

Imágenes y realismos. Universiteit Leiden 29-IX al 2-X 2011-06-09

José Ramón Ruisánchez

University of Houston

Fabre: el fragmento que no acaba

a Bruno Bosteels, que completó el fragmento

El poema se llama “(Netzahualcóyotl dixit)” o en realidad no se llama sino I; el primero de los cuatro que suman “Una temporada en el Mictlán”. El título aparece, apenas, vergonzante, entre paréntesis, como queriendo desaparecer. Es en realidad una confesión de fuentes, casi un involuntario tic académico.¹

Este mero gesto bastaría para colocarlo entre los practicantes de lo que Antoine Compagnon llama *réécriture* y Marjorie Perloff considera la tendencia hegemónica en la práctica poética del siglo XXI y describe privilegiando: “el uso del texto apropiado[: la] *citabilidad*, con su dialéctica entre recoger y transplantar, la disyunción y la conjunción, su interpenetración de origen y destrucción” (17). Desde luego, como condición de posibilidad de trasponer, hay que pensar no solamente el "paste" sino también el "cut". Los textos completos no son móviles. Sólo lo son sus ruinas. Por lo tanto, nos encontramos ante una estética del fragmento.

Precisamente debido a su aguda comprensión de lo que implica trabajar con fragmentos que es necesario explorar de manera detenida la obra de Luis Felipe Fabre (Ciudad de México, 1974). Me parece que pocos como él han explorado la

¹ Éste no es el único lugar donde Fabre anota sus fuentes. Su reciente libro *La sodomía en la Nueva España* (2011) se cierra precisamente con una breve bibliografía sobre sus fuentes. El trabajo de Tamara Williams deja ver el uso que Fabre hace de los procesos judiciales del siglo XVII así como de los ensayos académicos escritos al respecto, usando siempre el marco genérico del auto sacramental.

consecuencia central del la era del “unoriginal genius”. "Netzahualcóyotl dixit"

comienza con una estrofa breve:

Una fotografía: arqueólogo sonriente

sosteniendo el asa de una olla que ya no existe:

Los dos versos que la componen, desde una aparente llaneza declarativa, al releerse, revelan mucho sobre los mecanismos de la poesía de Fabre. El primero inquieta de varias maneras, sabiamente . El poema comienza ofreciendo una imagen tecnológica, una reproducción fiel que en su banalidad parece renunciar a la posibilidad de una imagen poética. “Arqueólogo sonriente” está lejos de ser un producto imposible fuera del ámbito puramente verbal. Al contrario, no es sino el reporte de lo que ha sido capturado por una fotografía: descripción de la reproducción mecánica.

Pero hay más: ¿Por qué la abolición del artículo? Por qué no escribir el o un arqueólogo. Porque la sintaxis elegida es museográfica. En las fichas técnicas el artículo se elide siempre. La presencia del objeto lo vuelve innecesario. Así, el primer verso es arqueológico no porque mencione a un arqueólogo sino porque el tratamiento sintáctico lo convierte en un artefacto en exhibición. Esto, desde luego, invierte el régimen de visibilidad de los museos, donde el descubridor de artefactos desaparece para cederle su lugar al pasado. Así se prepara la inversión más radical del segundo verso. El verso se pliega en torno al nexa “que”. El fragmento parece actuar mediante una lógica gobernada por el cierre gestáltico de la sinécdoque. Pero la envenena la insidiosa subordinada y el procedimiento deja de ser automático: "una olla *que ya no existe*".

En dos alejandrinos, se crea y se subvierte la opresión tecnológica: la imagen de la fotografía se convierte en imagen poética. Se ha presentado un agujero de irrepresentabilidad.

La estrofa finaliza con dos puntos.² Una apertura hacia la siguiente estrofa, pero también una apertura al silencio, al espacio no ocupado, a la línea que separa las dos estrofas. Hacia la totalidad "que ya no existe", pero que de cualquier manera queda indicada. En la obra de Fabre, los dos puntos marcan entonces una continuidad lógica posible, pero también una discontinuidad privilegiada, señalada. Señalan o, mejor, conmemoran, marcan la no transparencia del umbral de un tránsito lógico que nos hemos habituado a traducir como plenamente equivalencial, transparente.

