



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**“SOY EL HIJO DE MI MADRE”: *CANCIÓN DE
TUMBA* COMO AUTOBIOGRAFÍA**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LIC. EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS**

P R E S E N T A:

ESTÉFANY VILLEGAS LÓPEZ



**Facultad de
Filosofía y
Letras**

**DIRECTORA DE TESIS:
DRA. BLANCA ESTELA TREVIÑO GARCÍA**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.

2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) IN 404516: *Procesos de la construcción del yo en la escritura autobiográfica en México*. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

ÍNDICE

Introducción

Capítulo 1. Julián Herbert, autor literario

1.1 La “No Generación” o “Generación Inexistente”

1.2 Introducción al estilo escritural de Julián Herbert

Capítulo 2. *Canción de Tumba*: “una lectura inagotable”

2.1 Libro premiado

2.2 La sospecha autobiográfica

Capítulo 3. La autobiografía como género literario: panorama teórico y revisión de conceptos

3.1 El sujeto moderno

3.2 La autobiografía moderna

3.3 *Bios y autos*: los caminos trazados por Georges Gusdorf y Philippe Lejeune en el estudio de la autobiografía como género literario

3.4 Un cambio de paradigma: el lenguaje y la experiencia del mundo

3.5 Aportes de James Olney: la metáfora, la *poiesis* y el *bios* en la autobiografía

3.6 Teorías de Paul de Man y John Eakin: la creación del referente

3.7 La Persona, una forjadora de impresiones en la autobiografía

Capítulo 4. El texto autobiográfico en *Canción de tumba*

4.1 “Impresiones y recuerdos”

4.2 Lugares y memoria

4.3 El nombre del narrador-protagonista

4.4 Retórica de sinceridad

4.5 Toma de conciencia

Conclusiones

Bibliografía

INTRODUCCIÓN

Esta investigación es el resultado de una experiencia de lectura que comenzó los primeros meses del año 2015, al ser invitada por la Dra. Blanca Estela Treviño García a participar en el “Seminario de Escritura Autobiográfica en México en el siglo XIX y XX”, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Aquel espacio, y favorecida por el resto de asignaturas que cursé, auspició mi iniciación en el estudio crítico de las literaturas del Yo. Tiempo después, con el conocimiento de las principales posturas teóricas de Philippe Lejeune, Georges Gusdorf y James Olney principalmente, obtuve un primer acercamiento puntual al género que en este texto capta mi mayor atención: la autobiografía.

“Al principio, la comprensión es una conjetura”, dice Paul Ricoeur (1995, 86) y la segunda etapa de esta experiencia de lectura comenzó precisamente con una conjetura. Al conocer *Canción de tumba* de Julián Herbert, encontré ahí un fenómeno narrativo que, intuí, podía explicarse desde la teoría autobiográfica, por lo que seguí esa línea de interpretación. El punto central de mi observación fue la autorreferencia y autofiguración de Julián Herbert a través de la narración estética de su memoria, evocada en primera persona. La identidad nominal entre el autor, el narrador y el protagonista fue un elemento que, en su interacción con los demás componentes de la narración, favoreció mi conjetura. Indagando en el funcionamiento interno del texto conseguí llegar a su exterior: el pacto de lectura que propone y la ética de escritura que *Canción de tumba* ofrece son también los de una autobiografía.

La tercera etapa del proceso de lectura llega con la explicación de *Canción de tumba* como autobiografía en esta tesis. “La transición entre conjeturar y explicar se asegura por una investigación del objeto específico del conjeturar”, continúa Ricoeur (88), y si bien el objetivo de mi investigación fue el texto autobiográfico en sí, a su vez, el objeto de éste es Julián Herbert, una persona real. Por lo tanto, en el primer capítulo, parto de una exposición general de su figura de autor, la generación literaria en que se ubica y comento, brevemente, algunos rasgos sobresalientes de su escritura. Después, con la intención de singularizar la cualidad autobiográfica del libro de Herbert, prosigo en el segundo capítulo con su reseña, donde además cuestiono su generalizada catalogación como novela.

Una vez insertos en el tema, en el tercer capítulo recorro cronológicamente los aportes más representativos a la teoría autobiográfica de Georges Gusdorf, Philippe Lejeune, James Olney, Paul de Man y John P. Eakin, y recupero también algunos conceptos que en el cuarto capítulo son herramientas útiles para recobrar la arquitectura autobiográfica de *Canción de tumba*, y asimismo localizar sus puntos de inflexión más llamativos, como lo son el recurso autoficcional y la presencia del nombre propio del autor dentro de la narración. Finalmente, como un último estadio de la comprensión lectora, las conclusiones de la investigación buscan ampliar el panorama sobre las características y los desafíos que puede presentar este género literario en la actualidad, de acuerdo con lo observado en la autobiografía de Julián Herbert.

Originario de la ciudad de Acapulco y con arraigo en el norte de México, Julián Herbert es considerado uno de los autores más sólidos y sobresalientes de la generación de escritores mexicanos nacidos en la década de 1970. Aunque

Herbert ha dedicado parte de su obra a la poesía y al ensayo, en los últimos años su procaz narrativa despertó una ola de interés positivo en los lectores y en la crítica. Debido a su contemporaneidad, son escasos los trabajos de investigación académica sobre su obra, por lo que el análisis de la que hasta el momento ha sido su publicación más aclamada aspira a ser un buen aporte al archivo de su recepción.

CAPÍTULO 1. JULIÁN HERBERT, AUTOR LITERARIO

La figura de autor es una figura imaginaria, una “imagen discursiva que se elabora tanto en el texto literario como en sus alrededores” (Amossy, 2014, 67) y que tiene, sobre todo en el análisis de los géneros autobiográficos, una influencia en la forma en que el lector recibe una obra e interactúa con ella. El autor no sólo es un escritor, es también un actor social situado en circunstancias políticas, económicas y culturales a las que responde creativamente y éstas, a su vez, influyen de diferentes maneras en su misma producción. Al paso del tiempo, cada autor adopta una ética y una estética literaria que lo caracteriza, que lo distingue de otros autores y, no obstante esa búsqueda de singularización, a la vez son rasgos que lo insertan en una tradición literaria y lo vinculan a un cierto grupo que le aporta identidad.

Existe una distinción al hablar de un autor en el contexto de su publicación autobiográfica debido a que ésta exige un acercamiento que visualice a esta figura desde un ángulo más “misterioso” (poco accesible): el de la persona. Porque precisamente el misterio conlleva la expectativa del descubrimiento, el receptor de una autobiografía se convierte en algo más que un lector. Quizás sean las funciones de “explorador” y “testigo” las que lo completan, y es así como también se le exige que su conocimiento exceda los límites del texto e irrumpa en el mundo circundante, incluso privado, de quien firma la autobiografía. Comenzar por la vida pública que rodea al autor es un primer paso para comprender los sucesos de su vida, aunque sin duda ésa sea una información insuficiente.

1. 1 La “No Generación” o “Generación Inexistente”

Julián Herbert es un narrador y poeta mexicano, originario de la ciudad de Acapulco. Nació en el año de 1971, tiempo de agitación política en el país que se hizo más evidente al ocurrir la segunda represión estudiantil después de Tlatelolco (1968), donde Luis Echeverría Álvarez, entonces presidente de la República, se vio involucrado. Fue un año, además, en el que la historia del rock mexicano tuvo su gran hito con el Festival de Avándaro. La década de 1970 había iniciado con los vestigios de un desarrollo estabilizador en el país, una expansión urbana y una mejora económica puesta a andar en la etapa posrevolucionaria. El declive sobrevino hacia 1973, con el mal funcionamiento del modelo de crecimiento y la mudanza desfavorable en el contexto económico mundial (Meyer, 2003, 21).

Julián Herbert forma parte de una generación de creadores mexicanos que, a la par de su crecimiento y madurez, atestiguaron las crisis económicas, el descrédito político y las transformaciones sociales forjadoras de la época que hoy vivimos. En 1989, apenas un año después de la famosa “caída del sistema”, donde se dio a conocer el fraude electoral que llevó a Carlos Salinas de Gortari a ocupar la presidencia, el otrora joven Julián Herbert se mudó a Saltillo, Coahuila, ciudad al norte del país a la que por su vida cultural se le ha llamado la “Atenas del Norte”. Ahí estudió Letras Españolas en la Universidad Autónoma de Coahuila. Posteriormente, desde esa coordenada, Julián Herbert comenzó a desempeñarse como profesor de literatura, editor y promotor cultural en el Instituto Coahuilense (*Horizonte*, s. f.).

Hoy en día, Herbert es una figura de referencia no sólo por su producción literaria sino también por su labor en el área de difusión de la cultura. Entre sus intereses, además, sobresale la música; ha participado en los grupos musicales Los Tigres de Borges y Madrastras.

Atendiendo a un orden cronológico, la carrera como escritor de Julián Herbert despuntó hacia el año 1992, con la publicación de su primer libro de poesía *Claves de Alejandría* (Universidad Autónoma de Coahuila) y continuó con la recopilación de cuentos *Soldados Muertos* (Ayuntamiento de Ciudad Guadalupe, 1993). Después escribió cinco libros de poesía: *Chili Hardcore* (Universidad Autónoma de Zacatecas, Cuadernos de Práxis/ Dos filos, 1994), *El nombre de esta casa* (CONACULTA, 1999), *El cielo es el naípe* (Filodecaballos, 2001), *La resistencia* (CONACULTA/ FONCA, 2003) y *Autorretrato a los 27* (Eloísa Cartonera, 2003). Su debut como novelista quedó registrado en el año 2004, con *Un mundo infiel* (Joaquín Mortíz). Publicó algunos libros más de poesía como *Kubla Khan* (Ediciones Era, 2005) y *Pastilla camaleón* (Bonobos Editores, 2009); de cuentos como *Cocaína (manual de usuario)* (Editorial Almuzara, 2007), *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino* (Random House, 2017); de crítica literaria como *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente* (Bonobos Editores, 2010) y, entre otros más, de escritura autobiográfica como *Canción de tumba* (Random House, 2011), una pieza que, de acuerdo con Jaime Mesa, forma parte de los textos literarios de mayor relevancia para la narrativa contemporánea de nuestro país (Mesa, 2016).

En el 2014, la revista *Letras Libres* nombró a Julián Herbert y Antonio Ortuño (Guadalajara, 1976) como dos de los autores más sólidos de la generación de los setentas. Se les entrevistó con la finalidad de que comentaran algunos de los rasgos

que considerasen distintivos del conjunto de escritores mexicanos nacidos en la misma década. Para entonces, el debate acerca de cómo era y quiénes conformaban dicha generación sumaba ya numerosos ensayos, listas de libros o de escritores sobresalientes y algunos manifiestos, en cuya mayoría se mostraba una reticencia frente a la misma idea de ser una “generación”¹. En aquella entrevista, “Escribir aquí y ahora”, Julián Herbert hacía la observación de que el mote “nueva narrativa mexicana” favorecía un proceso mercadotécnico-editorial, y que esa tendencia de agrupar a los escritores podría corresponder más a la creación de una marca comercial que a la formación de una estética nueva o específica (Herbert y Ortuño, 2014). Rafael Lemus (2007) parece coincidir con esta lectura del fenómeno al señalar en “Aquí, ahora. Cuatro notas sobre la nueva novela mexicana” que “donde antes había obras literarias hay ahora previsibles productos editoriales” (35). Desde luego, se trata de una explicación generalizada, pero arroja luz sobre la autopercepción de algunos actores del mismo campo literario, que perciben la mercantilización de la idea de generación.

En “Relevos después del neoliberalismo. Trece hipótesis y una disección dialéctica de la literatura mexicana actual”, Pablo Raphael (2007) ubica tres momentos históricos para México, cuya experiencia compartida uniría el desarrollo intelectual de esta generación: el fraude electoral de 1988 y tanto el levantamiento del EZLN como la firma del TLCAN en 1994 (41). Estos tres sucesos pusieron en

¹ El método generacional se ha aplicado en México desde el siglo XIX, no por nada también llamado “el siglo de la historia”. Una generación literaria refiere la existencia de un vínculo a través de la herencia cultural, el contexto social, el contexto político y, más ampliamente, por el tiempo y el espacio compartidos. A juicio de José Ortega y Gasset, la generación es un marco de identidad que representa “una cierta actitud vital, desde la cual se siente la existencia de una manera determinada” (Barajas, 2005, 45-46).

evidencia, frente a la generación de los setenta, el cinismo de la clase política en el poder, así como la lucha, la esperanza y la solidaridad de organizaciones comunitarias e intelectuales por un cambio social. De manera especial, la adopción del neoliberalismo como ideología y modelo económico en México marcó un punto de quiebre para la descentralización de diversos tipos de producciones en el país, incluida la producción literaria.

Pablo Raphael observa que “tal vez, conceptos como generación, nacionalidad, geografía o género han dejado de servir como coordenadas para definir el estado actual del arte” (43) porque, frente a lo que antes fuera la mirada colectiva del acontecer histórico, ha tomado fuerza la pluralidad y la diversificación de posturas, resultado tanto de los modelos económicos como del desencanto político nacional. Además, porque dichos conceptos comienzan a resultar espacios muy acotados para las dinámicas globales de hoy en día².

A excepción de “Generación Atari”, nombre por el que opta Tryno Maldonado (2008) en la introducción a la antología de narradores *Grandes Hits Vol. 1*, las denominaciones más extendidas han sido “No Generación” y “Generación Inexistente” para el grupo de escritores nacidos durante la década del 70. “No Generación” lo propuso Geney Beltrán (2004-2005) en “Historias para un país inexistente”. Como el título lo sugiere, él observa que la literatura escrita en nuestro

² Josefina Ludmer propone el concepto de “postautonomía” para nombrar este cambio en la producción y comunicación literaria, en las formas de leer y, de manera amplia, en el objeto literario. Atribuye a los procesos económicos transnacionales el cambio en las selecciones editoriales y la movilización de la escritura literaria hacia otros sitios y materialidades. Por eso considera que la nitidez entre las escrituras nacionales y los distintos géneros literarios se ha hecho menos evidente que en la literatura producida hasta antes de los años sesentas: “Hoy hay otra industria del libro [...] y se sitúa en el interior de la industria de la lengua, que abarca teléfonos, diarios, revistas, radios, libros, internet. Y que está transnacionalizada” (2012).

territorio se ha estado enfrentando desde la segunda mitad del siglo XX a una continua crisis social y, por ende, cultural. Lo que hay es una suerte de “derrumbe” del ideal “nación mexicana”:

Lo que ya habían intuido literariamente Tario y Rulfo resultó la experiencia real para las generaciones nacidas a partir de finales de la década de 1960, que heredaron la nada de un país pesadillesco y terrible, con los problemas asediantes del fin del siglo: la explosión demográfica, la falta de democracia, la corrupción, la discriminación, la pobreza y la desigualdad, la violación a los derechos humanos, el crimen y la impunidad (Beltrán, 2004-2005).

Jaime Mesa (2008) coincide con Beltrán en señalar a Rulfo y su obra como un mentor de “los Inexistentes”, de ahí su observación sobre que, si bien ellos no parecen vindicar un padre literario, son conscientes de la labor de sus “abuelos”: Juan Rulfo principalmente, Jesús Gardea, Francisco Tario, Jorge Ibargüengoitia, Fernando del Paso y Daniel Sada (Mesa, 2016). Quizás eso explique por qué Herbert y Ortuño, en aquella entrevista de *Letras Libres*, declararan que no hay claramente un interés en continuar o en romper con la generación anterior; a juicio de Tryno Maldonado, si no se comete parricidio es porque no hay contra quién hacerlo (2008, 11).

