

## De la digresión a la abdicación: trayectoria epistémica de la poética mexicana de Juan Vicente Melo a Julián Herbert

ALFREDO LÈAL

Universidad Nacional Autónoma de México, FFyL

### DE LA DIGRESIÓN COMO APARATO PRODUCTOR DE DESCRIPCIÓN

Con base en un ejemplo de las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein en el que éste plantea la ausencia de un sentido fijo y unívoco para la frase “Moses did not exist”<sup>1</sup>, Marjorie Perloff define el *Watt* beckettiano como “a book about the problematic of language in ordinary transmission of information” (Perloff, 1996, p. 127). Después de resaltar la importancia que para su obra tuvo el trabajo de Beckett como codificador de mensajes para la Resistencia durante la ocupación alemana en Francia, Perloff afirma: “ordinary language, as Wittgenstein repeatedly shows us, cannot be ‘translated’. None of the descriptions of Moses [in Wittgenstein’s example] has a ‘fixed and unequivocal use’; only the actual circumstance in which ‘Moses did not exist’ is used can determine its particular meaning” (Perloff, 1996, p. 127). Desde esta concepción poética wittgensteiniana, Perloff propone que el sentido de cualquier frase enunciada —y, sobre todo, de la frase literaria— depende del modo y el contexto en el que se usa, derivando en la constante búsqueda (problemática) del lenguaje tal como se muestra en su cotidianidad, en su ordinariedad —que es, ya, siempre, desde esta

---

<sup>1</sup> “If one says ‘Moses did not exist’, this may mean various things. It may mean: the Israelites did not have a *single* leader when they withdrew from Egypt—or: their leader was not called Moses—or: there cannot have been anyone who accomplished all that the Bible relates of Moses... We may say, following [Bertrand] Russell: the name ‘Moses can be defined by means of various descriptions. [...] And according as we assume one definition or another the proposition ‘Moses did not exist’ acquires a different sense, and so does every other proposition about Moses” (Wittgenstein *apud* Perloff, 1996, p. 127).

perspectiva, metalingüística. En suma, el análisis de la novela de Beckett le sirve a Perloff para proponer la incertidumbre del “qué” a partir del “cómo” del acontecimiento (del lenguaje).

Ahora bien, esta incertidumbre es posible debido a que las conexiones entre enunciado, sentido y entendimiento producen una falla —que debe leerse en el sentido no de fracaso sino de apertura— en tanto “we do not *command a clear view* of the use of our words. —Our grammar is lacking in this sort of perspicuity” (Wittgenstein *apud* Perloff, 1996, p. 128). Lo que parece una carencia se convierte, de este modo, en una posibilidad de apertura, pues es solamente al interior de esta falla que el lenguaje es capaz de producir resistencia a la norma(tividad) primera a la que está sometido: la gramática. Esta norma(tividad) gramática se encuentra, empero, en la grafía y no en su carácter fonético, es decir, en el “cómo *se escribe*” y no en el “cómo *se lee/ pronuncia/fonetiza*” de cualquier frase. Ampliando la propuesta wittgensteiniana-perloffiana desde Derrida es posible proponer que la escritura, una vez que se reconoce el papel central del fonocentrismo eurocéntrico sobre las consideraciones de su valor en tanto que sistema de significaciones, puede acceder a un valor doble, ideológico y fonético, sólo en tanto que grafía.<sup>2</sup> En otras palabras, al reconocer dicha falla gramática —será mejor decir “pro-gramática”, en un sentido fenomenológico, donde el prefijo funciona al mismo tiempo como destinación y como procedencia trascendental—, es posible dinamitar la gramática desde su interior, es decir, trabajar desde la propia gramática como limitante, entendiendo ésta como la posibilidad derridiana de la archi-escritura en tanto que complicidad de los orígenes. “Ce qui se perd en [cette complicité des origines], c’est donc le mythe de la simplicité de l’origine. Ce mythe est lié au concept d’origine lui-même : à la parole récitant l’origine, au mythe de l’origine et non seulement aux mythes d’origine” (Derrida, 1967, p. 140).

Es precisamente en/desde esta falla pro-gramática, al interior de ella, donde se produce, siempre, la digresión, por lo que su característica principal no puede ser, como parece superficialmente —por ejemplo, en el uso que ésta tiene en el lenguaje *hablado*— el desvío de la centralidad del discurso, sino la expansión del instante

---

<sup>2</sup> “Non seulement le phonétisme n’est jamais tout-puissant mais aussi [il] a toujours déjà commencé à travailler le signifiant muet. “Phonétique” et “non phonétique” ne sont donc jamais les qualités pures de certains systèmes d’écriture, ce sont les caractères abstraits d’éléments typiques, plus ou moins nombreux et dominants, à l’intérieur de tout système de signification en général. [...] En vérité, chaque forme graphique peut avoir une *double valeur* — idéologique et phonétique. Et sa valeur phonétique peut être simple ou complexe. Un même signifiant peut avoir une ou plusieurs valeurs phoniques, il peut être *homophone* ou *polyphone*. À cette complexité en générale du système s’ajoute encore un recours subtil à des déterminatifs catégoriels, à des compléments phonétiques inutiles dans la lecture, à une ponctuation fort irrégulière” (Derrida, 1967, p. 135).

enunciativo y, por extensión, también la del instante poético. La digresión es la posibilidad material, gráfica, no sólo de evidenciar la falla pro-gramática sino de trabajar en/desde ella, resistiendo al lenguaje que aparenta presentarse como original y, por ello, terminado. En este sentido, la principal característica de la digresión, estando la falla pro-gramática constituida por la ambivalencia de lo enunciado con respecto a su entendimiento (Wittgenstein) y por la posibilidad de evidenciar dicha ambivalencia por medio de la grafía (Derrida)<sup>3</sup>, es la de ser una forma, la más clara, de desobediencia gramatical. La digresión se convierte, de este modo, en una especie de capital simbólico que contrarresta, siendo ella misma una forma de poder, los poderes del valor de uso del lenguaje cotidiano. Y en el marco de la modernidad ilustrada, donde la inversión del capital tiene un telos determinado que transforma el propio lenguaje en valor de cambio para “disolver los mitos y derrocar la imaginación mediante la ciencia” (Horkheimer; Adorno, 1969, p. 59), la inversión de este capital simbólico es fundamental.

Es este el aspecto que me gustaría destacar de dos obras de la producción poética mexicana que llevan al extremo la digresión en tanto que capital simbólico invertido contra el poder, en pos de la disolución de los mitos, entre ellos, el propio mito de la originalidad del lenguaje<sup>4</sup>, dos obras con las que se culmina la producción literaria de la poética mexicana moderna en tanto que, como recuerda Paz, “la modernidad, al realizarse, se acaba” (Paz, 1972, p. 158).

El primer texto, *La obediencia nocturna*, de Juan Vicente Melo, podemos ubicarlo casi completamente del lado de la poética wittgensteiniana propuesta por Perloff: se trata de una novela en la que prima la incertidumbre ante los acontecimientos, la incertidumbre del “qué” producida por el “cómo” del lenguaje. Éstos, si bien se encuentran en la memoria del narrador, no pertenecen a ella; al contrario: se desplazan

---

<sup>3</sup> En realidad, estos no son dos momentos separados de la característica de la falla programática sino uno solo, que se concreta, en Derrida, por medio del concepto de iterabilidad: “écrire, c’est produire une marque qui constituerait une sorte de machine à son tour productrice, que sa disparition future n’empêchera pas principiellement de fonctionner et de donner, de se donner à lire et à réécrire” (Derrida, 1972, p. 28).