Así como no siempre puede traducirse como "por ejemplo" o "esto es" o cualquier otro nexo de continuidad lógica marcando una continuación paradójica, una dis-continuidad pero no una completa interrupción, los dos puntos invitan no solamente a seguir avanzando sino a que el avance, vaya acompañado con un repliegue, una curva de relectura. Los dos puntos sospechosamente orillados al abismo del segundo verso, me invitan a sospechar de la inocencia de los dos puntos que "explican" el contenido de la fotografía en el primero. Los dos puntos, se convierten entonces en el resumen tipográfico de la lógica enrarecedora de lo citacional.³

James Longenbach en su *Resistance to Poetry* observa sobre el uso de los nexos:

Sabemos cómo avanzar según la sintaxis que empleamos, y si la palabra

"porque" nos permite marchar hacia adelante sin vacilaciones, si la palabra "y"

² El primer texto que subrayó la importancia de los dos puntos en el plan de la poesía de Fabre en *Cabaret Provenza* fue el de Luis Paniagua.

³ Juan Alcántara, un poeta afín a Fabre --ambos fueron educados por la cátedra de Hugo Gola; ambos declaran abiertamente su afinidad con el crítico y poeta Eduardo Milán (ver Le Calvez)-- crea efectos de (desestabilización del) sentido semejantes mediante un procedimiento diferente: Alcántara crea cortes de verso sumamente violentos, que en ocasiones parten una palabra, en ocasiones truncan una oración que ya nunca se termina, pero al mismo tiempo renunciando al punto, creando simultáneamente una continuidad de las discontinuidades que obliga a un avance y a un retroceso.

nos permite el desvío, la palabra "o" nos obliga a vacilar, a arquearnos hacia atrás, a tropezar. "O" es nuestro medio para resistir nuestra propia fuerza. (83)

¿No es acaso precisamente lo que sucede con ciertos usos de los dos puntos en Fabre? Nos invitan a pensarlos --o mejor, a no pensarlos-- como el nexos lógico "luego", "por consiguiente", pero en realidad, cuando rebasamos el umbral que señalan y continúa el poema, traicionan.

Tras de los dos puntos se abren las comillas de una cita y aparece la siguiente estrofa:

“Aunque sea de jade se quiebra, aunque
 sea de oro se rompe, aunque sea
 plumaje de quetzal se desgarrar”: pero qué
 bellissimo fragmento.

Antes de considerar lo citado hay que pensar que, como señala acertadamente Tamara Williams en su impecable trabajo sobre el poemario *La sodomía en la Nueva España*, la cita en Fabre, siempre modificar el original. Incluso cuando lo reproduce palabra por palabra, crea un vacío entre la fuente y la (re)producción intertextual donde siempre hay una atracción hacia la posibilidad de una lectura paródica. Y la parte más potente obra de Fabre consiste precisamente en la movilización de esos vacíos para resignificar las unidades textuales citadas.⁴

El fragmento de Netzahualcóyotl se enmarca mediante una doble perspectiva. La primera estrofa la coloca en una perspectiva artefactual, y por lo tanto la aleja en dirección del horizonte de un contexto demolido e irrecuperable. Pero al mismo tiempo, la cita misma late con su urgencia, ayudada por el corte de verso, que no

⁴ Guillermo de los Reyes, en una presentación del trabajo de Williams en la que actuó como comentarista, señaló precisamente la extrema fidelidad de Fabre a sus fuentes, sobre las que él ha trabajado en el Archivo de Indias de Sevilla. De los Reyes, con agudeza crítica, subraya que esta fidelidad lleva de inmediato a lo no dicho por las fuentes: a la cita de lo que no se puede citar.

respetar la sintaxis. La versificación nos recuerda simultáneamente las prácticas de la poesía del siglo XX (y del XXI), y que estamos leyendo algo que originalmente se *dijo* en náhuatl, y sólo años después las manos de los nahuatlato trilingües del colegio de Santiago Tlatelolco transcribieron, y mucho más tarde tradujo el padre Garibay. Fabre corta el primer verso con "aunque", el adversativo que da paso al inicio de la segunda oración. Pero en el segundo verso se niega a terminar en el mismo nexos, y agrega el verbo: "aunque sea". Esto a su vez le permite terminar el tercer verso, más allá de la cita en "pero qué": gracias a la renuncia al esclarecimiento tipográfico puede activarse como una exclamación o como una pregunta. Se puede leer la oración encabalgada "Pero qué bellísimo fragmento" o privilegiar "¿Pero qué?", como el extrañamiento inicial ante lo leído: pero qué significas, pero qué sigue, pero qué decía esto en el siglo XV.

La tensión entre la ausencia señalada por el marco museográfico —lo que está en el museo es el resto de lo extinto, lo que sobrevive de una inexistencia— y la presencia del fragmento cuya potencia crece gracias a su perpetua potencia en dirección de la totalidad, se crea no sólo por la tensión entre estrofas, sino en el uso personal y la elisión igualmente personal de signos tipográficos y en la presión sobre la sintaxis habitual creada por el corte de verso.