Pese a que un vistazo a las tareas y los problemas pendientes de su época muestre el reto social, luego creativo, que enfrentaron los escritores de los 70, consideremos que no solamente existe negación y desilusión en este grupo. De manera paradójica, el uso del humor, por ejemplo, surge como una propuesta perfiladora de la No Generación. Un humor, identifica Pablo Raphael, combinado con amargura; un humor que, de acuerdo con Antonio Ortuño, es a veces la única forma de enfrentar al poder (económico, político). Un humor que, a juicio de Tryno

Maldonado, en ocasiones se confunde con cinismo o indiferencia. Además, se observa una tendencia de referir a México desde una mirada crítica, por ser espacio de conflicto, inseguridad, narcotráfico, migración y violencia (Mesa, 2016), por lo que también se abandona la perspectiva nacionalista (Raphael, 2007).

1.2 Introducción al estilo escritural de Julián Herbert

Un estilo escritural puede entenderse como el conjunto de técnicas y procedimientos retóricos utilizados por un autor y que los lectores pueden identificar como un sello personal de este mismo; el estilo es, pues, la desautomatización lingüística que cada escritor manifiesta en la composición de su obra (Beristáin, 2006, 135)³. Al acercarse a la literatura de Julián Herbert y su respectivo estilo, se observa una posible influencia de la literatura de la Onda (1965) donde a menudo se registró el argot mexicano al interior de la narración. Asimismo, como los autores de esta corriente destacaron por aludir (tanto en la vida cotidiana como en su obra) a la libertad sexual, al consumo recreativo de drogas, a la música rock y pop, así como al detrimento de la institución social de la familia (Albarrán y Rosado, 2004). Todos estos elementos están presentes en la obra de Julián Herbert, más la reiterada alusión a la circunstancia histórica del México que vive.

Con sencillez y coraje, Herbert combina un lenguaje que va de lo coloquial a frases más elaboradas para comunicar una sociedad mexicana en crisis:

³ El concepto de “desautomatización”, en el contexto de la creación literaria, fue introducido por los formalistas rusos y refiere al trabajo que deliberadamente el escritor realiza con el lenguaje para alcanzar cierto grado de belleza en su obra. Esta elección que a voluntad realiza del vocabulario, de las estructuras sintácticas y del orden de ideas es lo que también se ha llamado “artificio”, pues se trata de una estrategia del escritor para mostrar una visión de mundo más estética. Esta habilidad es de carácter individual, ya que está relacionada con la manera de percibir los objetos, y es por eso que se alude a ella al hablar del estilo escritural de un autor.

Cómete a tus hijos si no quieres que el cara pálida, that White trash, los corrompa. La única Familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cercenar cabezas [...]. La Gran Familia Mexicana se desmoronó como si fuera un montón de piedras [...]. Ni un buche de tequila que el perfume del marketing no haya corrompido. Ni siquiera una tristeza o una decencia una bullanga que no traigan impreso, como hierro de ganado, el fantasma de un AK-47 (Herbert, 2011, 26-27).

Aun con estas constantes denuncias, con frecuencia es posible encontrar entre sus líneas, también, lo que Julio Patán ha descrito como un “humor desaforado y sin contemplaciones” (Patán, 2017) que incluso le da a su estilo narrativo cierto aire también procaz, como el de este fragmento en el que uno de sus personajes masculinos está con una prostituta:

Luego se enderezó de un golpe, cogió el condón que yo había puesto en el buró y me dijo: ‘Ya, pónitelo y córrete’. ‘¿Por qué?’ ‘Porque tú eres turista; no me puedes tocar así’. ‘¿Por qué?’ ‘Porque a mí los turistas me dan asco’.

Me ofendí tanto que de inmediato me surgió la idea de casarme con ella. Quería traerla a rastras a México, encadenarla al muro de un patio sin sombra, obligarla a fregar los pisos, enfundada en un short de mezclilla que me permitiera apreciar cómodamente (desde un imaginario *reposit* de encomendero criollo y posmo) sus piernas y sus nalgas.

Le dije: ‘OK’. (Herbert, 2010, 35).

Quizás “disruptivo” sea el adjetivo que mejor defina, en la actualidad, la prosa de Julián Herbert, que encuentra en las expresiones, las situaciones y los personajes menos probablemente “literarios”, por sórdidos, la materia prima ideal para crear sus universos narrativos. En el 2012, tras recibir el Premio de Novela Elena Poniatowska 2012 por su libro *Canción de tumba*, la *Revista Ñ* (una de varias que documentaba el éxito de su libro, en México y en América Latina) representaba el estilo de Herbert, si éste fuera tangible, como “un preciso gancho en el rostro, un

knock out que despabila al lector” (Clarín, 2012). El comentario no sólo aludía a su más reciente y premiada publicación, sino al resto de su obra narrativa cuya escritura, tal como se señalaba, insta al lector a permanecer alerta frente a la mezcla de registros *underground* y sociolectos cuyo propósito es configurar a sus personajes o mundos ficticios:

Me llamo Arturo, pero los compas me dicen el Trapo. Me dicen así porque siempre ando bien loco, y cuando ando bien loco no me sé tener en pie.

¿Alguien de ustedes ha visto por ahí estacionado el carro de mi jefa? Es un Cavalier azul con una calcomanía del PAN en la defensa. No sé dónde lo dejé. Y lo agarré sin permiso porque ya no me lo prestan. Nel, namás era para el rol. Si regreso sin coche van a correrme otra vez de la casa. Qué loco, ¿no? (Herbert, 2009, 41)

La escritura de Julián Herbert es la cristalización de un español mexicano vivo, del habla pulido por los conocimientos de retórica y musicalidad que el autor posee, y también es la reminiscencia embellecida de una oralidad que, de acuerdo con el mismo Herbert, aprendió de su madre al escucharla narrar historias, las cuales recuerda como sus “primeras lecciones de técnica literaria” (*El País*, 2012). Es en este punto donde surge otra peculiaridad de su escritura que, es importante resaltar, no abarca la totalidad de su obra pero se encuentra esparcida entre pequeñas y grandes porciones sobre ella: el uso de información que toca al autor como persona.

Las huellas autobiográficas están, por ejemplo, esparcidas de forma indirecta en libros de cuentos como *Cocaína (Manual de usuario)*, entre versos de poemas y sus dedicatorias, como “Suburbio de una bala” y “Dueña del África” aparecidos en *Pastilla camaleón*, donde los nombres de su entonces esposa y su hermano aparecen con viso referencial, pues son más que nombres idénticos, son figuras que en el texto mantienen una relación filial y emotiva con la voz poética muy similar

a la que Julián Herbert tendría con ellos en el mundo fuera del texto. “Autorretrato a los 27” y “Autorretrato a los 41”, de su poemario *El nombre de esta casa*, son dos ejemplos más de ello, donde el mismo título del poema hace sospechar, hasta al más despistado lector, que puede existir una relación de semejanza entre lo que lee y lo que conoce del mundo del autor.

La curiosidad biográfica incrementa de manera especial ante *Canción de tumba*, donde la materia biográfica es más en cantidad que la ficción. Julián Herbert se ha expresado sobre este texto como una “ficción autobiográfica” (Herbert, 2013, 2), incluso como una “memoria” convertida en novela (2013, 4) pero no como una autobiografía. Quizás una revisión pormenorizada de lo que significa escribir autobiografía pueda aclarar el lugar que ocuparía este libro en dicho género literario. Antes, hagamos una revisión del libro que le ha valido al autor el reconocimiento internacional y un lugar ya en la historia de la literatura mexicana.

CAPÍTULO 2. *CANCIÓN DE TUMBA*: “UNA LECTURA INAGOTABLE”

Premio Jaén de Novela 2011

Premio de Novela Elena Poniatowska 2012

Canción de tumba narra la azarosa vida de Guadalupe Chávez, prostituta y madre del narrador que, a lo largo del libro, se encamina hacia la muerte, víctima de leucemia. La enfermedad de Guadalupe impone al protagonista un *ejercicio autobiográfico* que lo llevará a sumergirse en su infancia y su juventud, al tiempo que indaga en la compleja relación con su madre, con sus propios hijos y con su país, México, asolado por la corrupción, la violencia y la destrucción.

La novela de Julián Herbert saca esqueletos del armario, crea una voz narrativa genuina y febril, dibuja un México desalmado poblado por personajes que ya forman parte de lo mejor de la literatura en español. *Canción de tumba* es poesía, música y *una lectura inagotable*. (Las cursivas son mías.)

La cita anterior corresponde a la contraportada de la primera edición del libro *Canción de tumba* (Herbert, 2011), de la colección Debolsillo en la editorial Mondadori - Random House. Las dos primeras frases, que aluden a los premios que la obra ha recibido, cumplen una doble función: por un lado, establecen frente al lector la sobresaliente calidad literaria del texto que éste tiene entre sus manos y, por otro lado, declaran oficialmente el género al que pertenecería la obra.

El Premio Jaén de Novela surgió, desde 1986, como una iniciativa de la Fundación Cajagranada, en España, para impulsar la actividad cultural “desde un punto de vista innovador y vanguardista, favoreciendo el descubrimiento de talentos emergentes de la literatura” (Cajagranada Fundación, s/f). A lo largo de los años, los libros premiados han sido editados por las editoriales Debate, Mondadori y Almuzara. Los galardonados proceden de España, Chile, Cuba y México. Mientras tanto, el Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska se fundó en el año 2008 “en reconocimiento a la escritora por su importante contribución al desarrollo

de la cultura nacional y con la finalidad de impulsar y galardonar a los autores y autoras de novelas de alta calidad literaria en lengua española” (Excelsior, 2015); para participar en el certamen es indispensable que la obra esté previamente publicada.

2.1 Libro premiado

Si bien los premios literarios representan la oportunidad de reconocer públicamente las capacidades creativas de un autor y beneficiarlo con un estímulo económico que le permita continuar con su proyecto literario, así como difundir el patrimonio cultural de una entidad, también es cierto que los certámenes y premiaciones se inscriben en el circuito económico del libro, donde las decisiones y las operaciones de las editoriales tienen enorme importancia para la consolidación del gusto literario e influyen en el juicio crítico de los lectores. La novela, que hasta ahora mantiene supremacía en el mercado sobre otros géneros (Becerril, 2009), es la escritura literaria “que más se vende” y que “goza del rumor de ser lo que codician los editores para publicar” (Mesa, 2017), quizá porque ésta sea, a grandes rasgos, una escritura de largo aliento que pone al alcance de los lectores diversas situaciones ficticias sobre la vida y, en ese sentido, ofrece al consumidor una amplia gama temática que cubre sus distintos intereses estéticos y de entretenimiento⁴.

Al considerar esta multiplicidad de protagonistas e intereses que actualmente circunscriben la clasificación de un libro como novela, no es extraño cuestionar que *Canción de tumba* de Julián Herbert lo sea, sobre todo porque cuenta con un rasgo

⁴ Ya en su ensayo “Encuestas”, Augusto Monterroso mencionaba este curioso fenómeno, y aseguraba que, en ocasiones, los editores llegaban a “encubrir” un género con otro a fin de abastecer la demanda de los lectores (Becerril, 2009).

particular que no pasa desapercibido ni en la contraportada del libro ni para cualquier otro lector: lo autobiográfico⁵. En septiembre del año 2009, la revista *Letras Libres* publicó un escrito del mismo autor con el título “Mamá leucemia” (Herbert, 2009), que básicamente es un breve borrador de lo que más tarde se convirtió en *Canción de tumba*. El texto está compilado en un número llamado *Autobiografías precoces*, que emula el proyecto del mismo nombre que Emmanuel Carballo y Rafael Giménez Siles emprendieron en la década de los sesenta, al encargar a escritores jóvenes como Juan García Ponce, Sergio Pitol, Carlos Monsiváis, que escribieran sus autobiografías. Incluso en 2011, apareció nuevamente un fragmento de “Mamá leucemia” en la antología *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* (Herbert, 2011). Ambos precedentes, con los respectivos paratextos, apuntan el trazo biográfico y autorreferencial que influye al texto y que desestabilizaría el pacto ficcional de la novela⁶.

⁵ Uno de los jurados que otorgaron el premio Jaén de novela a *Canción de tumba* fue el escritor Marcos Giralt Torrente, quien un año antes, en 2011, publicó por Anagrama *Tiempo de vida*, donde Torrente reconstruye la relación con su padre, el tiempo de vida que compartieron, “con asombroso afán de fidelidad”, dice la contraportada del libro. Esto es un dato interesante para pensar las técnicas literarias y los temas que entran en tendencia. La revista *Tierra Adentro* publicó un artículo dedicado a lo que el autor del texto llama “literatura de los hijos”, la cual estaría relacionada con la novela de la dictadura, pero habría dado un giro “más intimista”, a fin de incursionar al ámbito familiar y privado e indagar en él “para saber quiénes eran los padres, para explicar o, mejor, explicarse, también, quiénes son ellos que escriben e incluso, y esto es quizá lo más interesante, desde dónde escriben y por qué lo hacen” (Barona, s/f). Barona incluye en esta corriente al libro de Herbert, *Canción de tumba*, también *El cuerpo en que nací* de Guadalupe Nettel, así como *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, estos dos últimos también publicados por Anagrama en el año 2011.

⁶ De acuerdo con Kate Hamburger, la narración de ficción presenta una característica lingüística única, que es la inexistencia de un Yo de origen real, a diferencia de la enunciación en la que hay un fenómeno de referencialidad hacia un mundo factual preexistente (2009, 69). En el caso de la autobiografía, un Yo “real” es condición de la enunciación, principalmente, y no sólo resultado o función de la narración. Se trata de una diferencia estructural que, por sutil, puede provocar confusión sobre la cualidad subjetiva de una historia, pues incluso si ésta estuviese en primera persona y presentara un vocabulario emotivo no podría clasificarse como subjetiva si el Yo de origen no remitiera a alguien real; “la narración de ficción jamás es ‘subjetiva’, por más ademanes de subjetividad que componga”, dice Hamburger (74).

2.2 La sospecha autobiográfica

Canción de tumba narra, en un primer plano, la historia de una mujer enferma de leucemia que agoniza en un hospital de Saltillo, así como algunas de las vicisitudes que atravesó durante su vida precaria hasta antes de llegar allí. Esta mujer es la madre del protagonista y narrador, llamado Flavio Julián Herbert Chávez. La perspectiva y las reflexiones, experiencias, interpretaciones, confesiones y recuerdos de Julián Herbert son, aún desde el segundo plano, las que dirigen el sentido de la historia y, de hecho, las que predominan en ella.

A diferencia de una narrativa de ficción convencional, donde los personajes y el narrador no existen como tal en el mundo factual, en *Canción de tumba* el protagonista y la mayoría de los personajes sí existen o existieron fuera del mundo literario: Guadalupe Chávez, madre del protagonista; Julián Herbert, protagonista, narrador y autor del libro; Mónica, esposa del protagonista y cuyo nombre, incluso, aparece idéntico en la dedicatoria del libro; Jorge, Arturo y Leonardo, hijos del protagonista; Jorge, Diana y Said, hermanos del protagonista; Marcelo Uribe, Christopher Domínguez Michael, Mario Bellatin, etc., colegas del protagonista. Más todavía: estos personajes mantienen la misma relación filial o social en el texto con Julián Herbert que en la realidad extratextual. Lógicamente, el narrador siembra una curiosidad biográfica en el lector.

¿Y si mamá no muere? ¿Valdrá la pena haber dedicado tantas horas de desvelo junto a su cama, un estricto ejercicio de memoria, no poca imaginación, cierto decoro gramatical; valdrá la pena este archivo de Word si mi madre sobrevive a la leucemia? [...] (39) Tengo una visión *material* de lo que esto es: un texto. Una estructura. Una estructura, debo añadir, a la que le he insuflado cierto aire trágico (42). [...] No pretendo convencer a nadie de que hay arte en esta hartura. La emprendí porque

es el último recurso que me queda para acercarme a la sensibilidad (Herbert, 2011, 173).