<sup>4</sup> En cuanto al derrocamiento de la imaginación mediante la ciencia mencionado por Horkheimer y Adorno, parece que la digresión juega un papel ambiguo: abre la imaginación para luego cerrarla, clausurarla en una totalidad de la obra y para la obra. De ahí el carácter autónomo, rayano en lo cínico, del arte, denunciado por Romain Gary: “on reste entre privilégiés : la réalité de ceux qui souffrent nous inspire ; et cette inspiration, directement, ne leur rend rien. [...] Le style en lui-même est là un luxe hiératique, une royauté : il ne faudrait pas écrire, mais gueuler, comme des bêtes, renoncer au sceptre du mot, et même pas gueuler : lever des armées. Et le langage en lui-même est chargé d’un sens toujours anachronique : il n’évolue qu’à peine, il ne connaît pas de révolution” (Gary, 1965, pp. 119-120).

constantemente fuera de la historia narrada, cuyo principio no puede ser sino un final —el final, precisamente, de lo que Wittgenstein definió como un juego del lenguaje. Ahora bien, esta incertidumbre se materializa ahí donde, al parecer, la digresión sería nada más que un desvío:

No sé qué hora es. El reloj se ha detenido y el cielo está engañosamente oscuro. ¿Es ésta la misma noche o ha pasado un día, otro, otro día y otras noches? Sólo sé que decidí salir a buscar a Enrique, a exigirle explicaciones. Pero me detuve en la tienda de la esquina y compré una botella de ron. Por lo menos estaré tranquilo y podré soñar con Beatriz. Caminé un poco, con la botella abrazada contra mi pecho, apretándola un poco. Pero regresé enseguida a la casa. Recuerdo esta ciudad cuando la imaginaba allá, en la otra, la que está abierta al mar. Vivir en ella, me decía, debe ser maravilloso: están los cines, el teatro, los conciertos, las librerías, las calles grandes, los automóviles, las casas con jardines. Para ir de norte a sur se necesitan más horas que las que se hacen para viajar a otra ciudad. Hoy, la veo sucia, escandalosamente gritona, polvorienta, miserable en su falso lujo. Las casas me parecen inhabitables y el peligro acecha en cada esquina. Perdona las molestias que le ocasiona esta obra que se construye en beneficio de usted y de los suyos. Ayer estaba aquí un árbol: hoy, los cimientos de un nuevo edificio. La hermosa, misteriosa casa de esa esquina ha sido derrumbada: se levantará un alto edificio con vidrios opacos. En cierto modo, el departamento en el que vivo es un lugar aparte, distinto. Empiezo a comprender por qué la enredadera ha horadado la pared. Ya estoy aquí, a salvo. Abro rápidamente la botella y no espero a servirme un trago en un vaso. Veo la fotografía en la que mis padres, mis hermanos y Adriana están cómodamente sentados en una silla. Quisiera estar también sentado en una de esas sillas. Una silla es un objeto sólido, en el que se puede descansar, al que uno se puede asir. Rompo, lentamente, la fotografía. Enciendo un cerrillo y contemplo, tranquilo, su completa desaparición. Escucho atentamente el ruido que produce su consumirse y cuando todo ha terminado, abro la ventana para que se escape ese olor viejo, nauseabundo. Ahora prefiero servirme el ron en un vaso para tomarlo más despacio. Empiezan a aparecer Enrique, Graciela, Marcos, Esteban, la Facultad, Su Alteza Ilustrísima, Rosalinda... ¿Y Beatriz, y Beatriz? (Melo, 1969, pp. 32-33)

Ante la incapacidad de entender el sentido de la ciudad, el narrador acude a sus propios recuerdos, en los que ésta aparece como una certidumbre, como lo único que podría, acaso, resarcirlo de la monotonía familiar de esa ciudad, “la otra, la que está abierta al mar”, donde descansan los espectros de su familia y, con ellos, su pasado. Pero esta otra ciudad aparece en el marco de un conflicto más grande aún: la incertidumbre del estar o no ahí, realmente, en el momento de la enunciación, que tampoco puede definirse temporalmente, no del todo, frente a la condición presente de la ciudad desde la que enuncia, condición incierta asimismo (“el cielo está engaño-

samente oscuro”). Impera la incapacidad, en suma, que tiene el narrador para conjungarse.

Del anterior pasaje me interesa destacar tres momentos digresivos, tres pasajes, mejor dicho, característicos de la escritura de *La obediencia nocturna*, que, vale la pena adelantarlo, también encontraremos en *El mono gramático*, publicado tres años después de la novela de Melo. El primero es el que podemos llamar el *pasaje digresivo general*, que no es otra cosa sino la trama misma de la novela moderna por excelencia<sup>5</sup>: un personaje, el narrador, “el elegido”, es sometido a los designios de un juego que le es impuesto sin su consentimiento por un tal Señor Villaranda, que puede o no existir (mejor dicho, cuya existencia, como la de Moisés, depende de los enunciados en los que se le afirme o se le niegue). ¿Cuál es exactamente ese juego? En ocasiones parece que se trata de encontrar a Beatriz —“Beatriz: voy a verte mañana. Me duele la cara, el tórax, los dedos. Hay una nube de muerte. Maté a un perro. Pero eso pasó hace ya mucho tiempo. Iré mañana al cine, no voy más a clases. Estoy borracho. Quiero dormir y pensar en ti, Beatriz” (Melo, 1969, p. 96)—, en ocasiones, en cambio, parece que se trata de perderla, de deshacerse de ella —“No estaba Beatriz, pero recuerdo que alguien dijo que algún día se anunciaría su presencia. ¿En el lago? ¿Tampoco estuvo en el lago aquella tarde? Sabes perfectamente que no, vieja Tula. Lo sabes porque fuiste conmigo” (Melo, 1968, p. 132). En ese pasaje digresivo general, en ese delirio (alcohólico) general donde “beber es como si Dios estuviera contigo” (Melo, 1969, p. 80), el narrador entra en la ciudad, se pierde en ella, mejor dicho, porque la imagen de su recuerdo —pero, ¿es realmente *su* recuerdo?, ¿no se trata, a todas luces, de un imaginario ideológico aprehendido por el narrador precisamente como norma pro-gramática de la oposición ciudad/provincia?— no coincide con lo que ve, con lo que lo rodea. El pasaje digresivo general se posibilita precisamente por esta discordancia, por esta incertidumbre.

---

<sup>5</sup> Este pasaje digresivo general tiende a dificultar, por ejemplo, la síntesis de las novelas modernas en esa familia —con sus conflictos de interés al interior, como los tienen todas las familias— Proust/Joyce. Al momento en el que un profano, para decirlo de manera culta, pregunta de qué trata la *Recherche* o el *Ulysses*, el iniciado se encuentra en una posición dificultosa: puede decir, improvisar acaso, el sentido generalmente aceptado de la novela —de la *Recherche*: trata de la búsqueda del sentido del presente en los acontecimientos del pasado, por ejemplo—; puede, asimismo, interpretar ese sentido según su propia experiencia —del *Ulysses*: retrata la vida de un hombre común que somos todos nosotros en medio de un caos de pensamiento y realidad exterior, por ejemplo—; o bien, puede, en el mejor de los casos, no decir (aparentemente) nada: es la novela de un hombre que recuerda su pasado (la *Recherche*), es la novela de un día en la vida de un hombre (el *Ulysses*). La característica de este pasaje digresivo general es, de este modo, la de imposibilitar el acceso directo al “qué” precisamente desde la complejidad material del “cómo”.

De ahí, entonces, el narrador pasa al segundo momento digresivo, que podemos llamar el *pasaje digresivo subordinado*, el cual pretende —aunque nunca lo logre— ampliar el entendimiento (“empiezo a comprender por qué la enredadera ha horadado la pared”): la ciudad ya no sólo es presente sino que se abre a otras temporalidades; se encuentra, mejor dicho, en el entrecruce sintáctico que producen pasado y futuro: “La hermosa, misteriosa casa de esa esquina ha sido derrumbada: se levantará un alto edificio con vidrios opacos”. El presente del indicativo en el que se encuentra el resto del fragmento desaparece por un momento, queda, mejor dicho, suspendido, como una ausencia espectral entre los dos sintagmas, entrelazados por un simple signo de puntuación: los dos puntos. El primer momento del pasaje digresivo subordinado es el de la apertura hacia el pasado, hacia lo aparentemente con-formado del acontecimiento que desnuda su fragilidad, lo que hace que este primer momento del pasaje digresivo subordinado prepondere en la modernidad literaria de corte proustiano —“No consigo verme en las clases. Asistía porque no podía hacer otra cosa. Apenas recuerdo los nombres de todos los maestros, el aspecto de las aulas, su oscura humedad, el aburrimiento de esas tardes interminables” (Melo, 1969, p. 58)—; es éste el momento de la irrevocabilidad del pasado al interior de la incertidumbre. Empero, el segundo momento es aún más irrevocable que el primero, al presentarse bajo la forma del futuro simple: en el fragmento antes citado: “se levantará” —en otro pasaje de la novela: “Beatriz, Beatriz: te abrazo, beso tu retrato verdadero. Escucharé al fin tu voz, veré tu rostro. ¿Cómo serás Beatriz? [...] Caminaremos tomados de la mano, sin necesidad de decirnos palabra alguna. Pero te sentiré, seré capaz de reconocer todo” (Melo, 1969, p. 148)—; el segundo momento del pasaje digresivo subordinado es de corte joyciano y tiene que ver no tanto con la conjugación en futuro sino con lo irrevocable de la acción una vez que, pasando por la incertidumbre, se hace grafía en la página. Ante esta irrevocabilidad, que es sinónimo de destrucción —paradójicamente, representada, en el pasaje que he citado de *La obediencia nocturna*, por una construcción, por ese “levantarse” de un edificio—, el narrador acude a un tercer momento digresivo para describir la incertidumbre, que podemos llamar *pasaje digresivo traumático*.

