallarle sobrenatural razón a su tan errada tiesura. Tal debía ser, se decía desesperado, mientras apretaba con más y más ansias aquel trozo de fray Juan de la Cruz, cuyo cuerpo y aroma trastócales ánimos y sesos a las gentes y de oscuros amores inflama” (Fabre 2019: 133). En este sentido, el poemario de 2010 y la novela de 2019 podrían leerse como un díptico transgenérico —tanto literario como político— que reescribe y actualiza una misma época histórica.

En esta lógica que hace del albur un decir político y estético, recuperada años después en el terreno novelístico, discurre el resto del poe-

¹² Los autos sacramentales eran “obras teatrales, en un solo acto, representadas en/o alrededor de la festividad del Corpus Christi con el fin de exaltar el misterio de la Eucaristía” (Ynduráin: s/p). Aracil Varón confirma que el auto sacramental fue concebido en la Nueva España durante el siglo xvi “como instrumento eficaz de cristianización de la población indígena” (Aracil Varón: 39).

mario, cuya retórica brota del discurso del poder sólo para usar contra él la violencia que ha provocado. De esta manera, aunque en un primer momento se designa al agujero como estigma del pecado sodomita de Juan de la Vega, uno de los homosexuales perseguidos —“[...] Monedas cuyo metal es la Nada: / monedas cuya cifra es cero: agujero / con el que Juan de la Vega / paga” (Fabre 2010: 26)—, hacia el final del poemario la represión se resquebraja por completo:

Mas nada puede un escribano contra la Nada:
contra la Nada todo latín
es en vano

o
ya de plano:
rima en ano: a la manera
de Quevedo contra Góngora
o sobre Góngora o bajo Góngora

(2010: 42).

El escribano inquisitorial, representante de la élite culta, nada puede hacer contra el reclamo de vitalidad que hay en el aparente vacío de los agujeros de los sometidos, esas “rimas en ano” de la lírica popular que el poder suele subestimar, y que hace copular a los cultos “Quevedo contra Góngora”, que pone el mundo al revés y hace triunfar a la sodomía; por ello, el grito atemorizado de “la Santa Doctrina” —“¡Homotextuales!, / [...]: ¡Homotextuales!” (2010: 42)— se torna en reivindicación paradójica de la homosexualidad: son los condenados, por gracia del albur, los que *escriben* su presencia vital, sexual y festiva en el texto. Una revolución social puede darse en el lenguaje: lo ausente debe hacerse presente a través de una retórica soterrada, no basada en la cultura del poder sino en la reprimida, esa “[...] límpida prosa / aquí versificada por nefandos afanes de transgénero” (2010: 35).

4. *Poemas de terror y de misterio* (2013)

Este es el poemario que más explícitamente habla de la violencia en México, ya que “entre el humor negro y el afán de denuncia, Fabre acude a

los mecanismos de la publicidad cinematográfica [...] para ofrecer una instalación que reemplaza el alegato testimonial por la pirueta intermedial” (Bagué Quílez: 110).

En “Trailer 1”, poema que da comienzo al libro, el poeta denuncia los feminicidios a través del anuncio publicitario de la supuesta “*Las chicas han vuelto*: una película de Luis Felipe Fabre” (Fabre 2013: 14), una “improbable película [...] que retrata un tema controvertido —las desapariciones y feminicidios de Ciudad Juárez— desde un prisma propio del cine de terror: el regreso de ultratumba de unas mujeres-vampiras dispuestas a vengar su muerte” (Bagué Quílez: 109):

Una chica desaparece en circunstancias misteriosas: otra
chica desaparece y luego
otra

y otra y otra y otra y otra y otra: no

hay motivos de alarma, explica
el jefe de policía: según las estadísticas,
es normal que en México algunas chicas desaparezcan [...]

(Fabre 2013: 13).