Debido al tema del duelo, de la muerte materna, *Canción de tumba* es ante todo una escritura del dolor (padecido por el protagonista, Julián Herbert) y quizás ahí se encuentre el motivo por el que las aventuras y desventuras de Guadalupe Chávez ocupen el primer plano de la historia; para narrar el dolor es necesario ubicar, tal como ocurre en su percepción, el objeto del dolor y, para Herbert, este objeto es la vida y muerte de su madre:

[...] hoy, cuando veo a mamá desguanzada e inmóvil sobre su cama de hospital con los brazos llenos de moretones por agujas, conectada a venopacks translúcidos manchados de sangre seca [...] lamento no haber sido por su culpa, por culpa de su histórica vida de viajes a través de todo el santo país en busca de una casa o un amante o un empleo o una felicidad que en esta Suave Patria no existieron nunca, un niño modelo [...]. Alguien que pudiera explicarle algo. Recetarle algo. Consolarla mediante un oráculo de podredumbre racional en esta hora en que su cuerpo se estremece de jadeos y miedo a morir (Herbert, 2011, 14).

Si bien el narrador no elabora una descripción detallada de su dolor, sí es algo que evoca constantemente al hablar de la enfermedad terminal de su madre y, a través de digresiones, de su antigua dedicación a la prostitución que provocó a él un sentimiento de vivir a la deriva durante su infancia. Frente al dolor, notable en el primer capítulo “I don’t fuckin’ care about spirituality”, cuando la madre está internada y él comienza a rememorar la juventud de su progenitora y su propia niñez, así como al final del último capítulo “La vida en la Tierra”, momento en que recuerda cómo supo de la muerte de su padre y en que atestigua la de su madre, Herbert narra también su arrobo por el placer: la música, los viajes, el sexo, la bebida, las drogas y el amor. Pareciera que es este flujo de emociones, determinado

por la muerte de Guadalupe Chávez y el nacimiento de su hijo Leonardo, el detonador del viaje introspectivo del narrador y protagonista, Julián Herbert.

Una estudiosa de las emociones y su efecto en las personas, Sara Ahmed, halló en su investigación que el encuentro de una persona con la experiencia del dolor y el placer favorece, como ninguna otra emoción, la conciencia de que existen “superficies” tanto corporales como psíquicas en uno mismo: “la impresión de una superficie es un efecto de dichas intensificaciones del sentimiento”, anota Ahmed (2015, 53). La capacidad de reconocer la frontera entre sí mismo y el mundo, es decir un Yo, está motivada por experiencias como las que le tocó vivir al autor de *Canción de tumba*. De esta manera, es válido interpretar que Herbert, al atestiguar y recordar una pérdida dolorosa, así como encuentros y sucesos satisfactorios, sitúe en el centro de la historia lo que en apariencia está al margen de esos acontecimientos: su propia vida, su vivencia y percepción de los hechos.

Escribo para transformar lo perceptible. Escribo para entonar el sufrimiento. *Pero también escribo para hacer menos incómodo y grosero este sillón de hospital. Para ser un hombre habitable* (aunque sea por fantasmas) y, por ende, transitable: alguien útil a mamá. Mientras no esté abatido podré salir, negociar amistades, pedir que me hablen claro, comprar en la farmacia y contar bien el vuelto. *Mientras pueda teclear podré darle forma a lo que desconozco y, así, ser más hombre*. Porque escribo para *volver* al cuerpo de ella: escribo para *volver* a un idioma del que nací (Herbert, 2011, 39). (Las cursivas son mías.)

Una lectura que englobe todos los elementos compositivos de *Canción de tumba* dirige al hecho de que no se trata únicamente de la vida de Guadalupe Chávez (ya que eso sería tomar la parte por el todo), sino de un momento de crisis en la vida del protagonista, que lo obliga a mirar y reflexionar su presente, así como a registrar

acontecimientos importantes de su vida en el pasado, para comprender y procesar ese momento vital.

Proponer que este libro pertenece al género autobiográfico no compromete defender que la historia narrada sea absolutamente verificable, “verdadera”, o de un estilo documental que sacrifique su propia estética, más bien que el narrador y protagonista de la historia exista como persona en el mundo factual y que esta persona tenga intención de contar a otros su vivencia, recordarla, significarla, con los medios que posea.

Tengo que acudir al mecanismo de la literatura pese a que muchos de mis espectadores lo consideran una lengua muerta: de otro modo, la intervención sería solamente una mancha tibia. Tengo que escribir para que lo que pienso se vuelva más absurdo y real. Tengo que mentir para que lo que hago no sea falso. No pretendo chantajear a nadie con este proyecto: lo emprendí porque soy un hartista [sic] (Herbert, 2011, 173).

Julián Herbert, como escritor, conoce las técnicas literarias que le permiten pasar los hechos experimentados como reales por el tamiz de la imaginación y de la belleza formal. En 2006 Jaime Mesa recuperó a través de 30 narradores de la Generación Inexistente la “actual” noción de novela y si algo tuvieron en común todas las definiciones fue “la maleabilidad de su forma” (Mesa, 2017), a tal grado que el escritor David Miklos asegura que “una novela es cualquier cosa que uno desee escribir. Creo que estamos llegando a una época en que la narrativa será un género en sí, sin etiquetas” (Mesa, 2017). Esto explica que el narrador de *Canción de tumba* llame a su obra “proyecto”, no novela ni autobiografía, y que la contraportada del libro haga transitar al texto que presenta de “ejercicio autobiográfico” a “novela” y, finalmente, a una “lectura inagotable”.

Es cierto que una lectura desde el punto de vista de la novela actual permite corroborar la idea, presente en diversos autores, de que la voz narrativa en tendencia es la primera persona, así como que en ella se ha popularizado “un acercamiento a las obsesiones del autor” (Mesa, 2017). Sin embargo, apelando a esa “inagotabilidad” de sentido que ofrece el libro, la lectura que propongo en esta investigación es la de *Canción de tumba* como autobiografía, porque ella permite acercarse a las formas y recursos con que hoy en día se escribe literariamente sobre sí mismo.

A continuación presento un recorrido teórico por lo que es la autobiografía como género literario, sus alcances y controversias, a fin de mostrar las herramientas de análisis con que sustentaré después mi lectura.

CAPÍTULO 3. LA AUTOBIOGRAFÍA COMO GÉNERO LITERARIO: PANORAMA

TEÓRICO Y REVISIÓN DE CONCEPTOS

*No te engañes: eso que llamas
«la experiencia humana» es sólo
una masacre de capas de cebolla. [...] Lo primero que hacemos es elegir la capa más perfecta y transparente y menos rota de la cebolla que nos ha tocado en suerte.*
Julián Herbert

Etimológicamente, la palabra ‘autobiografía’ es transparente, está formada por tres raíces griegas: *autos*, que significa “uno mismo”; *bios*, que significa “vida” y *graphé*, que significa “escritura”. ‘Autobiografía’ puede entonces glosarse como: escritura por uno mismo de la propia vida⁷. El primer registro escrito de esta palabra fue rastreada por Georges Gusdorf en alemán, la cual se utilizó en 1798 por Frédéric Schlegel. En inglés, se encuentra ubicada en un artículo del poeta Robert Southey, de 1809 y, en español, probablemente se usara de manera formal desde 1879, como parte del título de una de las novelas de Pascual López, aunque el adjetivo ‘autobiográfico’ pudo haberse empleado desde décadas anteriores (Puertas Moya, 2003, 39). Sin embargo, Burton Pike señala que ya desde el siglo XVI, en Inglaterra, existían textos con características de autobiografía (Amaro, 2009, 28).

3.1 El sujeto moderno

Rastrear el surgimiento escrito de la palabra ‘autobiografía’ permite ubicarla como un fenómeno eminentemente moderno. Si bien el siglo XIX fue la etapa en que las

⁷ Con el fin de mostrar la interacción que existe entre las tres raíces etimológicas de la palabra autobiografía y la posible finalidad de la misma, L. Scarano (1998) propone la siguiente definición: “el tránsito desde un pasado (*byos*) al orden de los signos (*graphé*) para configurar un sujeto (*autos*) desde sí mismo” (695).

autobiografías comenzaron a publicarse con mayor asiduidad, los principios ideológicos que motivaron su auge están quizás al comienzo de la Modernidad occidental. Fue en el siglo XVII cuando la razón (y la palabra como portadora de ésta) cobró autoridad sobre la existencia humana, y se la consieró como principal herramienta de investigación (Toulmin, 2001, 30-33). Este marco ideológico, conocido en la historia de la filosofía como “giro epistemológico”, fue lo que sostuvo la convicción de que existía un *sujeto* de conocimiento, quien era el punto de inicio de toda explicación acerca del mundo (Dopazo, 2015, 9-10).

La noción de *individuo*, presente desde la filosofía griega, tomaba al ser humano como constituyente de una colectividad y, aunque no disuelto en ella, la comunidad tenía un lugar preponderante en su forma de conducirse y de pensar. Sin embargo, una visión distinta del hombre fue la de:

el sujeto cognoscente preocupado por obtener un conocimiento garantizado, a diferencia del individuo griego más preocupado por la sabiduría que por el conocimiento garantizado. El sujeto parido por la Modernidad está solo, aislado, encerrado sin puertas ni ventanas, no necesita de la sociedad para acceder al conocimiento (Alcalá, 2004, 105).

Tanto la imprenta como el movimiento renacentista tuvieron influencia en el surgimiento de este sujeto, ya que por un lado, el incremento en la circulación de textos provocaría, entre los lectores laicos, mayor interés en la diversidad de temas que los asuntos humanos mostraban y, por otro, la atención dejaría de centrarse en materia divina para así ocuparse de la experiencia humana y el carácter del hombre (Toulmin, 2001, 54-55). Resultado de estas circunstancias fue la obra de Michel de Montaigne, que develó el alto grado de introspección de un individuo que

comenzaba a subjetivarse, así como el sistema de pensamiento cartesiano, que partía ya de una explícita autorreferencialidad.

La dicotomía que separó la sabiduría (basada en la experiencia) del conocimiento (basado en el método) propiciaría una escisión entre la cultura científica y la cultura humanística (Broncano, 2013, 31), donde los saberes “no científicos” sobre el sujeto fueron delegados al campo de la lógica, la ética, la religión (Toulmin, 2001, 165) y, por supuesto, de la literatura. La autobiografía, no obstante, debido a su dimensión autorreflexiva y autoperceptiva, concilió desde sus inicios el *saberse* a sí mismo con el *conocerse* a sí mismo. La aceptación de estas prácticas de autoconocimiento no ha sido un proceso sencillo, al contrario, ha estado envuelta en una “significación compleja y angustiante que reviste el encuentro del hombre con su imagen” (Gusdorf, 1991, 11), en el cual, sin duda, reverberan las consecuencias fatales del mítico Narciso.

3.2 La autobiografía moderna

Existe un común acuerdo en tomar *Las confesiones* de Jean-Jacques Rousseau (1770) como principal referencia para hablar sobre los orígenes de la autobiografía moderna, puesto que en ellas se deja apreciar a un sujeto consciente de sí mismo, “con una mayor conciencia histórica de la vida [...] y deseoso de ser comprendido en su irrepetible especificidad” (Amaro, 2009, 144). También se ha insistido en que Rousseau, al elegir el título de su libro, tendía una relación con las *Confesiones* de San Agustín, escritas entre los años 397-401⁸.

⁸ Ciertamente es que las confesiones agustinianas suelen colocarse fuera del marco genérico “autobiografía”, tanto por la historicidad de su escritura como por el contexto de pensamiento que rodeaba a San Agustín, pero ubicar el precedente es importante porque “what Augustine began, in

Las *Confesiones* de San Agustín hacen más que remitir a una práctica religiosa y proceso espiritual, también documentan el comienzo de una escritura que puede estetizar el recuerdo del pasado sin limitarse sólo a expiar el sentimiento de culpa en la conciencia del confesante. *Las confesiones* de Rousseau, por otro lado, trascienden la estetización y exponen la trama de la interioridad, formada tanto de experiencias como de vida imaginaria; una segunda realidad no visible o palpable es compartida con el otro: la de los deseos, las inquietudes, los sueños, las pasiones y las flaquezas. La comparación de ambos textos demuestra su adyacencia genérica, al tiempo que exhibe una diferencia fundamental: la confesión responde más a la pregunta “¿qué he hecho?”, mientras que la autobiografía a “¿quién soy yo y cómo me estoy representando?” (Bungård, 2016, 86-96).

En Hispanoamérica, los primeros antecedentes de una escritura autobiográfica pudieran hallarse en la literatura colonial, dado el grado de autorreflexión que los letrados de la época desarrollaban en sus crónicas, libros de viaje u otro tipo de documentos y de relatos. De manera posterior, en el siglo XIX, la independencia de las colonias españolas contribuyó a configurar una conciencia de sujeto más parecida todavía a la del individuo, por estar fuertemente relacionada con la comunidad y la identidad nacional. La autfiguración, es decir, la manera en que uno se concibe a sí mismo en el pensamiento, estuvo condicionada por ideas de pertenencia y debió responder a las necesidades tanto políticas como culturales

his Confessions and half a dozen supplementary text, Rousseau continued but thoroughly subverted in his own Confessions [...] no one disputes the solid foundational status of the Augustinian beginning [...] It was sly of Rousseau to adopt Augustine's title for a book that was to be in every way the reverse of Augustinian, but the gesture does at least serve to demonstrate how overwhelming Augustine's presence was and would remain for anyone inclined to the autobiographical mode” (Olney, 1997, 1,4).

de una nación, más que a las del autobiógrafo particularmente. Estas narraciones disponían de lo íntimo y lo privado para hacer de ello un suceso compartido (Molloy, 1996, 13-20). Es por ello que dichas escrituras, hasta fechas recientes, se leyeron más por su valor documental que por su valor autobiográfico o, incluso, literario; “la autobiografía decimonónica se legitima como historia [...], desdeña la *petite histoire*”, dice Sylvia Molloy (187).

En México, la primera autobiografía publicada es de 1802, con José Miguel Guridi y Alcocer y sus *Apuntes*. En nuestro país también existió el antecedente de una escritura religiosa en la que ya había referencia de la propia experiencia vital del individuo y de su desarrollo, como es el caso de la *Carta al Padre Núñez* y la *Respuesta a Sor Filotea*, de sor Juana Inés de la Cruz, escritas en 1682 y 1691 respectivamente. Sin embargo, Margo Glantz señala que debido a la estructura hagiográfica de ambos textos no es posible considerarlas como autobiografías, puesto que “sor Juana, como monja profesa, debía respetar el canon del discurso hagiográfico en los dos textos que podrían considerarse como más notoriamente autobiográficos” (2016, 166).

3.3 *Bios y autos*: los caminos trazados por Georges Gusdorf y Philippe Lejeune en el estudio de la autobiografía como género literario

A principios del siglo XIX, con el historicismo, la autobiografía comenzó a adquirir valor por su función cultural (Weintraub, 1991, 18) y paulatinamente su estudio se dirigió a las formas de vida a las que daba acceso, de acuerdo con el espacio social y el tiempo histórico en el que éstas se desarrollaban. Posteriormente, Wilhelm Dilthey fue uno de los precursores en el campo teórico y crítico de la autobiografía.

En su libro *Esbozos para una crítica de la razón histórica*, publicado póstumamente en 1927, vio en ella un documento útil para comprender mejor el funcionamiento de la realidad histórica, al ser una forma de acercarse, a partir de experiencias particulares, a distintas interpretaciones de esa realidad (Loureiro, 1991, 2).

Si bien Dilthey otorgó a la autobiografía cierta valía como texto ancilar a la Historia, no fue sino hasta mediados del siglo XX que se habló de ella como un género literario. Georges Gusdorf abrió su artículo “Condiciones y límites de la autobiografía”, en 1948, con la premisa de que “la autobiografía es un género literario firmemente establecido, cuya historia se presenta jalonada de una serie de obras maestras” (Gusdorf, 1991, 9), escritas por figuras de la literatura occidental como Rousseau, Goethe y Gide. Gusdorf se propuso entonces estudiar cuáles podrían ser sus finalidades o intenciones principalmente estéticas, pero también individuales. Además de destacar la naturaleza occidental y moderna del género literario, a Gusdorf le pareció evidente que los autobiógrafos ponían especial esmero en articular de forma coherente las etapas de su existencia, reconstruir en unidad su vida y mostrar su identidad a través del tiempo (12). Junto con esto, destacó que la creación de perspectivas sobre la propia memoria y la toma de conciencia de la propia vida, es decir del *bios*, eran parte fundamental en esta escritura. Visto de ese modo, la narración autobiográfica es sobre todo un esfuerzo rememorativo, interpretativo y significativo, que le permite al *autos* enmarcar su existencia e incluso generar, dado el caso, su propia apología (14).