El yo, como en la primera estrofa actúa solamente desde la poiesis sino crea una poderosa mimesis desde las discretas traiciones a/de la mimesis: es un arconte, alguien que elige materiales de un archivo, sabiendo las consecuencias de su elección. Su edición, su disposición de esos materiales privilegia el hecho de que el archivo no es una totalidad, está mutilado. Elige un fragmento, porque no puede hacer otra cosa. Pero simultáneamente en su trabajo con el fragmento, al concentrar sus cortes de verso y su comentario subrayando lo incompleto, señala como los versos de

Netzahualcóyotl parecieran escritos desde la conciencia de que *llegaría a ser fragmento* desde siempre. En otras palabras: el trabajo con el fragmento es un trabajo con la totalidad.

Así, esa temporalidad que parecía crear una torsión desde afuera, en realidad también es parte de lo tematizado *en* el fragmento. Este abismo exige plantear una topología del fragmento más sutil. Y para trabajar con mayor precisión estas relaciones, necesito un vocabulario heterogéneo al del propio poema. Un vocabulario que me permita al mismo tiempo manejar la negatividad que aquí resulta crucial.

El propio Fabre ha escrito un valioso libro de ensayos sobre la negatividad y la escritura: *Leyendo agujeros*. En el ensayo inaugural, declara:

Leer agujeros es entender que los huecos que llagan un texto son también una escritura. Es poner el dedo en la llaga y decir llaga. Leer un agujero como quien observa, a través de la mirilla de la puerta, que detrás de la puerta ya no hay nadie. A veces la poesía está en otra parte. A veces un agujero en un poema es la marca de su ausencia. En este sentido, los textos que aquí abordo pueden entenderse como “postpoemas”, en cuanto que textos resultantes de la desaparición de una palabra, un verso una estrofa, o erigidos a partir de la ausencia de otro poema (12)

Leyendo agujeros, es trabajo genealógico, que más allá de su valía intrínseca, tiene el mérito de volver explícita la rica red de afinidades que enmarcan el trabajo de poeta de Fabre. que ha desarrollado para cimentar su propia poesía, en tanto trabajo con la desaparición, escritura de los huecos. Aunque los ensayos de Fabre son muchísimo menos brillantes que sus poemas, revelan la intensa reflexión que activa no sólo textos obviamente cercanos a los suyos como los de Nicanor Parra o Ulises Carrión, sino otros mucho menos evidentes, como los de López Velarde —al inicio del

espectro temporal— y Roberto Bolaño —al final. Pero, porque se puede, se debe ir más allá.

En su lectura de Hegel, Badiou cita el siguiente pasaje de la *Lógica*: “el no-ser-ahí no es nada pura, ya que es la nada como *nada del ser ahí*... En consecuencia, el no-ser-ahí es un ser: *es la existencia del no ser ahí*.” (Badiou 157; mi traducción). Esta torturada sutileza en el trabajo sobre la negatividad me permite pensar mejor qué es un fragmento: la cosa que, debido a que nos incomoda, nos fuerza a una velocidad distinta, suficientemente lenta para notar “la nada del ser ahí”: el enrarecimiento producido por el ser ahí que ha cesado y al mismo tiempo existe como ser del no ser ahí. En el trabajo con el fragmento se preserva el tránsito entre las dos. Se trabaja para que se produzca ese tránsito.

El fragmento permite intuir lo inexistente. Pero lo que agrega Badiou a la formulación hegeliana es la renuncia a la totalidad, pero no en tanto mundo sino en tanto mundo *único*. ¿Por qué insistimos en la preservación del fragmento? Porque a su vez el fragmento tiene como función preservar. Al final, pensando desde Badiou, por el fragmento está la posibilidad de hablar de la potencia del no ser ahí, no sólo en dirección de lo perdido en el pasado, sino como el espacio para que surja el acontecimiento: el trozo de un mundo inexistente (el del pasado) es también, en potencia, el inicio de *otro* mundo inexistente (el del futuro). La incomodidad de lo fragmentado, de lo fragmentario --y aquí de nuevo, la cita incómodamente revertebrada por los cortes de verso, porque a su vez, el fragmento de Netzahualcóyotl que conservamos es un poco más largo-- nos invita a una fidelidad, no tanto a lo que sigue existiendo, sino a lo inminente.