En el fragmento citado, el pasaje digresivo traumático comienza con la manifestación de la fotografía, esa presencia ausente de la otra ciudad, materializada como recuerdo y como lenguaje al mismo tiempo —el juego de definición gramática, parodia de la definición de diccionario, es sumamente irónico: “una silla es un objeto sólido, en el que se puede descansar, al que uno se puede asir” —; el trauma: Adriana, la hermana con quien el narrador mantenía juegos de carácter marcadamente sexual en la infancia —“Adriana y yo apagábamos las luces y el perro esperaba todavía un momento en la puerta entreabierta hasta asegurarse de que todos dormían, que nadie sería capaz ya de seguirnos, de espiarnos, de impedir que realizáramos el encantamiento

y el eterno combate, de sorprender a Adriana fabricando su corona de flores, de descubrir que yo llevaba escondida una espada" (Melo, 1969, p. 27) —, se reproduce como contraparte del fuego y la noche, la única continuidad. Todo lo demás es disrupción en/desde la falla pro-gramática del lenguaje: después de que el narrador, "tranquilo", contempla la destrucción del material de su(s) recuerdo(s), comienzan a desfilar ante él los personajes del delirio general, de la trama. Dicho de otro modo, el narrador regresa al pasaje digresivo general: "Empiezan a aparecer Enrique, Graciela, Marcos, Esteban, la Facultad, Su Alteza Ilustrísima, Rosalinda... ¿Y Beatriz, y Beatriz?"

Esta construcción, basada en los tres momentos digresivos que he señalado, se reproduce en muchos otros pasajes de *La obediencia nocturna*, alternando el orden de éstos, hasta llegar a ese momento final que se presenta como un principio de consecuencialidad: el deber que se delega, finalmente, como un nuevo principio:

En este momento, Esteban tendrá la zapatilla de cristal en las manos y Daniel le ofrecerá un trago. Pixie se ha disfrazado otra vez con el vestido ese que le confeccionó un colombiano. Enrique-Marcos alza la copa y me dice "salud". Esteban estará escondido con las putas, linterneado.

Sonrío.

\*Amén (Melo, 1969, p. 181)

La digresión funciona, entonces, como aparato productor de descripción, misma que no alcanza, nunca, a completarse. Pero, sobre todo, al interior de la falla pro-gramática, la digresión funciona como resistencia a un lenguaje que parece siempre, desde el origen, operativamente funcional: resistencia al hecho consumado y resistencia, desde la apariencia de éste, desde su grafía, a su sentido. El narrador de *La obediencia nocturna* obedece en el marco de lo que le es impuesto, obedece todo el tiempo, sí, pero se resiste a ello por medio del lenguaje —lo que hace aún más pesimista el final de la novela, pues cuando deje de "escribir", de resistir, quedará solamente *en* la obediencia—, cuya cualidad gráfica se acentúa, aunque no del todo, por lo que, como lo mencioné anteriormente, podemos colocar la novela de Melo del lado de la falla pro-gramática que da hacia la incertidumbre.

Para entender ese otro modo de funcionamiento de la digresión, el que se produce y posibilita por medio de la grafía, es preciso acudir al segundo ejemplo: *El mono gramático*, de Paz, texto a todas luces derridiano<sup>6</sup> donde la digresión funciona como evidencia de la resistencia gramatical a/en/desde la falla pro-gramática:

---

<sup>6</sup> No es éste el lugar para hablar de las influencias que marcan, de manera irrefutable, la obra de Octavio Paz (entre ellas, por citar solo un ejemplo, la de Denis de Rougemont y *L'amour*

otra vez las expresiones inexactas: *comencé, escribo, ¿quién escribe esto que leo?*, la pregunta es reversible: *¿qué leo al escribir: ¿quién escribe esto que leo?*,

la respuesta es reversible, las frases del fin son el revés de las frases del comienzo y ambas son las mismas frases

[...]

las frases que escribo sobre este papel son las sensaciones, las percepciones, las imaginaciones, etcétera, que se encienden y apagan aquí, frente a mis ojos, el residuo verbal:

lo único que queda de las realidades sentidas, imaginadas, pensadas, percibidas y disipadas, única realidad que dejan esas realidades evaporadas y que, aunque no sea sino una combinación de signos, no es menos real que ellas:

los signos no son las presencias pero configuran otra presencia, las frases se alinean unas tras otras sobre la página y al desplegarse abren un camino hacia un fin provisoriamente definitivo,

las frases configuran una presencia que se disipa, son la configuración de la abolición de la presencia,

sí, es como si todas esas presencias tejidas por las configuraciones de los signos buscasen su abolición para que aparezcan aquellos árboles inaccesibles, inmersos en sí mismos, no dichos, que están más allá del final de esta frase,

en el otro lado, allá donde unos ojos leen esto que escribo y, al leerlo, lo disipan. (Paz, 1970, p. 52-53).

El texto de Paz, del mismo modo que el de Melo, opera a partir de la digresión como aparato productor de descripción, sólo que éste pone el acento en lo escrito como tal, es decir, en la materialidad de la palabra. *El mono gramático* es esa gran digresión sobre el acto mismo de la escritura que se enuncia a manera que se disipa, que se reactiva, haciendo que en él confluyan los tres momentos digresivos antes señalados, que aparecen en una lógica a la inversa que en el texto de Melo.

En el fragmento citado del texto de Paz es la propia disposición del texto la que nos da la guía para ir del pasaje digresivo traumático al pasaje digresivo general, pasando por el pasaje digresivo subordinado. El trauma, en este caso, es reconocido por

---

*en Occident en La llama doble*), influencias que, la mayoría de las veces, no son reconocidas por el Nobel mexicano. Lo que sí podemos decir, sin temor a equivocarnos, es que Paz no hubiera escrito *El mono gramático* de no haber conocido *De la grammatologie*, publicada tres años antes que la obra paciana en cuestión, y, sobre todo, *La voix et le phénomène*, también publicada en 1967. Las frases de Paz en *El mono gramático* son un ejemplo de estas dos obras de Derrida y es probable que él conociera asimismo la obra de Paz. Sucede que, como con el caso de Beckett, Derrida no tenía —ni tendría— mucho que aportar sobre obras que, desde la “literatura”, decían “lo mismo que él”.



el propio autor, si bien duplicado —redoblado, en términos de Deleuze—, cuando se pregunta “¿quién escribe esto que leo?”. Comienza, de este modo, a materializarse la misma incertidumbre que encontramos en el pasaje analizado de Melo sólo que acá no aparecen los “otros” sino el otro que habita en el yo, persona(*je*) —volveré a la definición de éste en el análisis del texto de Herbert. Es el propio Paz quien, al preguntarse “¿quién escribe esto que leo?” —que es, a su vez, cada vez, lo que está escribiendo/leyendo en ese preciso momento— el que aparece como trauma en/del lenguaje. Pasa, de este modo, a invertir ese capital simbólico de la digresión en una serie de definiciones, todas ellas provisionales, de la frase: la frase, “sensación, percepción, imaginación...” que aparece en la forma de algo que se enciende<sup>7</sup> queda como residuo verbal, es decir, el material sobrante del valor de uso común del lenguaje, habida cuenta de la falla pro-gramática, al que se le resta el valor de cambio, ese doble valor destacado por Derrida —valor ideológico y valor fonético— de la grafía como materialización de la resistencia. De este modo, el pasaje digresivo subordinado en el texto de Paz lo dirige hacia el pasaje digresivo general, que se presenta en la forma del signo y en tanto que sistema de representaciones significantes —“los signos no son las presencias pero configuran otra presencia, las frases se alinean unas tras otras sobre la página y al desplegarse abren un camino hacia un fin provisionalmente definitivo” —; es decir, ese texto que estamos, ya, al mismo tiempo leyendo y re-escribiendo. De la subordinación pasamos, entonces, a la digresión general, al delirio general, ya no con la incertidumbre que producía éste en tanto que pasaje dispuesto a la inversa en el

---

<sup>7</sup> No es coincidencia que en los dos pasajes de digresión subordinada aparezca eso que se enciende, tanto el cerillo (Melo) que destruye el pasado, que lo consume, como la luz que se enciende y apaga (Paz) intermitentemente: la digresión tiene, en su carácter de desobediencia a la falla pro-gramática, un aspecto innegablemente trasgresor que, al menos en los 60, aún se representaba en la imagen del fuego como reminiscencia de lo que Heidegger llamaba el espíritu. “L’esprit est ce qui flambe (*das Flammende* : l’esprit en flamme) et c’est peut-être en tant que tel seulement qu’il souffl (qu’il est un soufflé, *ein Wehendes*) [...] la flamme qui enflamme [ou s’enflamme: *enflammant*: le propre de l’esprit est cette spontanéité auto-affective qui n’a besoin d’aucune extériorité pour prendre feu ou pour donner le feu, pour passer extatiquement hors de soi ; il se donne l’être hors de soi, comme on va le voir : l’esprit en flamme — donne et prend feu tout seul, pour le meilleur ou pour le pire, puisqu’il s’affecte aussi du mal et qu’il est le passage hors de soi]” (Heidegger citado y traducido por Derrida, 1987, p. 124). Este no “tener necesidad de exterioridad alguna” de aquello que se in-flama puede darnos algunas pistas de la importancia que tiene, para Melo y Paz, trabajar en/desde la falla pro-gramática con esa forma que, a la manera del fuego, va consumiendo las determinaciones gramáticas del lenguaje, sea por medio de la incertidumbre, sea por medio de la grafía.

texto de Melo, sino con la certeza de que la descripción *nos* está hablando, si bien indirectamente, desde lo profundo, a nosotros, lectores, “en el otro lado, allá donde unos ojos leen esto que escribo y, al leerlo, lo disipan”.