El valor literario de esta escritura, de acuerdo con Gusdorf, se encontraba en la confección de una figura personal a través de una trama, la armonía en el estilo y la elaboración de imágenes escritas sobre sí mismo que gustasen y tuviesen

sentido para el autobiógrafo y para un lector implícito. Mientras que Dilthey ubicaba el análisis de la autobiografía en el *bios* que develaba una etapa de la Historia, Georges Gusdorf inauguró el estudio de la autobiografía con un enfoque que rescató la configuración no sólo del *bios* sino también del *autos*, en el interior de un texto narrativo visto como objeto autónomo⁹.

En 1975, Philippe Lejeune ofreció una definición de la autobiografía como género literario, en su célebre artículo “El pacto autobiográfico”. Ahí detalló que ésta era un “relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (1991, 48). Además, la teoría de Lejeune se hizo famosa por su postulado acerca de la identidad autobiográfica, que se forma en un proceso de dos etapas. La primera consiste en el uso de la primera persona, de tal suerte que la voz del narrador y del personaje sea siempre reflexiva y que, a su vez, remita sin excepción al autor. La segunda etapa, como la más importante, es el uso del nombre propio del autor, de manera idéntica para el narrador y el personaje principal:

En ese nombre se resume toda la existencia de lo que llamamos el *autor*: única señal en el texto de una realidad extratextual indudable, que envía a una persona real, la cual exige de esa manera que se le atribuya, en última instancia, la responsabilidad de la enunciación de todo el texto escrito (Lejeune, 1991, 51).

⁹ En gran medida, la lectura literaria de la autobiografía también sucedió por la previa incursión de la fenomenología en el ámbito de la crítica literaria, desde la cual se concedía la posibilidad de que el mundo proyectado en un texto literario correspondiera a la realidad experimentada por el autor cual individuo sensible (Eagleton, 1998, 78).

Al hablar del nombre autor es difícil no pensar en Michel Foucault y los aportes de su conferencia “¿Qué es un Autor?”, acontecida apenas unos años antes del artículo de Lejeune:

el nombre de autor funciona para caracterizar un cierto modo de ser del discurso: para un discurso, el hecho de tener un nombre de autor [...] indica que dicho discurso no es una palabra cotidiana, indiferente, una palabra que se va, que flota y pasa, una palabra que puede consumirse inmediatamente, sino que se trata de una palabra que debe recibirse de cierto modo y que debe recibir, en una cultura dada, un cierto estatuto (Foucault, 2009, 120). (Las cursivas son mías.)

Al señalar la posición de autor (de literatura) que ocupa el autobiógrafo, Philippe Lejeune previene el cuestionamiento vigente hasta ese momento sobre la literariedad de esta escritura; al asignar una característica referencial tan contundente hacia este tipo de figura (el autor literario), la calidad estética de la autobiografía quedaría *a priori* legitimada y luego unificada dentro del conjunto de toda una obra literaria. Por otra parte, el nombre propio entendido como un contrato social no sólo apostó por un tipo de recepción estética sino también permitió mostrar, en esta teoría, la dimensión ética de la autobiografía (en tanto escritura sincera y responsable), a la cual Lejeune bautizó como “el pacto autobiográfico”. Este pacto validaba que un lector tuviese interés en verificar la veracidad de la información que el autobiógrafo le proporcionara, puesto que el mismo pacto supone que el texto entabla una comunicación referencial entre autor y lector (1991, Lejeune, 53, 57).

La identidad autobiográfica y el pacto autobiográfico han sido sometidos a diversas críticas por parte de otros teóricos, pero sin duda el más famoso ha sido el que surgió desde la parte creativa, con escritores como Serge Doubrovsky (*Fils*,

1977), quien demostró que la identidad nominal no necesariamente hacía de un texto una escritura autobiográfica. “Autoficción” fue el nombre que recibió desde entonces la escritura que invita al lector a acercarse a un texto como lo haría con una autobiografía, debido a la identidad de nombres entre el autor-narrador-personaje, pero también lo hace vacilar por la evidente (o sospechada) incursión de la ficción en la historia narrada. Es por esto que el pacto de lectura que la autoficción propone es un pacto ambiguo, un antipacto o contrapacto (Alberca, 1996, 10). La significación de los prefijos “anti” y “contra” señalan el sentido que Alberca da a la lectura inducida por la autoficción. Se trata de “lo opuesto” o “contrario” al pacto autobiográfico, pero también -y al mismo tiempo- al ficcional, debido a que el lector no confía en la referencialidad de lo narrado (pese a las similitudes con la realidad tanto en los nombres como en la trama), así como tampoco logra una inmersión incuestionable en esa historia como sí ocurriría en una novela o en un cuento.

La autoficción, dice Ana Casas, “cuestiona la práctica ‘ingenua’ de la autobiografía, al advertir que la escritura pretendidamente referencial siempre acaba ingresando en el ámbito de la ficción” (Casas, 2010,193). A juicio de Manuel Alberca, la autoficción es sobre todo un recurso narrativo que permite “el aprovechamiento de la experiencia propia para construir una ficción personal, sin borrar las huellas del referente, de manera que lo real-biográfico irrumpe en lo literario, y lo ficticio se confunde con lo vivido” (Alberca, 1996, 14), pero sin estar “en lugar de” lo vivido. Considerar la autoficción como un recurso literario permite verla como algo que puede estar presente en la composición de diferentes tipos de textos e incluso presente, o no, en una autobiografía. La razón de esto es lo que Alberca

llama “supervivencia literaria”, que es la tendencia a innovar y buscar originalidad dentro de un género.

Podría ser un acierto conciliar autoficción y autobiografía, ya que esta postura no reduce lo autobiográfico a estructuras inmanentes, sino que de hecho incorpora lo que otras disciplinas (como la neurociencia, el psicoanálisis, la sociología) han apuntado acerca de la noción de sí mismo, esto es, que un individuo necesita de lo imaginario y de una constante invención para lograr concebirse de manera subjetiva. Justamente esta visión conciliadora es congruente con el “paradigma inestable y contradictorio por el que se rigen las manifestaciones artísticas de nuestro tiempo” (10). Sin embargo, otra visión de los estudios literarios y en particular de la autobiografía se ha enfocado no en los puntos de encuentro sino en aquello que deslinda un fenómeno de otro, y fruto de esta otra postura es también el detalle con que hoy en día un escrito autobiográfico puede analizarse.

Philippe Lejeune, en una muestra del rigor de su teoría, en 1999 respondió a la declarada práctica autoficcional que lo que distinguía a la autobiografía de esta otra, incluso si ambas compartiesen la identidad nominal en algún momento, era que el autobiógrafo no tenía como objetivo fingir sino que pretendía, sobre todo, comunicar “una verdad” (Lejeune, 2001, 16). Que el lector fuera capaz de percibir y dar crédito a las intenciones del autor resultaba entonces fundamental y fue esta especial relación entre el autor y el lector la que permitió a Lejeune hablar de una “retórica de la verdad” también exclusiva del género autobiográfico (17).

Las teorías de Georges Gusdorf y Philippe Lejeune inauguraron la lectura literaria de las autobiografías, puesto que resaltan propiedades como el contenido temático y la composición. Gusdorf reflexionó la autobiografía en su nivel ilocutivo,

su propósito antropológico pero también su resultado estético-narrativo y Lejeune enfatizó el pacto autobiográfico y su efecto de sinceridad producido en los receptores. La autoficción fue una interrogante abierta en la teoría autobiográfica que hasta el momento continúa estimulando respuestas tanto en críticos como en escritores.

A continuación expondré tres posturas teóricas distintas a las de Georges Gusdorf y Philippe Lejeune, que no se apartan radicalmente de estas dos primeras, sino que dialogan con ellas o las cuestionan, a partir de una premisa fundamental: la materialidad del sujeto no es ya su capacidad de conocimiento sino el lenguaje, competencia que le permite organizar el mundo. Por lo tanto, para los próximos teóricos el objeto de la autobiografía será, más que la fiel remembranza y autoexploración, la capacidad de erigirse y recrearse lingüísticamente. Antes, repaso de forma brevísima el cambio de paradigma que respalda dichas teorías.

3.4 Un cambio de paradigma: el lenguaje y la experiencia del mundo

Antes expuse que la noción de sujeto moderno partía del modelo de pensamiento promovido por Descartes, que enfatizaba el uso de la razón; "sujeto" era esa entidad que razonaba y que, haciendo uso de esta cualidad, podía conocer el mundo que le rodeaba a partir de su propia experiencia. Sin embargo, la caracterización de ese sujeto, dos siglos después, fue insatisfactoria para la filosofía. La subjetividad concebida solamente como proceso de pensamiento era abstracta, sin anclaje, despojada incluso de su misma corporalidad. Sin la narrativa de una persona

concreta, su única singularidad hasta entonces era la razón (Ricoeur, 1996, XVI-XIX)¹⁰.

Friedrich Nietzsche fue uno de los primeros en posicionarse como crítico y detractor del racionalismo cartesiano, lo hizo a partir de una teoría de la retórica que enfatizaba la naturaleza tropológica e imaginativa del lenguaje y, en consecuencia, de aquel razonamiento que antaño tenía como fin último alcanzar “la verdad”¹¹. De acuerdo con el pensamiento de este otro filósofo, el individuo no logra un conocimiento objetivo del mundo, precisamente porque éste sólo es experimentado de manera subjetiva y, una vez experimentado, no puede comunicarlo de forma directa en tanto que debe utilizar un lenguaje figural, cuyo único logro es ordenar la experiencia vital, mas no transmitirla diáfananamente.

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes. Las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que son; metáforas que se han vuelto gastadas (Nietzsche, 1996, 25).

¹⁰ Podría especularse que, debido a esa sensación de “indeterminación” que pululó en el paradigma temprano-moderno respecto al sujeto, las narraciones autobiográficas hayan ido, poco a poco, permeando una parte del discurso literario, en un afán humano de “encontrarse a sí mismo” a través de un medio artístico (hoy en día considerado incluso como “terapéutico”), sensible y reflexivo como lo es la literatura.

¹¹ Dice Ricoeur “Para comprender el ataque de Nietzsche contra el *Cogito* cartesiano, en particular en los fragmentos del último período, no es inútil remontarse a algunos escritos contemporáneos de *El origen de la tragedia*, en que el alegato contra la retórica tiende a subvertir la pretensión de la filosofía de erigirse en ciencia [...] El ataque contra la pretensión fundacional de la filosofía se apoya en el proceso del lenguaje en el que la filosofía se dice [...] El *Curso de retórica* propone la idea nueva según la cual los tropos –metáfora, sinécdoque, metonimia- no constituyen adornos sobreañadidos a un discurso literal [...] sino que son inherentes al funcionamiento más primitivo del lenguaje” (1996, XXIII).

La maniobra nietzscheana consistió en trasladar las “verdades objetivas” de la Modernidad hacia el plano de la ficción, al señalar que dichas “verdades” eran más bien mundos imaginados gracias al lenguaje e instituidos sólo como posibles (Llácer, 2015, 65). Junto con esto, la idea de sujeto que se había erigido hasta entonces devino una ilusión más del lenguaje figural. Considero oportuno llamar “Yo” y no “sujeto” a esta noción posterior de subjetividad, a fin de insistir en su configuración lingüística.

3.5 Aportes de James Olney: la metáfora, la *poiesis* y el *bios* en la autobiografía

En su libro *Metaphors of Self*, publicado en 1972, James Olney definió la autobiografía como la progresiva creación de una figura retórica y, de manera más precisa, de una metáfora. Esto no significaba que el lector debiese buscar las diversas metáforas con las que el narrador se expresara a lo largo de la presentación de su *bios*, sino comprender que la autobiografía es la asociación de un objeto textual-literario, visible, con una forma lingüística-mental (el Yo), que existe extratextualmente y, desde luego, sólo en la interioridad del escritor¹².

¹² Pocos años después de que se publicara *Metaphors of Self*, donde el autor ubica a este tropo como la figura que manifiesta algo que de otro modo permanecería oculto, George Lakoff y Mark Johnson publicaron *Metaphors We Live By* (título que se tradujo como *Metáforas de la vida cotidiana*), en 1980, donde sustentaron que la metáfora es un mecanismo cognoscitivo que incluso influye en nuestro comportamiento. La metáfora, para estos autores, es un modo lingüístico de conocer el mundo y de vivir en él. Esto encuentra relación con lo que Olney señalara: la metáfora crea y recrea fenómenos complejos para el ser humano, como lo es el Yo. En correspondencia con tal idea, Lakoff y Johnson dicen en el capítulo “Metáforas ontológicas” que “entender nuestras experiencias en términos de objetos y sustancias nos permite elegir partes de nuestra experiencia y tratarlas como entidades discretas o sustancias de un tipo uniforme. Una vez que hemos identificado nuestras experiencias como objetos o sustancias podemos referirnos a ellas [...] razonar sobre ellas” (1995, 93). Así, percibir el Yo como una entidad estable nos permite, en un momento dado, no sólo nombrarlo sino poder narrarlo, analizarlo, compararlo, etc.

En su amplio estudio, James Olney llamó la atención en que “these men seem to prove [...] that it is possible, in metaphoric art of the whole self, to embody truth and to know it. But this is so only for art, not for life” (1981, 321). Esta cita revela el hecho de que, una vez dispuesto de manera coherente al interior del escrito autobiográfico, el Yo podría interpretarse como verdad en su propio contexto narrativo, puesto que ahí queda manifiesto cual algo unitario y estable. No obstante, en la vida práctica el Yo sólo puede representarse simbólicamente (quizás a través del cuerpo, del nombre propio, de la voz), por lo que no es posible evaluarlo en términos de verdad.

En 1980, James Olney publicó “Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía”. En este artículo, mostró que el *bios*, una parte medular de la escritura autobiográfica además del *autos*, ha sido entendido bajo distintos sentidos, aunque dos principalmente: bien como el transcurrir de los años y la ordenada recuperación de los sucesos de una vida, o bien como un principio vital trascendente.

[El *bios*] Se podría entender como la tendencia moral del ser individual. *La vida entendida así no se dirige a través del tiempo hacia el pasado sino que se dirige hacia las raíces de cada ser individual. De esta forma, es intemporal y se encuentra comprometida a seguir ese impulso vertical desde la consciencia al inconsciente más que el impulso horizontal del presente al pasado (Olney, 1991, 35). (Las cursivas son mías.)*

El sentido de *bios* que James Olney aquí resalta está planteado no tanto como la recuperación de un pasado a partir de la memoria, sino como el resultado de un proceso íntimo que se genera en la conciencia. El *bios* del autobiógrafo no sería lo que ya ha ocurrido sino lo que le acontece cada instante, el filtro con que mira ese presente y, en consecuencia, le hace ser quien es. De ser así, el autobiógrafo sólo

podría escribir este *bios* si renunciase a su memoria y dejara, en cambio, fluir su conciencia, “sin un contenido histórico, biográfico o narrativo” (Olney, 1991, 36).

Por otro lado, si el autobiógrafo concibe el *bios* en el otro sentido, cual si fuera una sucesión histórica de eventos, entonces haría uso de su memoria, aunque esto implique siempre una transformación parcial de los sucesos rememorados, puesto que Olney es consciente de que “la memoria deforma y transforma [...], la memoria hace virtualmente de todo menos lo que se supone que debe hacer, esto es, mirar hacia los hechos del pasado y verlos tal cual ocurrieron” (1991, 41-42). Congruente con esto, también resaltó lo “poético” de cada autobiografía, en un sentido coordinado con la raíz del término: la *poiesis*. Entonces, la autobiografía es un espacio de posibilidad para el Yo debido al fuerte carácter creativo, tanto retórico como narrativo del género.