La acumulación anafórica de mujeres desaparecidas reutiliza la “estrofa-tzompantli” de *Cabaret Provenza*, pero ahora con una realidad tan terriblemente cotidiana que ningún lector en México podría dejar de sentirse aludido, por mucho que se recubra del discurso del cine de terror. Higashi considera que la “expectativa” de denuncia social “se ve frustrada cuando las chicas desaparecidas regresan sedientas de venganza” (2015: 399), pero podría haber otra posibilidad, como se aprecia en este fragmento:

¡las chicas han vuelto!:

rosas dentadas, tarántulas de terciopelo, rojas bocas del infierno:
son las mujeres vampiro
que del crimen, la muerte y el olvido han vuelto
como el karma, como
los remordimientos han vuelto, sedientas
sangre y de venganza

(Fabre 2013: 14).

Aunque el terror *gore* resulta repulsivo en el contexto que subyace al poema —pero no más que la realidad misma—, destaca la resurrección simbólica que sólo en la ficción puede acontecer, porque “las chicas han vuelto”, y no sólo han recobrado presencia al ser reescritas, sino que buscan impartir su propia justicia. El agujero se revierte una vez más: ellas, atravesadas por orificios —los estigmas monstruosos del crimen—, vuelven a la vida en formas monstruosas para castigar a los criminales. Hay, en términos estrictamente poéticos y ficcionales, si no una reparación del daño, sí una impartición de justicia.

Ahora bien, al exhibir los feminicidios como espectáculo de consumo, Fabre denuncia la otra cara de la violencia nacional: la normalización con que los medios de comunicación se vuelven cómplices de ésta y otras tragedias sociales, como se aprecia en este fragmento del poema “Notas en torno a la catástrofe zombi”:

Son las 4:00 a.m.: la luz sale por las ventanas:
las televisiones y las computadoras de todos los mexicanos
permanecen encendidas como veladoras:
lámparas devotas que son una plegaria insomne
para que la noche de los zombis termine

(2013: 46).

De nada sirven “televisiones” y “computadoras” si, en lugar de hacerse eco de los reclamos ciudadanos, espectacularizan la muerte al tiempo que deslindan de responsabilidad a las autoridades, culpabilizando así a quienes denuncian:

Así
la mano
que brotó de la tierra
como un cactus monstruoso
en una fosa clandestina al norte de México.
Pero esa mano nadie la vio
y si alguien la vio no lo dijo
y si lo dijo no le creyeron
y si le creyeron
le creyeron demasiado tarde:

ahora setenta mil zombis asolan México
según cifras oficiales

(2013: 38).

Aunque en este retrato social todos los estratos son cómplices de la violencia,¹³ Fabre apunta al agente social que desde *Cabaret Provenza* era el máximo culpable, el Estado mexicano, como se manifiesta en el final de “Notas en torno a la catástrofe zombi”:

Últimas noticias: cerca de ochenta personas
que se manifestaban en pro de los derechos de los zombis
frente a las puertas de Palacio Nacional
fueron devoradas por una horda de muertos vivientes
sin que la policía ni el ejército interviniesen en su auxilio

(2013: 56-57).

Se derrumba así el discurso oficial de la llamada “guerra contra el narcotráfico” impulsada por el presidente Felipe Calderón en 2006:¹⁴ los ciudadanos mueren por igual ante la omisión —o la complicidad— del ejército y la policía. Mediante el humor negro, Fabre señala en su centro mismo a los culpables políticos y militares, los verdaderos dueños del poder.

La reversibilidad del agujero no estaría completa sin una importante autocrítica. En el poema “Breve registro de algunos eventos artísticos y otras experiencias escalofrantes”, dedicado a “la disección poética de una frívola escena artística en México [...], en la que el creador, el producto artístico [...] y el arte en general se perciben desconectados de la esfera pública” (Higashi 2015: 270), alguien se pregunta:

¹³ A esta complicidad generalizada apunta otro de los fragmentos de “Notas en torno a la catástrofe zombi”, en el cual se acusa caótica y arbitrariamente de la invasión zombi —es decir, de los muertos y desaparecidos— al “narco”, al “gobierno” y a la “población” (Fabre 2013: 44).