#### PAUSA DIGRESIVA: EL CAMINO A LA ABDICACIÓN

Los dos ejemplos analizados pueden entenderse como pertenecientes a y producidos por la episteme post-68 que dominaba en la poética mexicana. Más allá, empero, de una consideración sobre la (posible) modernidad o posmodernidad de ésta, si bien es cierto que los textos de Melo y Paz tienen una gran carga moderna, la pregunta que guía las siguientes reflexiones sobre la trayectoria epistémica que va de la digresión a la que, a mi parecer, es la característica de la producción poética mexicana actual, es decir, la abdicación, es la siguiente: ¿qué pasó, desde 1968 hasta 2012?, es decir, ¿cuáles son las condiciones de posibilidad para que, por un lado, a un solo año de la masacre de Tlatelolco, en 1969, se publique una novela como *La obediencia nocturna*, y, por el otro, en 2011, un año antes del regreso del PRI al poder, no sólo se publique *Canción de tumba*, de Julián Herbert, donde los dos principales “actores” de la vida política de aquellos años aparecen en más de una ocasión<sup>8</sup>, como si de una telenovela se tratase, sino que esta obra sea galardonada con el Premio Jaén de Novela, al cual se le sumará, en 2012, el Premio de Novela Elena Poniatowska? Dicho de otro modo: ¿qué sucedió al interior —siempre relacionado con esa exterioridad social del texto literario que es la política— de la falla pro-gramática en el transcurso de estos, ya, casi, cincuenta años?

Huelga decirlo: llegar a una respuesta definitiva a estas preguntas sería no sólo ingenuo sino, sobre todo, totalizador. Por ello, para exponer, sintomatológicamente, lo que ha sucedido en este período de la producción poética mexicana —en un sentido aristotélico de la palabra, es decir, tanto en la “poesía” como en la “prosa”— es necesario oponer al análisis que he realizado de los momentos-pasajes de la digresión como característica de resistencia gramatical al interior de la falla pro-gramática el análisis de dos obras que invierten el papel de la norma-poesía y la norma-novela dentro de la poética mexicana desde su concepción ideológico-formal hasta su materialización por medio del dinamismo economicista de la frase descriptiva: *Muerte en*

---

<sup>8</sup> “(Durante el desayuno, Felipe Calderón Hinojosa aparece en cadena nacional informando los logros de su gobierno, cuyas optimistas cifras considera —obviamente— más relevantes que cien millones de pesadillas.)” (Herbert, 2011, p. 27); “[mamá] piensa que la propiedad privada es una ficción impuesta por los explotadores y el gobierno corrupto y, también, que manifestarse en las calles como hacen las hordas de AMLO es una falta de respeto y decoro en un país de gente civilizada y culta” (Herbert, 2011, p. 130).

*la riva Augusta*, de Tedi López Mills, y, como he mencionado ya, *Canción de tumba*, de Julián Herbert.<sup>9</sup>

No obstante, antes de entrar en estas dos obras, es preciso hacer un brevísimo estado de la cuestión de la crítica literaria de la poética mexicana, que no es sinónimo de la crítica literaria mexicana, siempre con los ojos puestos en el mexicanísimo “extranjero”. El panorama de la poética mexicana ha sido tradicionalmente escindido por la crítica en “poesía” y “prosa” —Sor Juana de un lado, Martín Luis Guzmán del otro—, con algunas, contadísimas, excepciones, entre las que, por supuesto, se encuentra, a la cabeza, Rulfo. Bajo esta premisa, los estudios críticos que se realizan sobre la producción literaria de la generación posterior a 1968, “la generación del desencanto”, se dividen en dos momentos formales: se estudia ora la poesía, ora la novela, pero no la poética, aquello que, acaso, podrían compartir José Agustín y David Huerta, Fabio Morábito y Jorge Volpi, Guillermo Fadanelli y Ricardo Castillo. Y, si se hace, la finalidad es, la mayoría de las veces, ofrecer rasgos característicos de una estética y no de una trayectoria epistémica, como es el caso de Malva Flores y su libro *El ocaso de los poetas intelectuales*. Empero, y especialmente con la aparición de “la generación del desencanto” —que, si bien engloba a una generación ideológicamente pasiva con tendencias posmodernas, donde el posmodernismo es entendido como una estética y no como una dominante cultural (Jameson, 1984, p. 45), es bastante ambigua— se acentúa la producción “poética” en su sentido lírico-romántico, es decir, en la “poesía”, vulgarmente entendida, haciendo a un lado la “prosa” (novela y ensayo, principalmente, aunque también se le podría agregar la incipiente narratología mexicana, inspirada por Heiner Müller, como la obra de Alberto Villarreal). En pocas palabras, la condición para que el dinamismo economicista de la frase descriptiva se materialice, en obras publicadas, como la dominante de la poética mexicana y como una práctica ético-discursiva, no es la previa ascensión y caída de aquélla que Malva Flores ha definido y

---

<sup>9</sup> Entre las tantas objeciones que se le pueden poner a esta tentativa de aproximación a la trayectoria epistémica de la poética mexicana de 1968 a 2012, encabezando la lista, está la de pretender abarcar casi medio siglo de producción poética por medio del análisis de unos cuantos, contados textos ejemplares. Objeción válida, sin lugar a dudas, para un estudio monográfico de la literatura. No así, creo, si se considera que la principal encomienda de este texto es la de desvelar una problemática epistémica al interior de dicha trayectoria. Considerando que los cortes epistemológicos en el arte son correlativos a las condiciones de posibilidad que, materialmente, abren el campo para que esas obras se produzcan, me parece, incluso, que esta trayectoria debería ampliarse incluso más, abrir su espectro al menos una década hacia atrás, con las publicaciones de *Pedro Páramo* (1955) y *El libro vacío* (1958). Caso, pues, para ulteriores investigaciones.

estudiado como la “poética del desencanto”<sup>10</sup>, si bien ésta juega un papel fundamental en las condiciones de posibilidad para que, en efecto, esta clase tan peculiar de dinamismo se materialice. La condición por excelencia para la materialización de la poética de la abdicación es el total abandono de la digresión como aparato productor de descripción.

#### DINAMISMO ECONOMICISTA DE LA FRASE DESCRIPTIVA

La pregunta, entonces: ¿por qué se abandona la digresión? La trayectoria epistémica de la poética mexicana de 1968 a 2012 está íntimamente ligada al proceso correlativo de la política mexicana hacia una transformación que, hoy en día, se ha cumplido casi completamente por medio de las reformas estructurales propiciadas por Enrique Peña Nieto y el llamado “Pacto por México” —que no es otra cosa sino la racionalización efectiva de la oposición aliada al poder en turno con el fin de obtener beneficios económicos determinados por las leyes globales del mercado. De este modo, la poética de la abdicación, más que encontrarse del lado de una supuesta experimentación formal que podría oponerse a la ortodoxia de ciertas manifestaciones anteriores, modernas<sup>11</sup>, se posibilita precisamente por la ausencia de intelectuales que

---

<sup>10</sup> En realidad, Flores nunca utiliza el sustantivo “poética” para referirse a los trabajos de los que sí llama, siguiendo a Hiriart (Flores, 2010, p. 16), la “generación del desencanto”. No obstante, sobre todo en la segunda parte de su libro *El ocaso de los poetas intelectuales*, en la que, como dicen, se va al texto —en este caso, los textos— de quienes forman parte de esta generación —“considerando el mayor número de apariciones en antologías posteriores a *La rosa de los vientos...*, la lista estaría integrada por los siguientes nombres: Efraín Bartolomé, Alberto Blanco, Coral Bracho, Adolfo Castañón, Elsa Cross, Antonio Deltoro, Francisco Hernández, Gloria Gervitz, David Huerta, Fabio Morábito, Vicente Quirarte, José Luis Rivas, Manuel Ulacia y Verónica Volkow” (Flores, 2010, p. 88)—, el trabajo de Flores desvela una poética incontestable, que se define como una “poesía que reflexiona desde y sobre el lenguaje, [cuya] tentativa de [...] escritura está encaminada hacia la solución, o al menos el reconocimiento, de aquel problema que atañe a toda la poesía contemporánea y que no es otro que el de la tradición puesta en tela de juicio” (Flores, 2010, p. 203). Más allá de la ausencia, a mi modo de ver injustificada, de Isabel Quiñónez, es precisamente lo que sigue a esta poética del desencanto lo que me interesa analizar ahora.