Los procesos de invención lingüística e imaginación que permitirían la figuración del Yo, asenso que resuena tras la teoría de James Olney, fueron ideas compartidas por el crítico literario Paul de Man, quien las llevó todavía más lejos hasta disolver por completo el Yo en el lenguaje y, con ello, dudó la posibilidad misma de la escritura autobiográfica como género referencial.

3.6 Teorías de Paul de Man y John Eakin: la creación del referente

El motivo de ubicar a estos dos teóricos en el mismo apartado es que ambos centran su teoría en la génesis lingüística de la subjetividad y de esa premisa derivan sus reflexiones sobre el funcionamiento de la autobiografía. Se verá que, no obstante sus puntos de comparación, la perspectiva es diametralmente distinta cuando uno

asume que la supervivencia del género autobiográfico se encuentra en lo que para el otro es su mayor debilidad.

Paul de Man insistió en el insalvable resquicio que habría entre el mundo exterior y la mente, a causa de una cognición basada en un “lenguaje despojador” (de Man, 1991, 118). Fue en su célebre artículo “La autobiografía como desfiguración”, de 1979, donde puso en duda el principio de referencialidad que Philippe Lejeune postulara antes y en donde negó la idea de “autenticidad autobiográfica”, de la siguiente manera:

Pero ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? Asumimos que la vida *produce* la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero ¿no podemos sugerir, con igual justicia, que tal vez el proyecto autobiográfico determina la vida [...]? [...] ¿es el referente quien determina la figura o al revés? ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial? (1991, 113)

De Man deconstruyó la noción tradicional de autobiografía, colocando la (supuesta) causalidad de ella, el Yo, en el lugar del efecto. Señaló que la autobiografía, cual ejercicio de pensamiento fundamentado en el lenguaje, sí conformaba una figura retórica, pero no una metáfora como Olney propuso, sino una prosopopeya. La función de la prosopopeya sería entonces atribuir cierto “rostro” o “máscara” a un discurso; en otras palabras, crear el referente humano y subjetivo de un texto.

De Man señaló que el uso del nombre propio lograba el primer paso hacia la creación de un Yo en la autobiografía (116), pero en contraste con Lejeune, esa inferencia le permitió fortalecer la idea de que el Yo, no sólo en su dimensión

cognitiva sino también en su dimensión social, era precisamente creado por el lenguaje. Paul de Man también hizo notar la imposibilidad de comprobar la autenticidad de lo narrado, puesto que el Yo sólo existiría *a posteriori* y como tal dentro del texto. Con esta perspectiva, decidió no hacer distinción entre la ficción y la autobiografía, ya que ambas formas creaban a su referente y, por lo mismo, pensaba que no debía considerarse un género literario en específico.

La teoría de la autobiografía fue puesta en un terreno difícil tras la postura de Paul de Man. Primero porque, al asimilarlo a la ficción, negó la existencia misma del género autobiográfico y con ello sus peculiaridades estilísticas, de lectura y, en general, cierta necesidad expresiva de una época. Segundo porque, si bien su teoría partió de un señalamiento sobre la cognición y no de una advertencia sobre algún “comportamiento invirtuoso” (como el fingimiento o la mentira), al no reconocer la existencia previa del referente desvaneció la posibilidad del compromiso ético del autor que escribe sobre sí mismo. La voluntad de ser sincero había sido un soporte para los teóricos de esta escritura y sustentó, por ejemplo, el “pacto autobiográfico” de Lejeune, la “toma de consciencia de la experiencia” de Gusdorf e incluso posibilitó la lectura como “documento histórico” con Dilthey. Por el contrario, de Man apostó, implícitamente, por el poder simbólico de quien tiene la palabra autorizada, lo cual permitiría crear un Yo a conveniencia¹³.

¹³ En la teoría literaria hispanoamericana, esta idea germinó en investigaciones como la de Sylvia Molloy, sobre el comportamiento extravagante y sofisticado que algunos escritores *adoptaron* a finales del siglo XIX en nuestro continente, durante el Modernismo y Decadentismo. Molloy se interesa en examinar la política y “epistemología de la pose”, en tanto que ésta es una deliberada representación del escritor, quien simulaba cierta identidad y desestabilizaba los gustos y creencias de una época, al tiempo que proponía un tipo nuevo de sensibilidad. “La pose dice que se es algo; pero decir que se es ese algo es posar, es decir, no serlo” (Molloy, 1994, 134). A su vez, Lorena Amaro ha retomado el concepto de “pose” para hablar de la “pose autobiográfica”: “¿Qué escritura

Vale la pena reparar en que este planteamiento, al volcar todo su análisis sobre la confección lingüística del Yo, olvida la presencia del cuerpo como cualidad orgánica e imprescindible de la subjetividad, el cual además es perceptible por los sentidos más allá de que exista o no una narrativa acerca de él. Quizá sea por eso que la teoría demaniana pase por alto el lugar de la memoria personal en la escritura autobiográfica, al ser ésta un mecanismo fisiológico y no sólo un producto impalpable del proceso imaginativo y perceptivo.

Todavía con James Olney era posible distinguir “un adentro y un afuera” del texto autobiográfico gracias a su segunda definición de *bios*, la cual requiso una aceptación de la existencia previa de ciertos hechos que serían recordados y posteriormente organizados con la escritura. Sin embargo, con Paul de Man pareciera que todo queda embebido por la *graphé*, y decir todo es sólo aludir al *autos* pero no al *bios*. El *bios* de un Yo es inconcebible sin la presencia de un cuerpo que experimente y se diferencie del de otros “Yoes”. El problema, quizás, para de Man fuera que hablar del cuerpo implicaría reconocer un referente concreto, previo a la *graphé*.

A principios del siglo XX, el naciente psicoanálisis freudiano revelaba que las acciones y reacciones de un individuo estaban intrínsecamente unidas a sus impulsos corporales (eróticos e instintivos), y era eso lo que iba dando forma a su conciencia (recordemos que la conciencia es una manera de entender al *bios*, de

del yo no posa para un lector, de cara al cual se erige una ‘verdad’, una defensa, una excusa, o bien todo lo contrario, una mistificación? La variedad de las poses es grande” (Amaro, 2015, 37). La idea de pose autobiográfica como impostura también abona a las reflexiones teóricas sobre autoficción, por la incorporación de ciertas invenciones y referencias en la narración acerca de una persona. Se observa entonces que la propuesta de Paul de Man, no radicalizada, abre los horizontes de recepción para la autobiografía.

acuerdo con James Olney). Asimismo, la importancia del cuerpo para el *bios* (y no sólo para el *autos*) ha sido que éste ratifica la historia de vida del individuo e incluso, algunas veces, narra el paso del tiempo por sí mismo:

el cuerpo es la transferencia permanente de la historia, independiente de que ésta se transforme o no en palabra. La historia se va escribiendo en el cuerpo, el tiempo pareciera el buril y el cuerpo la hoja laminar donde se inscriben los trazos. El cuerpo narra a través de las cicatrices, del crecimiento o caída del pelo o los dientes, de los cambios de colores de la piel [...], de ahí que en vez de cuerpo se use, en ocasiones, la noción de corpo-oralidad (Orduz, 2016).

En 1985, John Eakin publicó “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje” para elaborar un balance entre la teoría referencialista y la teoría textualista. Eakin, al retomar la idea expuesta por Émile Benveniste en *Problemas de lingüística general*, afirmó que efectivamente el Yo es, de manera principal, una circunstancia lingüística: hay un enunciante que se presenta a sí mismo como persona diferenciable de otra. El emisor habla y es otro diferente a sí mismo quien lo escucha, “*ego* es el que *dice ego*” (Eakin, 1991, 84). De acuerdo con esta perspectiva, Eakin expresó que el Yo es emergente, contingente, relacional (porque se da siempre en *relación con* algo o alguien más) y, sobre todo, interpersonal. Así es como Eakin estaría de acuerdo con que es el funcionamiento del lenguaje y la comunicación el responsable de que exista la noción de un Yo. Sin embargo, en contraste con de Man, él no consideró esta “autoinvención” como un hecho que atentara contra la supervivencia de la autobiografía, al contrario:

la respuesta más apropiada a esta visión perturbadora no es que debamos lamentar la percepción errónea implicada, sino que deberíamos conformarnos con el poder del lenguaje para crear una de las ilusiones humanas más perdurables: si el discurso autobiográfico nos alienta a situar el yo antes que el lenguaje, [...] el hecho de

nuestra resolución a hacerlo así sugiere que el poder del lenguaje para forjar el yo no sólo es eficaz, sino que incluso sustenta la vida y es necesario para desarrollar la vida humana tal como la conocemos. Una creencia como esta me parece intrínseca a la realización del acto autobiográfico (Eakin, 1991, 83).

Paul Eakin coincidiría con de Man en que la escritura autobiográfica crea a su referente a través del lenguaje, sin embargo esto sólo parcialmente y en un proceso similar al que sucede en diferentes espacios de la vida cotidiana (durante una conversación, por ejemplo) o incluso en otro tipo de escritos donde también se crea una primera persona. Por lo tanto, la autobiografía cumpliría su principal propósito: recrear con “verosimilitud” al Yo (87). Esto implicaría, además, que se abandone la idea del autobiógrafo en estado de pasividad, como quien sólo recuerda y transcribe “lo que ha sido”, y que asuma una cualidad más activa, en la que su escritura es parte integral de una identidad intersubjetiva (91) y, por lo mismo, en constante cambio¹⁴.

Eakin reparó en un segundo elemento imprescindible para la existencia del Yo, además del lenguaje: el cuerpo. Al retomar el trabajo conjunto del filósofo Karl Popper y el neurofisiólogo J. Carew Eccles, *The Self and its Brain*, quienes señalaban que el Yo es resultado del lenguaje pero también es un estado mental, Eakin piensa que la “autoinvención” necesariamente ocurre en la mente, pero ésta no entendida sólo como ‘pensamiento’ sino como órgano altamente evolucionado, es decir en el cerebro, esa entidad corporal y fisiológica de complejo

¹⁴ Esta misma idea volvería Eakin a remarcarla en su libro de 1999, *How our lives become stories: making selves*, al decir que “I prefer to think of ‘self’ less as an entity and more as a kind of awareness in process [...]. Self and self-experience, I conclude, are not given, monolithic, and invariant, but dynamic, changing, and plural” (XX-XI).

funcionamiento. Eakin supone que la escritura de la propia vida ocurre, pues, como una segunda fase de este proceso de creación de sí y que es, en primera instancia, la posesión de una imagen corporal lo que “ancla y sostiene nuestro sentido de la identidad” (1999, 11)¹⁵.

Respecto al componente biológico de la subjetividad, son los neurólogos quienes estudian “la posibilidad de que la parte de la mente que denominamos *self* se base, biológicamente hablando, en una serie de patrones neurales no conscientes que representan la parte del organismo que llamamos cuerpo” (Damasio, 2000, 154). Un aporte de esta área es que el Yo, la mente y el cuerpo sean abordados en conjunto, ya que esto permite, a su vez, explicar la experiencia de continuidad y unidad que cada individuo tiene de sí mismo a lo largo de su vida. Damasio señala que “la constancia del medio interno [entiéndase órganos y armazón osteomuscular] es esencial para mantener la vida y puede ser esbozo y ancla para lo que en último término se convertirá en un *self* en la mente” (2000, 156). Esta área de la ciencia parece haber confirmado que la sensación y percepción del propio cuerpo como unidad contribuye al complejo proceso de formación de un individuo¹⁶.

¹⁵ En sus propias palabras: “the selves we display in autobiographies are doubly constructed, not only in the act of writing a life story but also in a lifelong process of identity formation of which the writing is usually a comparatively late phase” (Eakin, 1999, IX). El tomar la escritura autobiográfica como algo que viene después de la autocreación, la cual sucede tanto en el pensamiento (cerebro) como en el proceso de comunicación, es quizás el punto de quiebre entre la teoría de Paul Eakin y Paul de Man.

¹⁶ El psicoanálisis lacaniano aporta el concepto de “estadio en el espejo”, que refiere al momento en el cual un infante de seis meses deja de percibir su propio cuerpo de manera fragmentaria (tras observar solamente manos, pies, piernas y brazos por separado) y logra reconocer la imagen de un cuerpo íntegro que le corresponde a la sensación de ser él mismo. En palabras de Lacan: “la cría de hombre, a una edad que se encuentra por poco tiempo, pero todavía un tiempo, superado en inteligencia instrumental por el chimpancé, reconoce ya sin embargo su imagen en el espejo como

Posiblemente sea *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975) un ejemplo paradigmático para las autobiografías que ubican al cuerpo como principio de sí mismo y, como también se deduce de *El placer del texto*, de la escritura misma. En una entrevista realizada a este autor en 1978 acerca del tema, manifestó su idea sobre la existencia de varios cuerpos, más allá del físico. Comentó que existe el cuerpo del que se encargan los médicos, el cuerpo que trabajan los atletas, el cuerpo que vende la publicidad, el censurado cuerpo religioso, etcétera y son diferentes disciplinas las que estudian sus diversas actuaciones (Barthes, 2006, 107). En la escritura del Yo, es el cuerpo autobiográfico el que dice, nos dice, quién se ha sido y quién se es. El cuerpo estético es, en opinión de Roland Barthes, el que transmite “el mundo de la sutileza y de la fragilidad”, y es sólo la literatura la que puede abordarlo como tal (115).

En México, una autobiografía reciente que toma como base a este elemento es *El cuerpo en que nací* (2011) de Guadalupe Nettel. Como el título lo sugiere, Nettel narra la historia de su infancia y juventud a través de una reflexión sobre sus características corporales, incluida la enfermedad. Se trata de una narración que, con un trabajo literario visible, plasma lo que a propósito John Eakin recuperara del trabajo de Popper y Eccles, esto es, que la subjetividad es un fenómeno donde el cuerpo humano se ve necesariamente involucrado, donde éste resulta no sólo el

tal. Reconocimiento señalado por la mímica [...] Este acto [...] rebota en seguida en el niño en una serie de gestos en los que experimenta lúdicamente la relación de los movimientos asumidos de la imagen con su medio ambiente reflejado [...] el punto importante es que esta forma sitúa la instancia del yo, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción” (2009, 99-100). Esta idea refuerza el principio tanto corporal como mental del Yo, donde lo ficcional (es decir aquello que ha sido imaginado e inventado) y lo referencial (el reflejo directo en el espejo) se dan casi simultáneamente y en este caso dependen uno del otro para que el ser humano se subjetivice.

límite claro de una existencia, un Yo concreto, sino también la representación de las reacciones emotivas del ser humano y un punto sensible de contacto con el mundo.

Después de este recorrido teórico, puede observarse que el concepto de sujeto, en su uso para el estudio general de la autobiografía, queda superado por su inespecificidad. Sobre todo el estudio literario del género implica tener un recurso metodológico que permita, por un lado, verificar la existencia precisa del autobiógrafo y, por otro lado, analizar y explicar los recursos lingüísticos, retóricos y estructurales que ofrece a los lectores. Por ello, el uso de la noción “sujeto”, en su estricto sentido filosófico, es poco útil para tal estudio.

Gracias a la facultad del lenguaje, las experiencias pasadas de la vida pueden recordarse para interpretar, resignificar e incluso estetizar los sucesos remotos para alguien más, para un “otro”. También la experiencia del ahora es interiorizada por el lenguaje, convertida en códigos y figuras accesibles para la razón humana, por lo cual la vida nos es devuelta con un significado, incluida la propia individualidad. Es por eso que el concepto “Yo” puede utilizarse para analizar, en su dimensión lingüística, la autonarración y ubicar a esa primera persona en un espacio y tiempo determinado, así como identificar recursos narrativos de veracidad o de ficción. Sin embargo, el solo análisis del Yo lingüístico aísla a un segundo plano el cuerpo mismo que refiere y sin el cual es difícil ubicar a quién pertenece la voz y el lenguaje que dice “Yo soy”, “Yo he sido”. Olvidarse de la materialidad preexistente del autobiógrafo permitiría a la ficción infiltrarse fácilmente. Por esos motivos y para cerrar este capítulo, presento el concepto de *persona*, que integra tanto la dimensión lingüística como las dimensiones corporal y social de la subjetividad.