Desde este entramado entre presencia e inminencia vuelvo a la lectura del poema de Fabre:

Otra fotografía: fragmento

de figurilla antropomorfa, cerámica policroma, cultura

mexica, periodo postclásico-tardío, reza

el pie de foto: reza el pie

En esta estrofa, mediado por una fotografía más, aparentemente otro fragmento arqueológico, que se clasifica con la más fría de las maneras de hacer historia: la que se limita a lo poco que se puede decir “objetivamente”, la voluntariamente miope, la que se niega a jugar con lo que circula en torno a un fragmento. Sin embargo, en medio del positivismo anodino, de nuevo el juego del verso, la repetición de un fragmento de una frase hecha la resignifica. "Reza el pie" leemos al final de la estrofa y entonces, retrospectivamente, el adjetivo “antropomorfa”, se resignifica.

Mediante el tránsito transformativo, el pie de foto, de pronto abandona su situación de catacrexis y es ya pie: se asoma como cuerpo del barro, fotografiado que evoca un cuerpo. La fotografía de una figurilla --que además está incompleta-- emerge como cuerpo. Como fragmento de cuerpo. Y mejor aunque menos obviamente: revelando la secreta alianza entre cuerpo y fragmento.

Esto me obliga a preguntar primero ¿qué es un cuerpo?, y después ¿cómo entran en relación el cuerpo y el fragmento?, ¿y en qué tipo de relación?

¿Qué es un cuerpo? En tanto un cuerpo es ese singularísimo tipo de objeto apto para servir de soporte al formalismo subjetivo, y por ende para constituir, en un mundo, el agente de una verdad posible. Por lo cual obtenemos la física adecuada a nuestra dialéctica materialista: física de los cuerpos subjetivables.

(Badiou 497)

El cuerpo es la posibilidad biológica de la construcción de un sujeto fiel a una Verdad-acontecimiento. No una posibilidad, la *única* posibilidad: el cuerpo es por

supuesto crucial porque el materialismo irreducible de la filosofía de Badiou está cimentado en su existencia. Sin embargo --y ésta es al mismo tiempo la implicación que me ha hecho recurrir a Badiou y mi punto de desacuerdo con algunos de sus exégetas-- hay que recordar que el sujeto es siempre supraindividual.

Si se necesita más de un cuerpo para constituir un sujeto, el cuerpo es desde siempre fragmento. El sujeto es producto de la fidelidad de más de un cuerpo.⁵ Ahora bien, el cuerpo, en cuanto sostén parcial del sujeto fiel a una Verdad-acontecimiento, privilegia otra faceta del fragmento --no el de los objetos parciales, ni el órgano sin cuerpo-- el fragmento donde lo que existe no es la carencia del mundo de su individualidad, sino el mundo existente en su trabajo con el fragmento. El trabajo con el fragmento es un acceso no sólo a la Verdad sino, al mismo tiempo, un recordatorio de la índole cambiante de esa verdad.

La estrofa final del poema parecería escrita casi ex-profeso para subrayar el planteamiento de Badiou:

cuando el resto del cuerpo se ha perdido: cuando
la lengua se ha perdido: habla la mano. (49)

Por supuesto, el final del poema se refiere a la recuperación de la oralidad perdida por medio de la escritura. Pero también habla la mano del arqueólogo de la primera estrofa: sosteniendo lo que queda y lo que nos regala la existencia del no ser ahí. El poema se cierra erigiéndose como lugar desde donde y en donde se recupera lo perdido. Parcialmente.

Quiero, finalmente, pensar la operación total del poema como obra que privilegia la relación con el pasado como salvamento fragmentario y pero simultáneamente abre a un mundo futuro desde el mismo fragmento salvado. Para ello

⁵ Creo que este aspecto se ha explorado poco aún en tanto defensa que no admite negociaciones y que impide una apropiación liberal de Badiou.

parto desde la lógica más obvia para un poema de índole citacional: la lógica de la sinécdoque.

La pregunta evidente es: ¿qué sucede cuando la cita, el fragmento, nos deja "sosteniendo el asa de una olla que ya no existe"? Esto es, cuando el fragmento que tendría que jugar el papel de *pars pro toto* es, al mismo tiempo, parte y todo. Es todo lo que queda y no obstante sigue siendo un fragmento. Lo que quiero decir es que este tipo de sinécdoque evoca, junto con el fragmento citado, evocado, presentado "la existencia del no ser ahí" suspendida en su movimiento, en su torsión entre lo inexistente y lo existente.