<sup>11</sup> A la luz de esta lógica de mercado, resulta incluso risible encontrar defensas de los productos “poéticos” posmodernos so pretexto de una cierta ausencia de la obra de arte moderna. Dice Fernández Mallo: “¿nostalgias, manierismos? No más, gracias. Bajo pretexto de crear ciertos efectos poéticos, es de agradecer ser puntualmente *arcaizante*, pero no arcaico; *mutatis mutandi*, puntualmente *modernizante*, pero no Moderno. [...] Hay que ampliar y reconfigurar el dominio poético porque hoy, por primera vez en la Historia, ya no existen ‘obras de arte’, o

busquen transformar el país hacia el socialismo y, con ello, hacia el comunismo<sup>12</sup> y, en cambio, la preponderancia de aquéllos, epígonos de Paz, principalmente Krauze (Flores, 2010, p. 64), Domínguez Michael y Juan Villoro, que buscan esa misma transformación en un sentido neoliberal. En el marco de esta preponderancia, que es a su vez económica y política, o, mejor dicho, que transforma, por medio de la mercancía, el mundo en mundo de la economía (Debord, 1967, p. 38), prima una poética que busca ser efectiva por medio del dinamismo economicista de la frase descriptiva. A esta generación que comienza a dibujarse en el horizonte es posible reconocerla por una característica: la abdicación, entendiéndola como la supresión del hombre, herencia de las vanguardias francesas, especialmente del *nouveau roman*. Como afirma Romain Gary en su crítica a esta forma totalitaria de hacer literatura:

Que l'on justifie cette suppression de l'homme dans le roman d'aujourd'hui par les besoins du cadavre, ou, plus symboliquement, par son annihilation dans les systèmes totalitaires, par le péril désolé de l'individu dans "l'anonymat de la masse", ou, suppression plus radicale encore, par le péril nucléaire, on parle toujours d'abdication. Abdication morale, artistique, culturelle, spirituelle, idéologique, devant ce qui nous menace, c'est-à-dire devant ce qui nous appelle en avant, ce qui nous invite à affronter et à surmonter (Gary, 1965, p. 70).

Así pues, se trata, hoy, de una poética de la abdicación, en el sentido en el que ésta es preponderantemente la preminencia del cadáver, como lo muestra Rivera Garza en su intento —fallido, en el sentido en el que trata de regresar el texto a una comunalidad global y no a una comunidad/memoria cultural “como derecho al ser” (Subirats, 2004, p. 156)— por “rescatar” los fragmentos de un cuerpo social mutilado

---

sí, pero han sido superadas en muchos órdenes de magnitud por la gigantesca obra de arte que es hoy la vida” (Fernández Mallo, 2009, pp. 68-69).

<sup>12</sup> No pretendo proponer, con esta afirmación, siquiera un vestigio de defensa del “socialismo real”, sino simplemente aceptar que la transformación del arte hacia la praxis no puede darse en otro contexto que en el de la socialización del arte. Sin embargo, parece que estamos cada vez más cerca de una especie de “socialismo real” con tintes capitaloides donde el Partido es sustituido por la Empresa. “En el ‘socialismo real’ Estado y Partido se funden y, con ello, se funden los intereses particulares de la burocracia estatal y de la burocracia del Partido. Al poder político de ambas burocracias, que tienen respectivamente en propiedad real al Estado y al Partido, corresponde su poder económico en cuanto que poseen efectivamente los medios de producción aunque no detentan —ni individual ni colectivamente— la propiedad jurídica sobre esos medios” (Sánchez Vázquez, 1981, p. 179). Basta con sustituir, en la afirmación anterior de Sánchez Vázquez, la palabra “Partido” por “Empresa” para tener una idea de dónde estamos.

a través de conceptos reciclados de la filosofía francesa de los sesenta, especialmente aquél de “desapropiación”. “Estos cadáveres hechos de texto, estos textos aparentemente muertos, son los que configuran las pantallas de la actualidad: los rectángulos en los que nos vemos y donde nos vemos vernos mientras un cursor palpita sin parar, y las letras aparecen y desaparecen como la fe, a veces, o como las luciérnagas” (Rivera Garza, 2013, p. 39). El tema de esta desapropiación es presentado por Rivera Garza como la propiedad sobre el lenguaje, la comunalidad del texto, cadáver del que se realiza una “ficha anamnésica de la cultura” (2013, p. 40) y donde supuestamente debe sustituirse la autoría, lo que no concuerda mucho ni con la exposición de los argumentos de Rivera Garza ni, mucho menos, con su texto, que no fue difundido gratuitamente<sup>13</sup> sino que pertenece al catálogo de Tusquets, en una edición que no es nada sencilla de conseguir.

Dejando de un lado la parafernalia paraliteraria, el cadáver —es decir, la supresión del hombre— se convierte, en la poética de la abdicación, por encima de la resistencia al lenguaje, en lo que liga los dos extremos de la trayectoria epistémica de la poética mexicana que va desde la digresión (masacre de Tlatelolco en 1968) hasta la abdicación (regreso incuestionado<sup>14</sup> del PRI al poder después de la guerra calderonista contra el narco en 2012, que desemboca —provisionalmente, siempre provisionalmente— en la desaparición de los 43 estudiantes normalistas de Ayotzinapa). La primera condición para que la poética de la abdicación aparezca es la sistematización de la creación, propiciada por el gobierno de Luis Echeverría y continuada como “política de Estado inédita” (Flores, 2010, p. 77) durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari con la creación del CONACULTA y los apoyos del Sistema Nacional de Creadores de Arte y las becas para Jóvenes Creadores, respectivamente. Cuando Malva Flores afirma que no se han estudiado las consecuencias de estos apoyos (Flores, 2010, p. 78) se refiere a eso que he llamado la distinción entre la crítica monográfica de la producción literaria, que evade la distinción epistémica de las condiciones de posibilidad de determinada poética, correspondiente con una realidad socio-histórica determinada. A esta primera condición sistemática del arte hay que sumarle, entonces, la transformación político-económica del mercado literario por medio de las editoriales “independientes” del Estado —Sexto Piso y Almadía, principalmente, aunque habría que

---

<sup>13</sup> Como sí lo fueron, por ejemplo, las *Notes on Conceptualisms* de Vanessa Place y Robert Fitterman.

<sup>14</sup> Se me podrá decir que el gobierno de Peña Nieto fue criticado en redes sociales virtuales, en las diferentes emisiones del noticiario de Carmen Aristegui y en tantas otras manifestaciones. No creo que eso implique un cuestionamiento directo al regreso material del PRI al poder, pues, a pesar de doce años de panismo, es posible decir que la política de Estado del PRI no sólo se acentuó durante los respetivos gobiernos de Vicente Fox y Felipe Calderón sino que alcanzó su perfeccionamiento.

hacer un recuento de cuántas de las obras que publican no son auspiciadas por el CONACULTA, el INBA o incluso la Fundación Jumex —, que se construyen sobre la idea de una empresa globalmente competitiva. Finalmente, pues, estas dos condiciones nos llevan a reconocer que la generación que ha seguido a “la generación del desencanto”, es decir, esa generación que es reconocible precisamente porque la suya es la poética de la abdicación, es una generación que ha dado la vuelta a la página de la modernidad, tal vez sin saber lo que esto significa, y se considera a sí misma parte de la estética posmoderna que impera en muchas de las disciplinas artísticas del mercado actual. Dicho de otro modo, no hay diferencia entre el trabajo artístico de un novelista como Yuri Herrera y un “artista plástico” como Bansky: ambos se consideran a sí mismos parte del posmodernismo, lo asumen, lo encarnan y, consecuentemente, lo reproducen estética y políticamente, sin que medie, como era el caso de Paz, una reflexión al respecto.