3.7 La Persona, una forjadora de impresiones en la autobiografía

En el español se conserva la palabra “persona” tal cual la forma latina, donde significaba “máscara de actor”. Actualmente, la palabra se usa para designar a cualquier ser humano, pero de manera especial para referir a los que tienen una vida en sociedad e interactúan, a su vez, con otras personas o grupos de personas. Al retomar el origen etimológico de la palabra y el uso dado en la actualidad, persona significa tanto un rostro u apariencia, como una cierta actitud que el ser humano da al resto, e incluso el rol que los demás le otorgan según las circunstancias.

La persona, desde su origen, se encontró vinculada con la actuación y, por tanto, al medio escénico. Esta actuación personal fue definida por el sociólogo Erving Goffman como “toda actividad de un individuo que tiene lugar durante un período señalado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y posee cierta influencia sobre ellos” (1981, 14). La persona se forma en la convivencia y el intercambio no sólo lingüístico sino también físico y emocional con los otros. La persona realiza una suerte de exhibición de “sí misma”, aunque siempre de acuerdo con las convenciones sociales preestablecidas, para ganarse una significación entre los demás (Hurtado, 2010, 5). En relación con esto, el sentido de “máscara” en la persona se intensifica¹⁷.

¹⁷ Un filósofo que ha ahondado en el estudio de la persona es Guillermo Hurtado, quien apunta que “hay en la máscara, efectivamente, una esencial vocación al juego [...] el juego, que implica a la vez completa adaptación a un medio, refleja en el ritmo de sus manifestaciones el sentido de la cultura y el sistema de valores más profundos vigentes en una comunidad [...] la máscara, en cuanto expresión lúdica, envuelve una referencia a un sistema social de vida [...] Desde el juego, la máscara llega a ser protagonista de los máximos acontecimientos sociales, desde el ritmo mágico o religioso hasta el suceso específicamente político” (Hurtado, 9). A esta reflexión yo añadiría que la máscara personal también permite, dado el caso autobiográfico, estetizar la propia existencia y lograr disponer de ella para una narración literaria. Esto se notaría en los comportamientos de una persona y sus actitudes, que se amoldan a un cierto gusto de la época y de los otros. Ahora bien, la imaginación y

La persona es una amalgama de formas de ser según el contexto. Por ejemplo, en las autobiografías mexicanas del siglo XIX escritas por hombres es frecuente encontrar que el autobiógrafo se presenta con las máscaras de quien exalta su conciencia histórica, del diplomático, del romántico, del intelectual o del amante. Esta personificación se logra con la narración puntual de vivencias, recuerdos y reflexiones que sostienen la máscara, así como con el uso de un registro y estilo lingüístico que refuerce las impresiones perseguidas. La autodescripción física y psicológica también fortalece la personificación de tal manera que, si el autobiógrafo desea darse a conocer como diplomático frente a los lectores, podrá hablar no sólo de eventos suigeneris sino del tipo de vestimenta, la postura del cuerpo, el modo de andar, las respuestas emotivas a su experiencia, etcétera.

Goffman ha señalado que

En un extremo, se descubre que el actuante puede creer por completo en sus propios actos; puede estar sinceramente convencido de que la impresión de realidad que pone en escena es la verdadera realidad [...] En el otro extremo descubrimos que el actuante puede no engañarse con su propia rutina [...] Cuando el individuo no deposita confianza en sus actos ni le interesan mayormente las creencias de su público, podemos llamarlo cínico, reservando el término 'sincero' para individuos que creen en la impresión que fomenta su actuación (1981, 12).

Tal como expuse en el apartado 1.4 de este capítulo, después de la teoría de Lejeune la idea de sinceridad abrió su propio espacio en el debate de la escritura autobiográfica. No fingir y, en la medida de lo posible, no inventar historias de vida equivalía a escribir más autobiográficamente y menos novelísticamente. No

la creatividad son indispensables al momento de transcribir esa vida y así lograr una transfiguración literaria.

obstante, el estudio práctico de la subjetividad muestra que incluso un individuo empeñado en actuar honesta, seria y sinceramente, lo que continúa haciendo es una puesta en escena. Aún con la debilidad de la premisa de “sinceridad autobiográfica”, lo que sí resulta muy útil de esa teoría es la insistencia en que exista una retórica de sinceridad que cada escritor construya en su autobiografía, es decir, que logre un efecto dramático de sinceridad, en un sentido actoral, según la astucia literaria que posea.

La tríada de análisis propuesta por Philippe Lejeune, autor-narrador-personaje, unificada por un mismo nombre propio, asumía que el primer elemento, el autor, era equivalente a la persona que los lectores conocerían fuera de la obra, y no que, de hecho, este autor fuera algo inmaterial, un rol que se suma a la amalgama personal y, como tal, una invención. Precisamente, una autobiografía literaria muestra que el autobiógrafo es alguien más que un autor y es eso lo que exige que en su análisis se incorpore la noción de persona, para no excluir la posibilidad de que coexistan diferentes “máscaras” en la autonarración de un mismo individuo. Podría darse el caso de que un autobiógrafo tuviera entre sus máscaras personales la del cínico (en su acepción actual), por lo que incluir premisas falsas o manipuladas a conciencia en su autonarración sería totalmente coherente con la persona que es, más allá de que éste también sea un autor respetable en otros contextos de su vida.

Sería posible ahondar en la controversia conceptual que provocan las teorías autobiográficas aquí recogidas, sin embargo eso excedería el propósito principal de este capítulo, que fue el de mostrar un panorama de lo que se ha dicho acerca del género y su composición. También se ha revisado dos ideas importantísimas que

enmarcan la existencia de la autobiografía: la subjetividad y la verdad. Son dos nociones cuya complejidad desborda la capacidad de esta investigación, sin embargo ha sido interesante observar que las variaciones en cualquiera de ambas repercuten en lo que se admite dentro del género y lo que no.

Si hay algo que parece mantenerse constante en lo que hace a una autobiografía serlo es el uso de la narración escrita para ordenar y significar las experiencias individuales de la vida, así como la conciencia de una memoria personal que permite sentir e interpretar el presente que se vive individualmente. Esta visión de la autobiografía como una suerte de “síntesis vital” es la que en lo general comparten Georges Gusdorf, Philippe Lejeune, James Olney y J. Paul Eakin, salvo sus particularidades, y eso permite que esta investigación haga uso de los diversos recursos que sus teorías han aportado.

CAPÍTULO 4. EL TEXTO AUTOBIOGRÁFICO EN *CANCIÓN DE TUMBA*

*Una ficción sólo es honesta cuando mantiene su lógica
en la materialidad del discurso.*

Julián Herbert

La escritura autobiográfica aspira a la comprensión de la propia vida, y para eso el autobiógrafo gestiona intencionalmente la información que su memoria le proporciona. Aunque el presente de la enunciación es lo más próximo al pensamiento y, por lo tanto, lo más asequible a la memoria, la narración de sí mismo no suele tener como inicio la experiencia en el presente, sino que crea su origen en la niñez, como aquel tiempo y espacio en que la historia de la propia vida dio inicio. A este movimiento primero retrospectivo y después prospectivo Pierre Bourdieu (1989) lo llamó “ilusión biográfica”, y como tal es la responsable de recrear la impresión de desarrollo vital en una autobiografía.

La infancia es un periodo caracterizado por su olvido (Freud llamó “amnesia infantil” a la incapacidad de recuperar los recuerdos de los primeros años de vida), pero a pesar de la baja fiabilidad de su memoria, la niñez también es una fase a la que se le atribuye alta importancia al momento de hablar sobre las experiencias que definieron el futuro camino de una persona. Por su parte, el narrador de *Canción de tumba* comienza con una presentación, de dos páginas, del niño que fue. “De niño quería ser científico o doctor. Un hombre de bata blanca. Más pronto que tarde descubrí mi falta de aptitudes: me tomó años aceptar la redondez de la Tierra. En público fingía (Herbert, 2011, 13)”. El perfil que empieza a configurarse desde esta entrada, y que de hecho se mantiene para el sentido global de la historia narrada, es el de alguien que ha vivido, detrás de esa resistencia para aceptar “verdades” y

desde entonces, la subversión de su propia imaginación. (Páginas más adelante, en la narración de algunos pasajes de su vida adulta, se observará nuevamente esa insubordinación de la fantasía al entretejer sus mundos imaginados con un mundo referencial.)

En el presente, el ímpetu imaginativo de la primera edad es resuelto con una voz narrativa que presume de creatividad poética y dominio de la retórica. Esto se observa en un fragmento donde el narrador recuerda y describe su vida de niño errante junto a su madre, y donde además emula la fantasía propia de la infancia:

Viajábamos tanto que para mí la Tierra era un polígono de mimbre limitado en todas direcciones por los rieles del tren. Vías curvas, rectas, circulares, aéreas, subterráneas. Atmósferas ferrosas pero leves semejando una catástrofe de cine donde los hielos del polo chocan entre sí. Límites limbo como un túnel, celestes como un precipicio tarahumara, crocantes como un campo de alfalfa sobre el que los durmientes zapatean (13).

Tras estas primeras dos páginas que funcionan como apertura para la narración, el lector comprende que el personaje narrado es el narrador que está recordándose a sí mismo, aunque en este momento de la lectura no podría sospecharse que el desdoblamiento proviene desde Julián Herbert. Lo que sí puede percibirse es la carga subjetiva de la historia que el narrador está por contarnos, debido a los detalles tanto de sensaciones como de ensoñación que acompañan a los recuerdos y que simula la manifestación de su intimidad:

A veces, mientras dormía tirado en un pasillo metálico abrazando a niños desconocidos, o de pie entre decenas de cuerpos hacinados que olían a sorgo fresco y sudor de cuatro días, o con el esqueleto contrahecho sobre duras butacas de madera, soñaba que la forma y la sustancia del planeta cambiaban a cada segundo (13-14).

Debido a que esta apertura no figura en el índice general del libro, el lector podría poner bajo sospecha el origen de esa voz que narra o enuncia. Por el estilo de escritura, puede concluirse que no es una nota del editor sino del mismo narrador. Sin embargo, al estar fuera del orden textual de la historia narrada, también podría suponerse que es el escritor, Julián Herbert, quien habla. Sea de una u otra forma, la recepción provocada es la de un preámbulo para incursionar tanto en el *autos* como en el *bios* de una persona, pues los recuerdos, además de estetizados, revelan un rico trasfondo cognitivo y afectivo.

4.1 “Impresiones y recuerdos”¹⁸

Una impresión es un fenómeno de la percepción y de la experiencia que se da cuando una persona distingue algo o a alguien, a través de su razonamiento y sentidos, con fuerza y vivacidad. Con el paso del tiempo, la impresión puede convertirse en recuerdo, ser evocada por la memoria, representada con una imagen mental y asignársele algún significado. En *Canción de tumba* los recuerdos y las impresiones son los principales elementos de la historia, provienen de diferentes etapas de la vida del narrador y éste las recrea desde su ser en el presente. Hay momentos en que abundan los recuerdos vinculados con su madre, y la presenta como un segundo personaje principal de su historia cuando evoca su vida junto a ella, que yace moribunda en una cama de hospital, en la ciudad de Saltillo.

No sé en qué momento se volvió Marisela; así se llamaba cuando yo la conocí. Era bellísima: bajita y delgada, el cabello lacio cayéndole hasta la cintura, el cuerpo

¹⁸ Este título es el mismo con el que el escritor Federico Gamboa nombró su autobiografía, publicada en 1893. Es una referencia que sólo busca rescatar el significado de la expresión, alusivo a la memoria personal.

macizo y unos rasgos indígenas desvergonzados y relucientes. Pasaba de los treinta pero lucía mucho más joven. Era muy a gogó: aprovechando que tenía caderas anchas, nalgas bien formadas y un estómago plano, se vestía solo con unos jeans y un ancho paliacate cruzado sobre sus magros pechos y atado por la espalda (18).

La consciencia del narrador se transporta al tiempo de juventud de su madre, que es el de su propia infancia, y al recordar su imagen a detalle, describirla de manera expresiva, brinda a su lector una sensación de referencialidad (si bien esto no sólo es propio de las narraciones autobiográficas). No obstante, poco después de la descripción objetiva, tiñe de un significado personal su impresión y le da un giro autorreferencial al recuerdo:

Todos los hombres viéndola.

Pero venía conmigo.

Ahí, a los cinco años, comencé a conocer, satisfecho, esta pesadilla: la avaricia de ser dueño de algo que no logras comprender (18).

Al hacer memoria de este suceso y reconstruirlo, el narrador continúa elaborando una imagen de sí mismo en el presente y construye con ello una explicación de su personalidad. El uso del deíctico “ahí” manifiesta que la consciencia narrativa se ubica ya lejos de su experiencia, en un presente desde el cual le imprime ese significado.

De acuerdo con David Hume, existen dos tipos de impresiones: las complejas y las simples (Collazos, 1982, 99). Las impresiones complejas son aquellas que pueden dividirse en partes, es decir analizarse, mientras que las simples son las que no pueden diseccionarse porque el núcleo es una emoción o una sensación. Además de las impresiones complejas, en *Canción de tumba* hay otro tipo de recuerdos de los cuales el narrador no extrae ninguna otra significación, y su

relación con ellos es sólo contemplativa. Estos recuerdos son, sobre todo, los de sus primeros asombros, por ejemplo éste: “Recuerdo solamente la emoción febril de haberme parado ante el espejo vistiendo mi primer uniforme de fut” (34), donde se trata de un recuerdo sin mayor propósito introspectivo que revivir lo que antaño vivió (incluso el adverbio “solamente” refuerza la sencillez del recuerdo).

Además, para Hume, las impresiones pueden clasificarse en las de reflexión y las de sensación (Collazos, 1982, 100), pero nuestro narrador nos muestra que el complejo funcionamiento de la memoria puede incluso unir ambos tipos:

Lo único extraordinario fueron las calaveras de azúcar. No recuerdo haberlas conocido hasta entonces. Tenían escritos nombres en la frente. El Ciclón, rastreo como era, le trajo a mamá una que decía ‘Mary’. Yo me encelé. Mamá, para consolarme, me obsequió la golosina. Con un poco de rabia y otro poco de gula, me la eché entera a la boca y la pulvericé de dos muelazos. Sabía horrible, como a inyección. Quiero decir: como al olor a alcohol de las torundas que me untaban en las nalgas cuando iban a inyectarme (36).

He aquí el recuerdo de una doble impresión, una de sensación, relativa a los sentidos del gusto y del olfato, y otra de reflexión, en la que el narrador se percibe celoso. Además, debido a su relación con el cuerpo, la impresión de sensación revela que existe una identidad corporal entre el personaje protagonista del pasado y el narrador que puede traer al presente ese recuerdo y asumirlo como propio.

4.2 Lugares y memoria

La relación que existe entre el espacio y la memoria ha sido ampliamente estudiada y extendida por los historiadores, como una manera de vincular lugares geográficos, monumentos y zonas arqueológicas a la memoria colectiva. Sin embargo, “lugares de memoria” (*locus memoriae*, en latín) es una noción que se remonta a la época

clásica, cuando Quintiliano propuso, como mnemotécnica de la oratoria, imprimir en la memoria imágenes de lugares a los que les correspondiera una idea, y después recorrerlos mentalmente para recuperar los puntos importantes de un discurso. El origen de este mecanismo muestra que, si bien se ha reformulado y aplicado al conocimiento de la Historia, es de hecho parte del funcionamiento del pensamiento individual. Trasladado a la conservación y transmisión de la microhistoria, la narración de recuerdos personales y sus respectivos lugares de experiencia permite dar un giro material y espacial a lo que de otra manera sería intangible e irrecuperable.

En varias ocasiones, el narrador de *Canción de tumba* plasma momentos específicos de su vida (ocurridos en un pasado más remoto o en un pasado reciente) en visible relación con los lugares donde transcurrió su vivencia. Entre prostíbulos y calles de Acapulco, hogares efímeros, ciudades al norte del país, países extranjeros y hospitales, el narrador se reapropia narrativamente de los espacios para convertirlos en parte de su biografía.