¹⁴ El 11 de diciembre de 2006 el presidente Felipe Calderón proclamó una ofensiva total contra los cárteles del narcotráfico en México, coincidiendo con el envío de 6500 soldados al estado de Michoacán; a día de hoy puede considerarse que “un presidente que hizo de la guerra al narcotráfico la prioridad de su sexenio (2006-2012) pudo contribuir, de manera paradójica, al desarrollo de una profunda crisis de seguridad, que se convirtió rápidamente en una verdadera crisis humanitaria” (Pontvianne: 6).

¿Vidrios rotos? ¿Pájaros negros? ¿No? ¿No te gustó?
 ¿No te pareció pertinente? ¿Ahora? ¿En México?
 ¿Te has fijado que ya todos los poetas mexicanos
 tienen su poemita sobre la violencia? ¿No? ¿No
 lees poesía? ¿Qué no qué? ¿Qué me decías? ¿Qué fue ese ruido?
 (Fabre 2013: 26).

La pregunta escondida en el desconcierto generalizado, “¿Te has fijado que ya todos los poetas mexicanos / tienen su poemita sobre la violencia?”, podría admitir una lectura autorreferencial: ¿son los de Fabre unos “poemitas” hipócritas y oportunistas? Cuestionárselo demuestra una genuina preocupación por las limitaciones de la denuncia social emitida desde la poesía —con su consabida pertenencia a las élites culturales—, pero es con el siguiente fragmento que el poeta se inquiere por la *forma* en que la violencia puede y debe ser denunciada: “¿Qué significa soñar con vidrios rotos? ¿Cómo / decir la sangre? [...]” (2013: 31). El *cómo decir la sangre* parece responderse en otro de los fragmentos de “Notas en torno a la catástrofe zombi”, donde se describe el siguiente artefacto textual:

Un poema salpicado de sangre
 o mejor
 un poema escrito con sangre:

letras escurriendo sangre
 como la tipografía de los títulos
 de aquellas viejas películas gore

(2013: 51).

Aunque la sangre es fingida, ésta tematiza y estructura un poema que no elude el agujero o herida que debe nombrar. Y esa sangre se vuelve íntima cuando adquiere el nombre de alguien conocido, como sucede en uno de los segmentos inmediatos: “Javier: un cuerpo desgarrado que desparrama sus secretos / como una bolsa de súper que se desfonda / a mitad de la calle” (2013: 52).

Existe el riesgo, no obstante, de que nombrar la sangre desencadene la estetización de las formas más atroces de la violencia, asimiladas, neutralizadas e incluso exaltadas metafóricamente. Quizás por ello Fabre in-

tercala el poema “Imagen de la desconocida”, cuya sutileza desentona con la imaginería *gore* del conjunto, para recordar que, por mucho que el humor negro sea una vía para revertir el discurso del poder, está constituido también por esa misma violencia. En “Imagen de la desconocida”, que comienza con “Un zapato rojo de tacón alto // que es, en sí mismo, / el fantasma de su par ausente”, y que culmina con “Un zapato que es una pregunta / cuya respuesta es otro zapato” (2013: 73), el agujero pierde sus orillas cortantes y logra por primera vez una denuncia que no requiere hacer nada explícito: lo que México necesita es encontrar “el fantasma de su par ausente”. Fabre ha encontrado y reescrito algo de ese “fantasma” en *Poemas de terror y de misterio*, ya que, de alguna forma, “las chicas han vuelto”, y eso es algo digno de enunciar.

5. Conclusiones

La obra poética de Luis Felipe Fabre que va de 2007 a 2013 se configura como la estructura *in crescendo* de una escritura basada en la noción de agujero —inspirado por su ensayo de 2005— que nace de lo más marginal y periférico, y, que, desde el albur, la parodia, la ironía y el humor negro —tomados de la cultura popular y de masas—, termina por agrietar y revertir el centro de aquello que denuncia: los violentos discursos del poder que se presumían inatacables. Esta evolución puede verse como el travestismo generalizado de una obra que es siempre otra cosa, porque sólo la mutación constante hace tambalearse los muros, incluidos los literarios. Esta postura podría tener su origen ideológico, en última instancia, en la teoría *queer* de las últimas décadas, la cual nos recuerda, en palabras de Karen Barad, que “los ‘individuos’ no preexisten como tales, sino que se materializan en intraacciones [...] No es que los ‘individuos’ no existan, sino que son individualmente determinados. Más bien, los ‘individuos’ sólo existen dentro de los fenómenos (relaciones particulares materializadas y materializantes) gracias a su iterativa reconfiguración intraactiva” (Barad 2023a: 11). La literatura de Fabre tampoco preexiste como tal, individuada y aislada de su materialidad histórica, sino que se interrelaciona consigo misma, así como con los acontecimientos nacionales de ayer y