Es en este contexto en el que surge el dinamismo economicista de la frase descriptiva, que se encuentra al interior de algo más grande: del mismo modo que la digresión como aparato productor de descripción se encontraba al interior de la falla pro-gramática en tanto que resistencia a la norma(tividad) político-estética del lenguaje, el dinamismo economicista de la frase descriptiva se encuentra al interior de la disposición efectiva de los pseudoacontecimientos posmodernos como escritura esquizofrénica (Jameson, 1984, p. 26) determinada por su efectividad. El primer ejemplo que nos ayudará a entender su funcionamiento es el texto de Tedi López Mills<sup>15</sup>, *Muerte en la rúa Augusta*:

---

<sup>15</sup> Más allá de que ambos, Herbert y López Mills, sean “miembros” —cuerpos dóciles, en palabras de Foucault — del Sistema Nacional de Creadores de Arte y hayan trabajado en la edición de antologías de poesía “actual”, su caso me interesa porque con sus ejemplos que me permiten acceder de manera casi directa, es decir, mediante la crítica, a la poética de la abdicación. Empero, no preciso citar demasiado de sus textos porque me interesa más encontrar esos breves momentos en los que la episteme a la que pertenece la poética de la abdicación se manifiesta. Cito a López Mills: “Mi instinto me lleva a desconfiar de las teorías que engendran laberintos. La mayor parte de las poéticas que conozco (sobre todo las de estirpe francesa) son fórmulas fantásticas del encierro, de las que uno extrañamente no sale por la vía del poema” (López Mills, 2006, p. 43). Dejemos los adjetivos de lado y discutamos sencillamente, preguntemos, tan sólo, ¿cómo es que un “poema” podría salir de la poética a la que pertenece cuando, al contrario, es la puerta de entrada a ésta? La respuesta de López Mills es de estirpe paciana —y la mayoría de los argumentos contra la teoría que conozco generalmente lo son, por cierto—: “[...] vuelvo a las definiciones: el poema es lo que se inventa para saber lo que no se sabe. ¿Y qué hay detrás de un poema? En el mejor de los casos otro poema y siempre un lector perfecto que se somete a una experiencia única: el reconocimiento de algo olvidado que conoció alguna vez. Lo cual es otra hipótesis, un eslabón para otra poética.

(Un día Donna le pide  
a Gordon que aprenda a fingir,  
se le nota cada cosa  
que siente en la cara,  
le dice,  
es de mala educación,  
le dice,  
no debe entenderse lo que ocurre  
en la mente de alguien  
sólo por sus gestos,  
hay que fingir,  
le dice,  
*¿todos los hacen?*, pregunta Gordon,  
*todos salvo tú,*  
*pero yo, Gordon,*  
*creo que nadie nunca finge*  
*en Alaska o en la Patagonia,*  
*para qué además si el hielo*  
*esconde cualquier detalle visible,*  
*las personas se van perdiendo*  
*en la escarcha, he visto*  
*los programas,*  
*no digas tonterías, Gordon*  
*finge con Ralph por ejemplo*  
*siempre se ve que te hiere*  
*te domina, te enoja*  
*es que me hiere*  
*tú me hieres, Donna*  
*ya ves bobo*  
*te repito*  
*finge.*) (López Mills, 2009, p. 79-80).

Las problemáticas que plantea este texto son radicalmente opuestas a las que planteaban *El mono gramático* y *La obediencia nocturna* en tanto que textos culmen de la poética modernista mexicana. La primera pregunta que se hace el lector al enfrentarse al texto de López Mills es si está leyendo “poesía” o “prosa” *solamente* por el hecho de que el libro, publicado en la colección de poesía de Almadía y dispuesto *en verso* define

---

Retomo entonces mi estribillo predilecto: la poesía es cada poema y cada poema es el principio. No hay conclusión” (López Mills, 2006, p. 43). En suma, el gastado estribillo planteado por Paz en el “Ocaso de la vanguardia” (1972). Para el que el “poema” de López Mills es puerta de entrada.



de antemano, pro-gramáticamente, el entendimiento. La falla pro-gramática se evidencia, lo que no quiere decir que se problematice, desde el primer momento: no hay un trabajo al interior de ella: lo que hay es una necesidad de salir de ella lo más pronto posible. Estamos ante una forma de literatura blanca y funcional, como una iPad. No entraré en la problemática que plantea leer *Muerte en la rúa Augusta* como “novela” o como “poesía”, sencillamente porque hacerlo sería darle la razón a la escisión de la crítica literaria monográfica. Sí, en cambio, me interesa demostrar en qué modo funciona la poética de la abdicación por medio del dinamismo economicista de la frase descriptiva en el marco de la disposición efectiva de este texto. El pasaje citado comienza con una ubicación espacio temporal donde aparecen los personajes: Gordon, ese funcionario gringo que ha colapsado y ha dejado de trabajar, y Donna, su esposa, quien mantiene un amorío con uno de los que antes eran amigos de Gordon.<sup>16</sup> Esta ubicación es el presente que alababa Paz en su “Ocaso de la Vanguardia”, donde niega la historicidad hegeliana-marxista para decir que la lectura es una reactivación histórica del poema. De este modo, el poema, al ser presente (“tiempo puro”), es abolición de la historia.<sup>17</sup> Con esto llegamos a la primera diferencia, que proviene directamente

---

<sup>16</sup> Desde estos primeros rasgos del texto de López Mills nos podemos dar cuenta de que el pasaje digresivo general se ha dejado de lado: es posible decir lo que sucede en el libro, resumirlo sin problemas, debido a que no hay nada más, a que eso que sucede no es cuestionado en ningún momento, no plantea ningún tipo de incertidumbre. La propia López Mills lo reconoce en *La noche blanca de Mallarmé* —del que hay que destacar precisamente ese concepto, quizá más “teórico”, “filosófico” de lo que ella misma cree, de “noche blanca” como el principio de una poética—: “tal vez mi escasa imaginación onírica no sepa elaborar más que retratos; o tal vez sólo sea capaz de proporcionar los personajes, pero no la trama, y por eso deambulan las caras por mis sueños sin nada que hacer. Rara vez se repiten. Hay un señor —yo lo veo como el primer modelo de un señor— que ha aparecido en varias ocasiones. Nunca le sucede nada y en mi sueño tampoco: conviven o son testigos el uno del otro. La acción consiste en mirar. Las otras caras, por su lado, las anónimas, se limitan a pasar, como lo hacen durante el día en la calle. Quizá de ahí vengan y se metan en mi cabeza porque para dormir es necesario llenar ese paisaje austero cada noche, aunque sea con rostros acarreados. Quizás, asimismo, alguna vez se mezclen de tal manera que el resultado conserve cierta densidad a la luz del día y por fin yo pueda contar legítimamente un sueño” (López Mills, 2006, p. 53).

<sup>17</sup> A dos años de la publicación de *El mono gramático*, Paz afirmaba: “la lectura nos hace regresar a otro tiempo: al del poema. Aparición de un presente que no inserta al lector en el tiempo del calendario y del reloj sino en un tiempo que está antes de calendarios y relojes. [...] El tiempo del poema no está fuera de la historia, sino dentro de ella: es un texto y es una lectura. [...] El tiempo de la lectura es un hoy y un aquí: un hoy que sucede en cualquier momento y un aquí que está en cualquier parte. El poema es historia y es aquello que niega la historia en

de Paz, de la resistencia en/desde la falla pro-gramática: puede resistirse al lenguaje, es cierto, desde el presente de la lectura, pero no es sino con la finalidad de transformar el mundo en una dirección socialista que esta resistencia debe actuar. Dicho de otro modo, la grafía a la que alude Paz en *El mono gramático*, aquélla que constituye su pasaje digresivo general, no está resistiendo al poder sino que se está convirtiendo en otro poder, uno incluso mucho más grande, pues tiene la capacidad de reactivarse cada vez, de resucitarse.<sup>18</sup> A diferencia de él, Melo apela por una digresión que no acaba porque no empieza, una digresión que, precisamente en su reactivación, está contraponiéndose al poder incluso en la propia forma material que ha tomado en ese texto que se llama *La obediencia nocturna*. López Mills pertenece a la estirpe paciana y su “confusión” de voces no hace sino dinamizar el pasaje, abolir la digresión en pos de una disposición efectiva de los afectos que, acaso, podrían despertarse por sus personajes. Después de la posibilidad de dinamitar por medio de la digresión, la poética mexicana ha optado por la posibilidad de dinamizar por medio del efecto.

Es precisamente esta disposición de los afectos la que caracteriza a la poética de la abdicación. Pero no es en la disposición efectiva sino en el efectivismo dispositivo, como sucede en la novela de Julián Herbert, *Canción de tumba*. Luego de que el narrador se entera de que su madre tiene leucemia, y después de que se ha negado a “darle título de perfección” a lo que ella “está a punto de vivir”, hay una pausa en la narración, un hueco en el texto, eso que, en términos editoriales, se conoce como aire en la página y que es, precisamente, un respiro. Mediado por esta forma brevísima de silencio, a continuación aparece el fragmento que abre lo que en una novela con estructura lineal sería el inicio del conflicto:

La ingresaron a Urgencias. Estuvo cuatro horas en ese galerón entrecortado por cortineros donde cada dos metros alguien llora. Me indicaron que debía quedarme ahí pero que me hiciera a un lado, así que estuve largo rato rebotando entre enfermeras, doctores, escritorios y tanques de oxígeno mientras la escuchaba gritar “Qué me hacen, no me hagan eso, por favor” y “Sesenta centímetros, sesenta centímetros”. Al rato, Aldo salió detrás de uno de los cortineros en compañía de otro joven médico al que me presentó como Valencia.

—Se quedará —dijo este último—. Más vale que mentalices una larga estancia.