Al otro lado del canal estaba La Huerta. Su emplazamiento abarcaba quizá media manzana. Pudo ser el sueño del opio de cualquier anciano acaudalado que no temiera contraer disentería o infecciones venéreas. [...] Había también un bar y un restaurant, agua casi potable y, de cara al exterior, sin anuncios luminosos, una gran barda de ladrillos rojos que se prolongaba, serpenteando, hasta los límites del callejón Mal Paso. Una barda que lo sacrificaba a uno al lugar común pues producía la sensación de estar bordeando una fortaleza medieval. [...] Una vez, mientras caminábamos junto al muro de ladrillos, Marisela me dijo: “aquí tocaban Lobo y Melón”. Yo sabía –como lo sabe cualquier niño que haya crecido en las inmediaciones de un congal– que detrás de aquel bastión campeaba el revólver del sexo. Y tenía la vaga idea de que el sexo dimanaba una volátil mortificación de la carne mezclada con lo cotidiano, el dinero, el barullo de la noche y el silencio del

día. Fuera de esta percepción esquiva y asquerosa, nunca entendí un carajo. Pero gracias al comentario de mamá logré, años más tarde, relacionar el sexo con la música (19).

La mirada del narrador se ofrece como una guía para el lector que sigue su tránsito hacia el pasado de su madre y suyo hasta detenerse en La Huerta, un lugar que a través de los recuerdos adquiere un matiz de nostalgia y dramatismo. Asimismo, la descripción del espacio brinda la sensación de movimiento, al tiempo que suma amplitud y profundidad plástica al recuerdo. La Huerta le funciona al narrador como depósito de un conocimiento sobre el mundo vivido en su niñez (acerca del negocio del sexo) y es significativo por ser el lugar donde su madre, sin saberlo, le mostró la relación entre la música y el sexo. El nombre de ese antiguo lugar reverbera hasta la adultez del narrador y lo recupera con todo su peso memorial en la siguiente circunstancia:

Junto a mi casa hay una huerta: nueve hectáreas de nogales, manzanos, membrillos, troenos y álamos. [...] Siempre que estamos ahí pienso en Marisela Acosta: no puedo evadir el hecho de que el prostíbulo más famoso donde trabajó se llamaba La Huerta (201).

Leonor Arfuch (2013) se ha ocupado de pensar en las relaciones que se tejen entre espacio y subjetividad en los textos autobiográficos, e insiste en la trama social y afectiva que el artista (o escritor, dado el caso) construye al comunicar sus lugares de memoria. El espacio público, como lo puede ser una ciudad o una avenida, puede albergar los lugares más privados y familiares como lo es el propio hogar, la habitación donde se duerme o el interior del automóvil particular. Es así como ocurre en algunos pasajes de *Canción de tumba*:

Un día, poco antes de Navidad, mamá llegó a casa muy temprano y aún con aliento alcohólico. Said, Diana y yo dormíamos en la misma cama, abrazados para combatir el frío. Mamá encendió la luz, se sentó junto a nosotros y espolvoreó sobre nuestras cabezas una llovizna de billetes arrugados. Tenía el maquillaje de un payaso y sobre su frente se apreciaba una pequeña herida roja.

Dijo:

-Vámonos.

Y así, sin siquiera empacar o desmontar la casa, huimos del pueblo de mi infancia. De vez en cuando vuelvo a Monclova a dar una conferencia o a presentar un libro. [...] Le digo a Mónica, mientras circulamos por el libramiento Carlos Salinas de Gortari: 'Detrás de este aeropuerto transcurrió mi niñez'. Ella responde: 'Vamos'. Yo le digo que no (58).

El carácter subjetivo del recuerdo, junto con la carga afectiva de la fecha, los olores, la posición del cuerpo, la sensación térmica y el sentimiento de huida, así como la apariencia y actitud de su madre, se entrama con la ciudad de Monclova, "su pueblo de infancia". Posteriormente, este espacio se "temporaliza", en términos de Luz Aurora Pimentel (2012), al articularlo con la visión actual del narrador adulto, quien apunta las modificaciones del lugar (como el aeropuerto), y al dejar ver que su situación de vida también se ha transformado. Saltillo resurge como lugar donde el narrador desarrolla su actividad cultural, y el lector nuevamente se ve tentado a extender lazos interpretativos hacia Julián Herbert quien, se sabe, ha desempeñado parte de su carrera profesional en ese escenario.

En contraste con el lugar y el recuerdo anteriores está el siguiente fragmento, donde la voz narrativa parece no provenir del mundo intradiegetico sino del exterior, es decir, como si fuera el escritor quien en esta ocasión elabora una referencia de sí mismo, como punto de origen de *Canción de tumba*:

La siguiente vez que escribo *aquí* es un verano. Está amaneciendo. He vivido los diez últimos días en el octavo piso de un hotel de cinco estrellas: The Mandala, Potsdamerplatz, Berlín. [...] Esta es la segunda ocasión que visito Alemania. La primera fue hace tres años (71).

En este fragmento, Berlín es importante porque se trata de un lugar desde donde, probablemente, es una persona real quien narra, reflexiona y observa la belleza histórica de esa ciudad, con la euforia que le brinda la compañía de su esposa y la certeza de la paternidad que por tercera ocasión se le avecina. No sólo la mención del momento de escritura influye en la sospecha de que es Herbert quien ahora, sin mediar distinción de estilo con el narrador, habla, sino la certidumbre de que Herbert estuvo realmente en Berlín y que tras su tercera visita publicó reportajes y notas sobre ello, e incluso un libro de crónicas titulado *Algunas estúpidas razones para volver a Berlín* (Filodecaballos, 2013) ¹⁹. Esto identifica tanto a Julián Herbert como persona, como a Julián Herbert en su figura de autor con el narrador y protagonista de *Canción de tumba*, pero más allá de la posibilidad de comprobar o verificar la información, importa distinguir la lectura y el tipo de pacto que implícitamente induce el mismo texto.

Finalmente, la narración del viaje a Berlín es interesante también porque, a través de diversas comparaciones entre lugares ya conocidos y lugares nuevos, se

¹⁹ La revista electrónica Gatopardo publicó un reportaje escrito por Julián Herbert sobre su estancia en Berlín. Ahí Herbert refiere: “La primera vez que viajamos a Berlín fue en el otoño de 2005. Mónica y yo teníamos poco de habernos mudado juntos, así que lo tomamos como luna de miel. La segunda ocasión, en 2008, ella no gozó nada: venía con tremenda barriga de embarazo. Ahora es abril de 2012. Ambos hemos ganado sendas becas de residencia para venir durante un mes a Berlín a desarrollar algo que vagamente llaman “proyectos artísticos”. Nos acompaña Leonardo, nuestro hijo. Tiene dos años y medio” (Herbert, 2012). La información presentada en este fragmento coincide en su totalidad con los nombres y las fechas descritas en *Canción de tumba*, con la diferencia de que el énfasis de este último está puesto en el vínculo personal que el narrador establece entre Berlín y su momento vital.

elabora una refiguración de los espacios acorde con el punto de vista del Yo narrador:

Más que haber llegado a otro país, me pareció ingresar en una muy conservada y limpia terminal de autobuses mexicanos de esas que visité perpetuamente de la mano de Marisela Acosta *en los años setenta*. [...] Subimos a un camión ultramoderno –sus ventanales panorámicos no dejaron de recordarme, sin embargo, a los troles chilangos que abordé *en los ochenta-* [...]. Nuevamente espejismo: creí ver a lo lejos, desde un trole, el Ángel de la Independencia sobre avenida Reforma [...], *como si yo volviera a ser adolescente* en un mundo paralelo y el regente capitalino hubiera mandado lavar las nubes y quitar el exceso de coches (72-73).
(Las cursivas son mías)

Esta refiguración surge en la interconexión de experiencias y recuerdos, donde el narrador se reconoce a sí mismo en los diferentes espacios y tiempos narrados²⁰. Además, las cursivas en este pasaje manifiestan nuevamente el carácter retrospectivo de cada alusión espacial y a un protagonista que comprende su vida como unidad en el transcurrir del tiempo.

4.3 El nombre del narrador-protagonista

Los nombres propios son una clase de palabras que carece de un significado estable y definido. Si bien el debate acerca de este principio es grande y cada teoría lingüística o filosófica pretende una respuesta acorde con su perspectiva, la postura de la que partimos aquí es que el nombre propio no posee un significado *per se*, aunque sí puede evocar diversos sentidos y connotaciones de acuerdo con las

²⁰ De acuerdo con Paul Ricoeur, es esto justamente la trama de una narración, la operación en la que “la concordancia restablece la discordancia” (2004, 80), es decir, la ejecución narrativa con la que la diversidad de hechos ocurridos en diferentes momentos puede ser puesta en relación y dispuesta para una sensación de orden.

características particulares de los referentes que llevan dicho nombre. De acuerdo con Lacan, el nombre propio tiene una función identificativa para el individuo, mas no le aporta identidad subjetiva (Zelis, 2012, 777), es decir, que éste funciona para reconocerlo pero no le hace ser quien es. Sobre esta base, tenemos que el nombre propio puede no tener un significado inherente pero siempre tendrá, porque esa es su función, un referente que es el objeto que designa (Frege, 1892, 3).

En *Canción de tumba*, el nombre del narrador-protagonista no es dado a conocer sino hasta el segundo capítulo “Hotel Mandala”, aunque como hemos visto, el presentimiento de que es Julián Herbert a quien se refiere va construyéndose desde antes, a través de la memoria del narrador que por similitud remite a la vida personal del autor²¹. Esa expectativa biográfica quizás alcanza el punto álgido con la aparición del nombre propio:

De niño me llamaba Favio Julián Herbert Chávez. Ahora me dicen en el registro civil de Chilpancingo que siempre no. El acta nueva difiere de la original en una letra: dice ‘Flavio’ [...] Con ese nombre, ‘Flavio’, tuve que renovar mi pasaporte y mi credencial de elector (78).

Si bien el nombre “Favio Julián Herbert Chávez” podría señalar a casi cualquier otra persona, por contexto lo más entendible es vincularlo con el escritor, cuyo nombre

²¹ Averiguar acerca de una persona no había sido tan asequible como hasta ahora que existen en internet diferentes fuentes donde se comparte (la mayoría de las veces por decisión propia) información privada. En este caso, la constante participación de Julián Herbert en redes sociales gestionadas por él mismo, como Twitter y Facebook, permite rastrear la publicación de datos que trascienden la imagen de autor y que revelan aspectos de su vida personal, como por ejemplo sus actividades cotidianas, las personas con las que convive, sus preocupaciones y gustos, así como elementos de sus relaciones familiares, sociales y afectivas. Desde luego, son espacios en donde la infiltración de la invención es latente, sin embargo la lectura de lo que un usuario publica junto con las fotografías y los comentarios de otras personas usuarias fortalecen o debilitan la verosimilitud de dicha información. Cabe recordar que la impostura es algo que está presente fuera de las redes sociales y cotidianamente nos vemos en la necesidad de evaluar la veracidad de lo que escuchamos u observamos.

abreviado, Julián Herbert, aparece de forma inmediata en la contraportada del libro. A juicio de algunos críticos de la autobiografía, la aparición idéntica del nombre del autor para llamar al narrador y protagonista de la historia avala la calidad autobiográfica de un texto²², y aunque en esta investigación se ha ido mostrando que existen otros elementos igualmente representativos al momento de considerar a un texto como tal, parece evidente que, después de dejar crecer la sospecha biográfica en capítulos anteriores, el efecto de asignar este nombre al narrador es la del “pacto autobiográfico”.

Así que todos mis recuerdos infantiles vienen, fatalmente, con una errata. El nombre que uso para realizar las acciones más elementales (sostener una cuchara, leer esta línea) es distinto del nombre que uso para cruzar fronteras o elegir al presidente de mi país. [...] según el registro civil mexicano, he dejado de existir: Mi nombre ya no es mi nombre (79).

Tras la adición de una letra, Julián Herbert exhibe la actual transformación de su nombre, y con un tono irónico comenta el inconveniente que eso implicaría para su identidad subjetiva, desde lo defectuoso de sus recuerdos hasta el fin de su existencia. La apariencia absurda e incluso jocosa de esas reflexiones responde a lo ingenuo de llevar a lo radical la idea de que un nombre es lo primero que define y da cuenta de quiénes somos. Posiblemente, en una narración de ficción pueda

²² Haciendo eco de la teoría de P. Lejeune, Manuel Alberca asegura que “el recurso a la onomástica se convierte en una pieza indispensable a la hora de dictaminar las diferencias entre autobiografía y novela. [...] el nombre no es una simple etiqueta, sino que está íntimamente ligado a la construcción de nuestra propia personalidad, individual, familiar y social” (2009, 3). Esta defensa onomástica no es plenamente compartida en la investigación, porque, como se comentó en el capítulo anterior, la identidad nominal puede estar presente también en un texto de ficción. Por el contrario, aquí interesa mostrar que hay otros elementos primordiales que permiten una lectura en clave autobiográfica, como la identidad corporal entre persona-narrador-protagonista. Hasta el momento, esa identidad se ha rastreado a partir de la memoria.

funcionar de esa manera, debido a que el narrador y los personajes carecen de referente y frente al lector no hay otros elementos que los singularice sino el nombre, puesto que sus atributos irán apareciendo a lo largo de la historia según sus acciones. Sin embargo, este narrador-protagonista muestra un historial de experiencias personales, una existencia previa a la escritura, que es el andamio de su subjetividad y especificidad. En este caso, es en la perspectiva narrativa donde no puede negarse la importancia del nombre propio, ya que con él nuestro narrador da un carácter verídico a su narración, al tiempo que asume una responsabilidad ética sobre aquello que narra. En este sentido, la aparición del nombre propio de Julián Herbert al interior del texto es un recurso más que contribuye a la distinción estructural de la autobiografía.

La accidental diferencia entre el nombre “Favio” y “Flavio”, cuyo referente es una persona real que ha escrito y publicado *Canción de tumba*, donde además asume el rol de narrador y protagonista, no lleva consigo la disolución de la subjetividad y tampoco afecta de manera legal su figura de autor porque la parte de su nombre con la que se dio a conocer en ese ámbito se mantiene igual. Independientemente de la inconsistencia de su nombre en el presente, Herbert se ve reflejado en las pasadas experiencias de vida que recuerda y las enuncia con la fidelidad del Yo lingüístico:

Nací el 20 de enero de 1971 en la ciudad y puerto de Acapulco de Juárez, Guerrero. A los tres años conocí a mi primer muerto: un ahogado. También a mi primer guerrillero: Kito, el hermano menor de mi madrina Jesu: cumplía sentencia por el asalto a un banco. Pasé mi infancia viajando de ciudad en ciudad, de putero en putero, siguiendo las condiciones nómadas que le imponía a nuestra familia la profesión de mamá. Viajé desde el sur profundo, año con año, armado de una

ardiente paciencia, hacia las espléndidas ciudades del norte. [...] Tuve siete mujeres –Aida, Sonia, Patricia, Ana Sol, Anabel, Lauréline y Mónica- y muy escasas amantes ocasionales. He tenido dos hijos: Jorge, que ahora tiene diecisiete, y Arturo, de quince. He sido adicto a la cocaína durante algunos de los lapsos más felices y atroces de mi vida. Una vez ayudé a recoger un cadáver de la carretera. Fumé cristal de un foco. Hice una gira triunfal de quince días como vocalista de una banda de rock. Fui a la universidad y estudié literatura. Perdí en concurso de aprovechamiento escolar cuyo premio era saludar de mano al presidente de la República. Soy zurdo” (78-79).