La manera no conceptual de presentar esta oscilación, esta vibración (y esto me coloca en el lugar donde más me impresiona el trabajo de Luis Felipe Fabre, y que lo aleja de herencias menos envidiables de la época citacional) es el trabajo con la imagen que lleva a cabo en sus poemas. Esto podría resultar sorprendente para algunos, porque el trabajo con la imagen se da, además precisamente en esta zona donde lo inexistente late por debajo, pero también corre en las fibras de los datos, de los hechos, de la basura visual. El trabajo de Fabre con elementos de la cultura popular —sus poemas recientes sobre vampiresas, o sobre una canción de Juan Gabriel cantada por Rocío Durcal en el programa de televisión Siempre en Domingo⁶, su autobiografía breve, publicada hace poco en *Trazos en el espejo*, que lo reúne con Allen Ginsberg en una escenografía del mago de Oz— no corre por un cauce diferente a su poesía sobre el pecado nefando, lo indecible y lo no dicho en Nueva España. Al contrario, el marco que usa para convocar los fragmentos de lo irrecuperable, lo sutilísimo balanceándose al borde de la inexistencia, es precisamente el régimen de hipervisualidad, de ruido escópico que predomina en las revistas, en los museos mismos con sus exposiciones masivas. La razón rebasa la mera

⁶ Coleccionado en *Querido* compilado por Antonio Calera Grobet.

espectacularidad del contraste, la oportunidad de devolverle un poco de *cool factor* al poema. La considerable importancia de la poesía de Fabre, consiste en su poder curativo, en des-cubrir, en el sentido más elemental de la palabra espacios no saturados y por lo tanto no suturados en su creación de lo que en otro lugar he llamado la imagen negativa⁷. Esto es: en la poesía de Fabre, al mismo tiempo que aparece lo obvio, lo espectacular, aparece corroído desde dentro su propia incapacidad de sugerir: aparecen sus des-apariciones. En la poesía de Fabre al mismo tiempo aparece la enorme potencia de lo desaparecido.

La imagen de Fabre es la pantalla de televisión agujerada por su mirada conmovida, detenida por la memoria, visitada por el recuerdo. El trabajo con la imagen de Fabre consiste en otorgarle potencia a la debilidad del fragmento y también en debilitar la saturación mediática fragmentándola. El trabajo con el fragmento y el silencio que le es inherente en un marco de mediación tecnológica, de exhibicionismo y de satisfacción inmediata de cada antojo prediseñado, crea una frustración saludable, genera una expectativa, una promesa, un esbozo, pero simultáneamente destruye la posibilidad de que se cumpla. Esa des-aparición en medio de la pirotecnia es su don. Creo que hay que atenderlo. Y no sería la peor razón para hacerlo el hecho de que su trabajo con el fragmento nos fragmenta. "Aunque sea cuerpo, es fragmento" dice, hermosamente, hoy, Netzahualcóyotl. Pero también, aunque el jade se quiebre, aunque el oro se rompa, aunque se desgarré el plumaje del quetzal, hay re-uniones posibles, como la que produce, la lectura del poema.

⁷ En mi ponencia en el XVI Congreso de Literatura Mexicana Contemporánea, analicé el trabajo de desaparición que realiza Fabio Morábito en su poesía.

FUENTES

- Badiou, Alain. *Logiques des mondes*. Paris: Seuil, 2006
- Boone, Luis Jorge et al.. *Trazos en el espejo*. México: ERA, 2010
- Calera Grobet, Antonio. *Querido: homenaje a Juan Gabriel*. México: Mantarraya, 2010
- Fabre, Luis Felipe. *Leyendo agujeros: Ensayos sobre (des)escritura, antiescritura y no escritura*. México: Tierra Adentro, 2005
- . *Cabaret Provenza*. México: FCE, 2007
- . *La sodomía en la Nueva España*. Valencia: Pre-Textos, 2010
- Le Calvez, Gaëlle. "Cabaret Provenza, de Luis Felipe Fabre" en *Letras Libres*. México: julio 2007. Web consultada 2/II/2011
- <http://www.letraslibres.com/revista/libros/cabaret-provenza-de-luis-felipe-fabre>
- Longenbach, James. *The Resistance to Poetry*. Chicago: Chicago U.P., 2004
- Paniagua, Luis. "Reseña de *Cabaret Provenza*" en *Periódico de Poesía*. México: 2008. Web consultada 8/II/2011
- http://www.periodicodepoesia.unam.mx/index.php?option=com_content&task=view&id=563&Itemid=81
- Perloff, Marjorie. *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*. Chicago: The U. of Chicago P., 2010
- Williams, Tamara "Unmasking Genre's Complicity: The Queering of the Auto Sacramental in Luis Felipe Fabre's *La sodomía en la Nueva España*" en Oswaldo Estrada y Anna Nogar (eds.) *Colonial Returns*. En proceso editorial