---

el instante en que la afirma. Leer un texto no-poético es comprenderlo, apropiarse de su sentido; leer un texto poético es resucitarlo, *reproducirlo*. Esta re-producción se despliega en la historia, pero se abre hacia un presente que es la abolición de la historia” (Paz, 1972, p. 227).

<sup>18</sup> Incontables son los años de dictadura priista en México. Y la única constante, hasta nuestros días, tiene un nombre: Octavio Paz.

Toma abundante agua, come plátanos, procúrate ropa cómoda. Vas a necesitar donadores de sangre. Muchos. Tu primer impulso será donar tú. No lo hagas. ¿Qué tan bueno eres para dar malas noticias? (Herbert, 2011, p. 48)

El pasaje anterior de *Canción de tumba* me interesa por dos razones, dos momentos, mejor dicho, que dan forma, incluso, al efectivismo dispositivo —escindido entre narración y diálogo, escisión aparentemente normal en eso que llamamos, aún, novela—: la poética mexicana se ha modificado —será mejor decir, desde ahora: adecuado, normativizado, institucionalizado— con base en la preeminencia de un movimiento con-formador del discurso, eso que he venido llamando dinamismo economicista de la frase descriptiva. En pocas palabras, la poética mexicana de los últimos cincuenta años se ha convertido en eso que hoy en día *es* debido a este dinamismo.

Ahora bien, este dinamismo, ¿en qué consiste? El pasaje de Herbert, a primera vista, parece lo suficientemente normal como para no causar problema alguno, al menos no en el nivel de la forma.<sup>19</sup> El acontecimiento clave ocurre al interior del primer momento del fragmento anteriormente citado, a saber, el correspondiente a la “narración”. Dice el narrador: “La ingresaron a Urgencias. Estuvo cuatro horas en ese galeón entrecortado por cortineros donde cada dos metros alguien llora”. El dinamismo economicista de la frase descriptiva se encuentra precisamente en estos dos sintagmas. El primero, de genealogía francesa también —sujeto verbo complemento, como en la mayoría de las frases de *L'étranger*—, no dice mucho por sí mismo, no, al menos, en la relación concreta que instaaura con el resto de pasaje. El segundo sintagma, mucho más largo, aunque con la misma estructura —lo que se agrega son complementos de tiempo, lugar y cualidad, en ese orden— tiene una sola función: otorgarle sentido al primero por medio de una relación de aglutinamiento semiótico —desplazamiento,

---

<sup>19</sup> Tenemos a un narrador, heredero y heredado —quizá, muy posiblemente, inconscientemente— de los narradores del *nouveau roman* francés, aderezado con algunos rasgos doubrovskianos —es decir, al mismo tiempo alejado de lo que narra (como sucede en esa falsa neutralidad de Duras, Robbe-Grillet e, incluso, Annie Ernaux) y, no obstante, completamente ligado a eso que narra, pues ello es lo que lo define y aquello que, a su vez, es definido por él (la genealogía, ahora, comienza con Annie Ernaux, pasa, brevemente, por Romain Gary —aunque ningún narrador mexicano contemporáneo de Herbert lo haya leído— y concluye con Doubrovsky). En suma, el engendro perfecto del narrador como función discursiva (*nouveau roman*) y del narrador-autor (autoficción). Así, este narrador en Herbert —mejor dicho, este narrador-Herbert—, tan normal como parece, es sólo normal precisamente porque es producido por la transformación que, en el período que va de 1968 a 2012, ha sufrido la poética mexicana. Es decir, es “normal” por derecho ideológico y no por derecho natural, del mismo modo en el que Edmond y Egdar, los dos hijos de Gloucester en *King Lear*, son respectivamente normales.

en Freud, metáfora, en Lacan. Los dos sintagmas, en concreto, dicen: *Urgencias es ese galerón entrecortado por cortineros donde cada dos metros alguien llora*. No hay símil, sino equivalencia, identidad entre una palabra que pertenece al campo semántico de la navegación (“galerón”) y otra que pertenece a aquél de la vida de los hospitales (“Urgencias”), acentuando —Herbert, sin duda, sabe lo que hace<sup>20</sup>— el carácter de literatura de viaje que tiene la novela por medio de esta especie de cartografía de la leucemia.

Ahora bien, a pesar de esta característica, más bien, precisamente debido a esta característica que puede, quizás, incluir *Canción de tumba* en la tradición incipiente de novelas de viaje mexicanas —entre las que destacan *La vida triestina* y *Miramar*, de David Miklos, y *Los ingrátidos*, de Valeria Luiselli— la mayúscula en “Urgencias” no es gratuita: es nombre propio que, por eso mismo, por su carácter de propiedad, le pertenece al narrador-Herbert, nombre propio específicamente ligado al universo diegético de la novela, del mismo modo en el que Combray y Dublín pertenecen a los universos de Proust y Joyce. Y es en este punto, es decir, a partir de esta comparación con los dos novelistas modernos por excelencia —más aún: los dos novelistas que marcan no sólo el destino de la modernidad sino sus propias limitaciones— cuando la lógica posmodernista de la escritura de Herbert queda evidenciada: *Urgencias* es un lugar que, en cualquier novela moderna, habría sido descrito más allá de lo que el narrador de *Canción de tumba* describe por medio de estos dos sintagmas. Y no es esto un reclamo ni una carencia ni una nostalgia por la modernidad: es un hecho. Porque la descripción que realiza el narrador-Herbert, al ser una expansión del sentido de la palabra *Urgencias*, mayusculada porque, recordemos, tiene la función de lugar en este caso, es una descripción economicista, económica. “Siempre narro en presente en busca de velocidad” (Herbert, 2011, p. 86).

*Urgencias*, ese lugar central de la novela de Herbert<sup>21</sup>, se manifiesta, entonces, por medio de estas dos frases, sometido a la lógica sintáctica del verso. Dicho de

---

<sup>20</sup> Los rasgos que emparentan a López Mills y a Herbert son profundos. El libro de Herbert, *Kubla Khan*, es en este sentido un libro que representa la imposibilidad de la poética de la abdicación por aprehender de la tradición. López Mills lo dice claramente: “el *Kubla Khan* de Coleridge representa para mí un enigma doble: el poema y el sueño de un poema cuya textura se resuelve en la petición de un sueño” (López Mills, 2006, p. 54).

<sup>21</sup> Entiendo esta centralidad en el sentido de concentrado semiótico y no en tanto que centro diegético. Dice Jitrik: “los concentrados [semióticos] no son cosas sino ‘constructos’ y, por lo tanto, fenomenológicamente abordables como objetos de conocimiento o, con más modestia, de un posible conocimiento. Ése es el carácter que tienen los términos elegidos que, siendo meros sustantivos de uso corriente, llegan a concentrados semióticos porque los convertimos instalándolos en el doble cruce —los dos planos de la escritura [el plano transformativo de

otro modo, esta frase no es una *frase prosaica* sino una *frase musical*, unos versos, en el sentido más tradicional de la palabra, es decir, no solamente aquél de autonomía significativa del verso sino incluso en su disposición retórica, que no deben entenderse en su acepción ciceroniana, es decir, como construcción de discursos teleológicamente definidos, sino en cuanto a una acumulación de figuras —hay aliteración (“entrecortado por cortineros”) que pasa por un momento de atenuación (“donde cada dos metros”), el cual, finalmente, concluye en hipérbole (“alguien llora”). En suma, encontramos algo parecido a la “desfamiliarización” que, sin embargo, no llega a la “desautomatización”: al contrario: *esta* es la normalidad de la poética mexicana en ese trayecto epistémico que va desde 1968 hasta 2012, en esto se ha convertido. De ahí que la elección de *Canción de tumba* sea, cabe subrayarlo, una elección ejemplar<sup>22</sup>. Lo que cambia en esta descripción, el cambio radical con respecto a la poética que antecede directamente a la “poética del desencanto” y que he tratado de demostrar por medio del análisis de la digresión como aparato productor de descripción en Melo y Paz, es precisamente la disposición retórica in-corporada al discurso que escinde poesía y novela para acceder a esta última. Podemos decir, entonces, que se trata de una novela conceptual, definiéndola a partir de Place/Fitterman: “if conceptual writing is considered as representation, it must be considered as embodied. As embodied, it must be considered as gendered. As gendered, it must be considered” (Place/Fitterman, 2009, p. 37). De ahí, pues, su carácter marcadamente economicista: mientras en un “poema” tendríamos, entre otras posibles, sin duda casi infinitas combinaciones, la disposición

Urgencias:  
 ese galerón entrecortado por cortineros  
 donde cada dos metros  
 alguien llora

---

trazo, como lo particular de la práctica, y la significación que la escritura produce] y el conflicto entre lectura e interpretación —, que sirve de marco para el surgimiento de objetos privilegiados en tanto atraen hacia una o hacia otra vertiente en ambos casos, diferenciándose de otros objetos que son indiferentes a las dos” (Jitrik, 2007, p. 39). Así, urgencias pasa a ser Urgencias, donde el conflicto de la novela de Herbert, el hombre ante la muerte, se concentra.