de hoy, transgrediendo límites genéricos y políticos, con la finalidad de vivir en un estado de perpetua mutación: el estado de ser que le permite escaparse de los compartimientos estancos y de las normativizaciones de los discursos del poder.

A casi veinte años de la publicación de *Cabaret Provenza*, y con un estado de la poesía mexicana actual en el que existe una “abrumadora conciencia de que la originalidad [es] ya imposible, cuando no una aspiración reaccionaria”, derivando en un “*re-re-re* infinito” en el que “el antiguo yo lírico se proscribió” (Flores: 127), cabe preguntarse si la trayectoria poética fabriana ha aportado una singularidad crítica y estética allí donde ha terminado por imperar, hasta cierto punto, el “triumfo de la colectividad contra el individuo”, entendida, para algunos de los poetas de la generación Caníbal, como “hermosos pastiches ilustrados” (126). A mi entender, la obra poética de Fabre ha trascendido más allá de ideologías y fórmulas puntuales —aunque sin temor de suscribirse a diversos principios— hasta consolidarse en una impronta muy reconocible que forma parte de las propuestas más sólidas y notables del primer cuarto de este siglo.

Bibliografía

- ARACIL VARÓN, BEATRIZ. “La función evangelizadora del teatro breve en la Nueva España del siglo xvi”, en *América sin Nombre*. Alicante. 21 (2016): 39-48.
- BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS. “Un diálogo intermedial: instalaciones discursivas en la poesía mexicana y española”, en *Señales mutuas. Estudios transatlánticos de literatura española y mexicana hoy*. Edición Erika Martínez. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2019. 101-121.
- BARAD, KAREN, “INTRAACCIONES: ENTREVISTA DE ADAM KLEINMAN A KAREN BARAD”, EN *CUESTIÓN DE MATERIA. Trans/Materia/Realidades y performatividad queer de la naturaleza*. Trad. Silvana Vetö. Barcelona: Holobionte, 2023a. 9-28.
- BARAD, KAREN, “TRANSMATERIALIDADES (TRANS/MATERIA/REALIDADES E IMAGINACIONES POLÍTICAS QUEER)”, EN *CUESTIÓN DE MATERIA. Trans/Materia/Realidades y performatividad queer de la naturaleza*. Trad. Silvana Vetö. Barcelona: Holobionte, 2023b. 105-158.
- CASTILLO, ERVEY. “La escritura fabriana: reescritura”, en *Historia crítica de la poesía mexicana*, tomo II. Coordinación Rogelio Guedea. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo de Cultura Económica, 2015. 526-535.
- EAGLETON, TERRY. *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. México: Fondo de Cultura Económica, 2009.