<sup>22</sup> Las concesiones editoriales de este dinamismo no pasan de juegos, guiños entre los autores de la generación de la abdicación. Sin embargo, una vez más, quizás inconscientemente, en estos juegos hay algo que trasluce, que, como un lapsus, pasa a la materialidad del texto. Esto dice Luiselli sobre Herbert: “Carretera era un hombre perseverante y, sobre todo, un hombre con suerte. Tras pedalear durante seis semanas por los confines del barrio y preguntar a todo conocido, cercano o lejano, dio con una posible respuesta [al enigma de dónde estaban sus dientes] tras cuestionar al misterioso y sabio derelicto, el otrora astrólogo de *El Economista*, Julián Herbert” (Luiselli, 2013, p. 115). ¿No nos basta esto para reconocer a Herbert como el economista de la prosa de la poética mexicana de la abdicación?

en la que los dos puntos funcionarían como acento de la metáfora y que podría ser, incluso, un poema enteramente autónomo — digamos, hipotéticamente, en una serie de lugares del Hospital y en la fórmula Hospital = Mundo —, en la “novela” tenemos una enorme ausencia de descripción en el sentido moderno (proustiano-joyciano).

En suma, el dinamismo economicista de la frase descriptiva le permite al narrador-Herbert pasar, como si nada, por el lugar por excelencia de su novela, ese donde se concentra el conflicto de los dos personajes principales, Herbert y Marisela, para dejarlo superficialmente definido y seguir con su narración, o bien, como ocurre en el pasaje que he citado, con un diálogo. Por supuesto, no es éste el único momento en el que Herbert se sirve de esta forma de dinamismo, pero citarlos todos sería tan absurdo como citar la novela misma. Me interesa, más bien, ver qué es lo que sucede cuando uno de estos narradores de la poética de la abdicación trata de incorporar la digresión en sus textos:

Mónica despierta a las ocho de la mañana.

[Debí poner: *despertó*. En realidad escribo desde un avión sobre el Atlántico, a prisa, intentando que la batería de mi laptop dure lo suficiente para llegar al final de esta larga digresión. Mónica no permite que me concentre: quiere que mire por la ventanilla, allá abajo, algo que tal vez sea Groenlandia o un trozo cualquiera de roca negra abandonada entre la nieve. Pero eso ya pasó: ahora Mónica luce molesta y avergonzada porque le he pedido que no me interrumpa. Y tampoco: ahora la miro de reojo y me sonrío con ese mohín de disponibilidad absoluta y su arrobadora hermosura de princesa ilegítima de la casa de Borbón que me hace querer desnudarla sin importar que cargue tremenda barriga de embarazo y los diminutos asientos del avión parezcan sillitas de plástico de una guardería. Y tampoco: ahora...

Cada vez que uno redacta en presente — así sea para contar su cretinismo aeroportuario, su sobredosis de carbohidratos en el menú de British Airways — está generando una ficción, una voluntaria suspensión de la incredulidad gramatical. Por eso este libro (si es que esto llega a ser un libro, si es que mi madre sobrevive o muere en algún pliegue sintáctico que restaure el sentido de mis divagaciones) se encontrará eventualmente en las librerías archivado de canto en el más empolvado estante de “novela”. Siempre narro en presente en busca de velocidad. Esta vez lo hago en busca de consuelo mientras percibo el movimiento del avión como un abismo puesto en pausa.] (Herbert, 2011, p. 86).

La digresión, llamada así por Herbert — no le estoy agregando ni quitando nada a su narración — es entendida como interrupción, que aporta muy poco, casi nada a la novela, tal vez solamente algo que queda como un esbozo de lo que se puede definir como el paso del autor al persona(*je*), donde el (*je*) — “yo”, en francés —, en pausa, está esperando, siempre, ser consolidado. Mentira que la novela de Herbert se archive en

“el más empolvado estante” de una librería, como es mentira, asimismo, cuando afirma “nunca seré una de las ‘grandes plumas’” (Herbert, 2011, p. 152). El dinamismo economicista de la frase descriptiva tiene como telos transformar no el mundo sino al autor, transformar a la persona en persona(*je*). Y Herbert puede, sin duda, estar tranquilo: mientras no tiemblen los mercados, mientras el mundo no se transforme en la dirección del socialismo —no de la caricatura que de éste hace el propio Herbert en ese apartado que se intitula “Fantasmas en La Habana” y tampoco del “socialismo real” — sus novelas habrán cumplido con el propósito para el que fueron leídas, que es la característica última —y, por ello mismo, la primera y más sagrada característica— de la poética de la abdicación: vender.

#### BIBLIOGRAFIA

- Debord, Guy, *La Société du Spectacle* [1967]. Paris : Gallimard (Col. Folio), 2013.
- Derrida, Jacques, *De la grammatologie* [1967]. Paris: Minuit, 2006.
- \_\_\_\_\_. “Signature événement contexte” [1972], *Limited Inc*, présentation et traductions par Élisabeth Weber. Paris : Galilée, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Heidegger et la question. De l’esprit et autres essais* [1987]. Paris : Flammarion, 1990.
- Fernández Mallo, Agustín, *Postpoesía. Hacia un nuevo paradigma* [2009]. Barcelona: Anagrama, 2009.
- Flores, Malva, *El ocaso de los poetas intelectuales y la “generación del desencanto”* [2010]. México: Universidad Veracruzana, 2010.
- Gary, Romain, *Pour Sganarelle. Recherche d’un personnage et d’un roman. Frère Océan I* [1965]. Paris: Gallimard (Colo. Folio), 2003.
- Herbert, Julián, *Canción de tumba* [2011]. México: Random House Mondadori, 2014.
- Horkheimer, Max, Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración* [1969], traducción de Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 1998.
- Jameson, Fredric, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism* [1984]. Durham – North Caroline: Duke University Press, 1991.
- Jitrik, Noé, *Fantasmas semióticos: concentrados* [2007]. México: FCE – Instituto Tecnológico de Monterrey, 2007.
- López Mills, Tedi, *La noche en blanco de Mallarmé* [2006]. México: FCE, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Muerte en la rúa Augusta* [2009]. Oaxaca: Almadía, 2010.
- Luiselli, Valeria, *La historia de mis dientes* [2013]. México: Sexto Piso, 2013.
- Melo, Juan Vicente, *La obediencia nocturna* [1969]. México: Era, 1994.
- Paz, Octavio, *El mono gramático* [1970]. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1998.

- \_\_\_\_\_. "El ocaso de la vanguardia" [1972], *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1990, pp. 145-227.
- Perloff, Marjorie, *Wittgenstein's Ladder. Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary* [1996]. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1996.
- Place, Vanessa, Robert Fitterman, *Notes on Conceptualisms* [2009]. New York: Ugly Duckling Press, 2010.
- Rivera Garza, *Los muertos indóciles. Neoescrituras y desapropiación* [2013]. México: Tusquets, 2013.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, "Ideal socialista y socialismo real" [1981], *Entre la realidad y la utopía. Ensayos sobre política, moral y socialismo*. México: FCE - UNAM, 2007, pp. 165-182.
- Subirats, Eduardo, "Arte popular y cultura digital: 'el ultimo artista'", *Una última visión del paraíso. Ensayos sobre media, vanguardia y la destrucción de culturas en América Latina* [2004]. México: FCE, 2004, pp. 155-195.

ARTIGO RECEBIDO EM 06/10/2016; APROVADO PARA PUBLICAÇÃO EM 10/07/2017

**RESUMEN:** Este artículo pretende demostrar las modificaciones que ha sufrido la poética mexicana en el período que va de 1968 a 2012. Para ello, el análisis se centra en la obra de dos narradores, Juan Vicente Melo y Julián Herbert, cuyas obras permiten desvelar los procedimientos de su poética: por un lado, la preponderancia de la descripción; por el otro, la descripción casi nula, más bien económica, efectiva. De este modo, el autor propone las características que hacen posible reconocer a la generación actual de la literatura mexicana por medio de una característica: la poética de la abdicación.

**PALABRAS CLAVE:** Literatura mexicana. Poética mexicana. Modernismo y posmodernismo. Literatura y filosofía. Juan Vicente Melo. Julián Herbert.

**ABSTRACT:** This article aims to demonstrate the changes that Mexican poetry suffered in the period that goes from 1968 and 2012. For this, the analysis focuses on the works of the narrators Juan Vicente Melo and Julián Herbert, whose works allow us to unveil the procedures of their poetics: on the one side, the preponderance of description; on the other, the almost null, but more economic and effective description. This way, the author proposes the characteristics that made possible to recognize the present generation of Mexican literature through a characteristic: the poetics of abdication.

**KEYWORDS:** Mexican literature. Mexican poetry. Modernism and postmodernism. Literature and philosophy. Juan Vicente Melo. Julián Herbert.