- FABRE, LUIS FELIPE. “Poética”, en *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. Edición de Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. 341.
- FABRE, LUIS FELIPE. *Leyendo agujeros. Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Fondo Editorial Tierra Adentro, 2005.
- FABRE, LUIS FELIPE. *Cabaret Provenza*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- FABRE, LUIS FELIPE. *La sodomía en la Nueva España*. Valencia: Pre-Textos, 2010.
- FABRE, LUIS FELIPE. “Prólogo”, en *La Edad de Oro. Antología de poesía mexicana actual*. Edición de Luis Felipe Fabre. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. 7-16.
- FABRE, LUIS FELIPE. *Poemas de terror y de misterio*. México: Almadía, 2013.
- FABRE, LUIS FELIPE. *Escribir con caca*. México: Sexto Piso, 2017.
- FABRE, LUIS FELIPE. *Declaración de las canciones oscuras*. México: Sexto Piso, 2019.
- FLORES, MALVA. “La generación Caníbal y lo que le siguió”, en *Manual para el crítico literario en emergencias*. México: El Equilibrista / Universidad Veracruzana, 2024. 123-127.
- GUDEDA, ROGELIO. *Reloj de pulso. Crónica de la poesía mexicana de los siglos xix y xx*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- GUERRERO, GUSTAVO. “Transmedialidad y campo poético: un recorrido por América Latina”, en *Materia frágil. Poéticas para el siglo xxi en América Latina y España*. Edición Erika Martínez. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2020. 47-71.
- HERBERT, JULIÁN. *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. México: Bonobos, 2009.
- HIGASHI, ALEJANDRO. *PM/XXI/360°. Crematística y estética de la poesía mexicana contemporánea en la era de la tradición de la ruptura*. México: Tirant Humanidades / Universidad Autónoma Metropolitana, 2015.
- HIGASHI, ALEJANDRO. “El Premio Nacional de Poesía Aguascalientes y la historia no escrita de la poesía mexicana (1968-2018)”, en *Una tradición frente a su espejo. Estudios críticos por los 50 años del Premio Nacional de Poesía Aguascalientes*. Coordinación Ignacio Ballester Pardo. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes, 2019. 21-51.
- LE CALVEZ, GAËLLE. “Cabaret Provenza, de Luis Felipe Fabre”, en *Letras Libres*. México (31 de julio de 2007). Reseña en línea disponible en <<https://letraslibres.com/libros/cabaret-provenza-de-luis-felipe-fabre/>> [consultado el 14 de julio de 2022].
- LUMBRERAS, ERNESTO Y HERNÁN BRAVO VARELA. “Prólogo”, en *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. Edición de Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. 17-52.
- MILÁN, EDUARDO. “Luis Felipe Fabre”, en *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora: 1986-2002*. Edición de Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. 347.
- PALAISSI, MARIE-AGNÈS. “Cristina Rivera Garza: necroescritura y necropolítica”, en *Tres escritoras mexicanas. Elena Poniatowska, Ana García Bergua, Cristina*

- Rivera Garza. Edición Karim Benmiloud y Alba Lara-Alengrin. Rennes: pur, 2014. 219-231.
- PONTVIANNE, JULIE, "LA GUERRA CONTRA EL NARCOTRÁFICO DE FELIPE CALDERÓN: DE LA CRISIS DE SEGURIDAD A LA TRAGEDIA HUMANITARIA", EN *ANALECTA POLÍTICA*. Medellín. 11, 20 (enero-junio 2021): 6-25.
- PRÓSPERI, GERMÁN OSVALDO. "El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria", en *Revista Chilena de Literatura*. Santiago de Chile. 93 (2016). Artículo en línea disponible en <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S071822952016000200011> [consultado el 8 de marzo de 2021].
- SÁNCHEZ PRADO, IGNACIO M. "Lengua precaria: la poesía mexicana en crisis epistémica", en *América sin Nombre*. Alicante. 23 (2018): 49-58.
- YNDURÁIN, DOMINGO. "Los autos sacramentales". Artículo en línea disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-autos-sacramentales/html/e560b9de-a101-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html> [consultado el 14 de julio de 2022].

PEDRO MARTÍN AGUILAR

Doctor en Letras por la UNAM. Su línea de investigación es la poesía contemporánea de México y España. Actualmente realiza una estancia posdoctoral en el Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM intitulada "El giro posthumano en la poesía mexicana del siglo XXI (2015-2025)". Forma parte del proyecto PAPIIT del IIFL "Historia de un reencuentro: cartografía de la literatura española en las revistas mexicanas *Diálogos*, *Plural* y *Vuelta* (1964-1998)". Ha coordinado el libro *Círculos concéntricos. Lecturas críticas de la literatura española del siglo XX* (UNAM, 2024) y el número 34 (julio-diciembre 2021) de *Signos Literarios*. Es autor del libro *La conciencia del vacío. Metapoesía en el primer Guillermo Carnero (1967-1979)* (Pre-Textos, 2024), Premio Internacional Gerardo Diego de Investigación Literaria 2024. A la poesía de Guillermo Carnero le ha dedicado artículos y capítulos de libro.