Estamos ante un fragmento con información pública y privada de Julián Herbert, y mientras la primera es fácilmente verificable (como los datos de nacimiento, su participación en una gira musical con su banda de rock y su formación académica), la segunda es verosímil en tanto que puede rastrearse y encontrar concordancia entre esto y lo que él mismo ha mencionado antes en otros medios acerca del tema, o bien dejado entrever ya en los capítulos anteriores²³. Una vez más, importa observar que es la composición del texto la que, continuamente, orilla a su lector a una posición no sólo de intérprete sino de algo similar a un “investigador” o incluso “detective” de la vida de alguien. Esto no ocurre a partir de que el narrador es nominalmente identificado con una persona real (eso acaso sólo lo exagera) sino desde que al lector se le ha permitido incursionar en la conciencia de un personaje que ofrece sus recuerdos y vivencias que han configurado su personalidad.

²³ Respecto al tema de las parejas sentimentales, fue Julián Herbert quien en el 2013 publicó, bajo su nombre de autor, un texto en la revista Clarín, en la sección “Sociedad”, que tituló “Monogamia a repetición: 7 parejas en 20 años”. Ahí, Herbert elabora un ejercicio público de introspección donde explica por qué a lo largo de su vida ha optado por la monogamia y forma un retrato general de siete mujeres, con nombres y descripciones, entre quienes está “Mónica”, quien también está presente de manera repetida en *Canción de tumba*. Por otra parte, el tema de su adicción se ha hecho público por él y personas de su círculo en Twitter y Facebook.

En el supuesto de que el nombre de Julián Herbert no hubiese aparecido, el lector igual hubiera podido especular que se trataba de la vida de esta persona por la presencia de otros nombres relacionables a su figura, como el de su hermano, el de su entonces esposa y el de sus hijos. No obstante, también es cierto que al aparecer explícitamente el nombre “Julián Herbert” la tensión causada por la especulación biográfica se convierte, por fin, en la confianza hacia un narrador de intencionalidad sincera.

4.4 Retórica de sinceridad

Canción de tumba es un ejercicio de escritura que experimenta con los temas y la estructura de la autobiografía, y en esta calidad de experimento Herbert aprovecha el espacio para cuestionar algunos de los procedimientos clásicos y presupuestos teóricos que han singularizado al género. El cuestionamiento más evidente y de mayor impacto que hemos observado es el descrédito al nombre propio como eje rector de la subjetividad de un individuo y elemento que aseguraría su identidad a través del tiempo y los espacios (frente a esto pondera la trama de la memoria personal); además recurre a la focalización, inesperada por tratarse de una narración del Yo, de un segundo personaje (su madre y su mundo), otorgándole el primer plano de la historia y dejando como telón de fondo las reflexiones y anécdotas sobre su *bios*²⁴.

²⁴ Debido al propósito de este análisis, que es indagar en aquello de haría de *Canción de tumba* una autobiografía, la lectura presentada se concentra en el segundo plano (más extenso y detallado) de la historia narrada, pues éste corresponde al narrador y protagonista Julián Herbert. No obstante, no se pierde de vista dicha maniobra, porque también es significativa si se quisiera interpretar la configuración intersubjetiva de la personalidad de Herbert, en esa compleja relación madre e hijo que él mismo describe.

Un tercer procedimiento fuera de lo común en la práctica del género autobiográfico, y manifestado aquí, es la manera en que Julián Herbert persuade a su lector para que éste mantenga la creencia de que en la narración subyace una intención de sinceridad y referencialidad. Si la retórica es aquello que “rige el arte por el que el orador intenta convencer a su auditorio” (Ricoeur, 2006, 868), en este texto la retórica de sinceridad se vale de distintos procedimientos que en sí no ofrecen dificultad en el análisis, pero hay uno que sobresale debido a que, por su estructura lógica, se presenta como una paradoja. Describiré de forma breve los más sencillos hasta llegar a este último.

En primer lugar, el lector se encuentra con un narrador que constantemente entreteje sus recuerdos con la fantasía para formar imágenes bellas de éstos y al mismo tiempo configurarse como un artista del lenguaje. Esos artificios no afectan ni contribuyen realmente a forjar una impresión de sinceridad, como sí lo hacen las referencias repetidas de algunos sucesos a lo largo del libro que, aunque vuelven a narrarse en distintos contextos de la historia, mantienen una concordancia (es decir, la información repetida no difiere ni se contradice). Por ejemplo, en la última cita del apartado anterior el narrador recuerda: “a los tres años conocí a mi primer muerto: un ahogado. También a mi primer guerrillero: Kito, el hermano menor de mi madrina Jesu: cumplía sentencia por el asalto a un banco” (78). Páginas después, vuelve a mencionar a este personaje Kito:

Mamá tuvo, *que yo sepa*, un solo amor platónico. Un guerrillero del que apenas conocimos un apodo (*imagino que se trataba de su nombre clandestino*): el profesor de karate. Ahora que es vieja la molesto con eso y dice que no es cierto, que sí recuerda al chico pero que lo demás me lo he imaginado todo. Sucedió poco después de mi tercer cumpleaños, así que *puede considerárseme una fuente*

dudosa. Pero no lo inventé: estoy seguro de que lloró cuando supo de su muerte. [...] Lo conoció a través de Kito, el hermano menor de mi madrina Jesu. [...] No podría precisar cuánto tiempo después aprehendieron a Kito en un fallido atraco a un banco de Acapulco. Mamá y yo fuimos a verlo al penal [...] vivíamos entonces en el número cuatro del callejón Benito Juárez, en la colonia Aguas Blancas. [...] Ella dice que no. Que lo recuerdo todo mal porque era chico. Pero ¿quién va a olvidar la primera vez que puso un pie en la cárcel...? (119-120). (Las cursivas son mías.)

Además de la repetición sobre Kito, este fragmento es ilustrativo porque muestra otro de los recursos del narrador para fomentar una impresión de sinceridad, esto es, la presencia de frases (marcadas en cursiva) que revelan en el emisor la conciencia de la posible inexactitud de su recuerdo debido al paso del tiempo y, por lo mismo, no lo afirma tajante sino cautelosamente. Asimismo, a fin de reforzar su intención, ofrece nombres y detalles del lugar, y por último apela al juicio de su receptor, a través de un giro doxal a su discurso, acerca de la imposibilidad de olvidar los detalles de un suceso impactante²⁵. Este tipo de ejercicio, tanto la reelaboración exacta de información como la inserción de frases que connoten un esfuerzo de sinceridad, está en diferentes pasajes del libro.

Como se ha visto, la retórica de sinceridad se encuentra íntimamente relacionada con la disposición a decir, de manera directa, “la verdad”, y es que lo que entendemos por sinceridad, a su vez, podría vincularse con el concepto griego *alétheia*, que refiere al no-ocultamiento de esta misma, es decir, la visibilidad de la verdad (Carreño, 2012, 22). En *Canción de tumba* al lector se le permite ver esa verdad cuando el narrador confiesa literalmente, en el subcapítulo “Fiebre (2)”,

²⁵ El doxal es un tipo de discurso utilizado, en este caso por el narrador, para realizar reflexiones del tipo de las generalizaciones, sentencias, opiniones, y es, por lo mismo, propio del discurso autorreferencial (Pimentel, 2012, 119).

haber “mentido” en ciertos pasajes del subcapítulo “Fantasmas en La Habana”. En éste Julián narra una serie de eventos presuntamente ocurridos en un viaje a esa ciudad, bajo los efectos del opio, donde se encuentra con un irreverente personaje llamado Bobo Lafragua que lo acompaña por un delirante paseo por La Habana Vieja, hacia centros nocturnos, el Malecón y el Barrio Chino.

Llegando a La Habana me encontré con mi amigo el artista conceptual Bobo Lafragua [...] Mi amigo Lafragua [...] había arribado al puerto dos días antes que yo. Ya para entonces tenía controlada la ciudad. [...] Se notaba que se había atravesado media botella de Stoli y –quién sabe– a lo mejor hasta tres o cuatro rayas. [...] Girando sobre sus talones y dirigiéndose a la mínima porra que ya se había agenciado en el hotel [...] dijo, golpeando el aire con un puño:

-Al Diablito Tuntún, camaradas.

[...] El Diablito Tuntún debe ser el máximo after de La Habana. [...] es un duty free de putas adonde vienen a palomear muchos músicos luego de concluidos sus shows. [...] El Diablito Tuntún es un paraíso de pesadilla donde la música resulta intolerable y cinco o seis mujeres bailan alrededor de ti tratando de llevarte a la cama. [...] Es el lugar perfecto para una noche de juerga cuando eres un monógamo anestesiado por el opio y torturado por el hecho de ser hijo de una prostituta (135-141).

El subcapítulo que contiene este fragmento, el cual pese a lo inhabitual de los nombres y lo exuberante de los ambientes no ofrece otros elementos para sospechar de su veracidad, está seccionado por números a los que corresponde una breve anécdota relacionada con recuerdos confusos e imprecisos. No es gratuito que lleve el nombre “Fantasmas en La Habana”, puesto que el término ‘fantasma’ alude ya, en un sentido que va de lo común a lo psicoanalítico, a la fantasía, la idea falsa o a lo creado por la imaginación en el sueño diurno (Fuentes, 2009). Es así como el ímpetu creativo debido a la fantasía del narrador, observado ya desde las primeras páginas de *Canción de tumba*, encuentra su cauce en este

capítulo. La segunda sofisticación de su experiencia está en el número “9” de este subcapítulo:

Hace diez años conocí a una chica verdaderamente hermosa. *La llamaré Renata.* Era (lo digo sin vanagloria y sin afán de ofender a las académicas feministas que desprecian a los mexicanos por considerarnos incapaces de incluir mujeres feas en nuestros *relatos eróticos*) el vivo retrato humano de la Venus de Boticelli saliendo de entre las aguas. Renata me admitió sexualmente con una condición: sólo podía cogerla por el ano. Decía que era por respeto a su pareja. [...] Empotrado a sus nalgas deseadas por cientos de televidentes (Renata daba el pronóstico del clima en un canal de Monterrey) decía: ‘Me encanta’. [...] Durante más de dos años nos citamos con cierta regularidad en hoteles. Nunca salimos y rara vez conversamos. [...] No digo que el sexo no fuera divertido. *Era distante. Una ficción* (144-145). (Las cursivas son mías.)

Esta segunda fantasía, a diferencia de la primera, ofrece más elementos que veladamente sugieren la invención de la misma. Lo marcado en cursivas trastoca la narración al señalarla explícitamente como relato erótico de ficción. No hay, como tal, una variación evidente en la voz narrativa salvo la ausencia de ese estilo profundo de rememoración que en otros pasajes, hemos observado, agrega un sentido personal a los detalles. De cualquier forma, el inicio de “Fiebre (2)” sorprende al lector desde las primeras frases y el desglose de su contenido a lo largo de ocho páginas:

Primera nota del cuaderno rojo

Es una sarta de mentiras. Soy un reprimido. Jamás he practicado el sexo anal. Bobo Lafragua solo existe en mi imaginación. [...] Nadie encontrará nunca en La Habana un antro llamado Diablito Tuntún. Yo nunca fui a La Habana. Miento: yo casi estuve una vez en La Habana. Miento: una vez fui a La Habana [...].

Segunda nota del cuaderno rojo

[...] Redacté la historia de un viaje a La Habana basándome en las notas que tomé durante un Período Especial de alucinaciones. Procuré, en la medida de mis alcances, combinar tres entidades estilísticas:

1. las notas *verdaderas* [...].
2. la percepción del momento febril [...].
3. y, por supuesto, un vanidoso, frívolo imperativo: intentar escribir *bien* [...].

Tercera nota del cuaderno rojo

[...] En el verano de 2007 se celebró la Semana de Coahuila en La Habana. Acudí al evento en calidad de organizador: en ese entonces trabajaba como funcionario del Instituto Coahuilense de Cultura. Comencé a sentirme mal un par de días antes del viaje de regreso. Nada grave: una ligera fiebre intestinal. [...] Los chicos del taller me llevaban cada noche a un bar de prosapia situado en la calle Sexta: Dandy del Sur. Ahí nació Bobo Lafragua y el título de una novela que jamás pude escribir: *Maten al dandy del sur* (171-174).

La afirmación de sinceridad a través de la confesión de la mentira es un mecanismo al que en la lógica se le conoce como “la paradoja del mentiroso”. En este preciso caso, opera de la siguiente manera: la declaración “Es una sarta de mentiras” y las posteriores afirmaciones “Miento” se pueden simplificar en la siguiente frase: “Fui mentiroso”, que llamaremos F1. Si F1 es falsa (es decir, es falso que ha mentido y por lo tanto antes dijo la verdad) entonces el narrador se muestra, en ese momento, mentiroso. Por el contrario, si F1 es verdadera (es decir, efectivamente el narrador ha mentido) entonces el narrador resulta sincero. Debido a la laboriosa explicación que brinda el narrador y porque la ficcionalidad de Bobo Lafragua puede rastrearse a través de la obra literaria de Herbert²⁶, se puede deducir que es verdadero que antes mintió, por lo que desocultar la mentira lo vuelve, en efecto, sincero.

²⁶ Bobo Lafragua está presente en el cuento “Caries”, de la antología *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino*, y años antes, en una entrevista sobre *Canción de tumba*, el autor reafirmó que “es el único personaje estrictamente ficticio de la novela, que es Bobo Lafragua, que es una especie

En *Canción de tumba* la ética de escritura, como una ética autobiográfica, no se ve alterada como sí sucedería en una novela, espacio en el que el lector no espera ni demandaría que le confiesen la ficcionalidad de los sucesos ni de los personajes. En el mundo ficcional de la novela es secundario aclarar si el narrador miente o si la historia narrada se torna irracional; por el contrario, en el contexto de una autobiografía es de primera importancia que el autobiógrafo (figura que estaría compuesta por la persona que escribe y el narrador) declare sinceridad porque es eso lo que le confiere racionalidad al hecho de narrar la propia vida y organizar la propia memoria. La posibilidad de hablar de autoficción a causa de estos pasajes se ve minada porque el nivel máximo semántico alcanzado en la narración es el de referencialidad y el desocultamiento de la ficcionalidad, mientras que el submundo imaginado, ficticio, no se desarrolla más y se disipa rápidamente con las explicaciones del capítulo “Fiebre (2)”.

Finalmente, el último fragmento citado muestra otros aspectos interesantes sobre la estructura del texto, que ya antes comenzaban a hacerse visibles, y es la narración simultánea tanto de la historia como del mismo proceso de escritura, lo cual traza claramente el origen de la narración en una persona concreta, que es Julián Herbert. El Yo que narra y el Yo narrado son una misma entidad que se despliega en el tiempo del mundo narrativo, literario, y se pliega por momentos en el Yo que está escribiendo en el tiempo de un mundo factual. La sinceridad proviene de ese Yo de origen, es decir, de la persona que ha decidido contarnos su historia.

de Frankenstein porque está construido con rasgos físicos y psicológicos de mis amigos más cercanos sobre todo” (Olivares, 2012).

4.5 Toma de consciencia

El título del último capítulo de *Canción de tumba* es uno idéntico a la serie documental de David Frederick Attenborough²⁷, “La vida en la tierra”, en el que la voz narrativa cambia el enfoque de la mirada retrospectiva, que el lector observó en mayor medida a lo largo del libro, y prioriza el presente de la narración. Se trata de un presente distinto al percibido en “Hotel Mandala” pues, no obstante lo fragmentario de la narración, aquí el narrador transmite su experiencia a través de una perspectiva notablemente lúcida, en contraste con la obsesiva remembranza y la atrevida imaginación de los dos capítulos anteriores.

“La vida en la Tierra” es, como el libro de Attenborough, una toma de consciencia aunque, en este caso, no de la vida en la naturaleza y su evolución en nuestro planeta, sino una toma de consciencia que el narrador logra sobre su *bios* y su *autos* en relación con lo externo. Es la parte final del recorrido por la memoria y los pensamientos del protagonista, en el cual éste alcanza una asimilación de sus vivencias que le permite extraer algunas conclusiones generales a partir de ellas. Curiosamente y a semejanza del libro de Historia Natural, el capítulo parece también la reflexión final sobre un proceso evolutivo, esta vez personal, donde el tránsito del dolor al amor y de la angustia de la pérdida a la aceptación de la muerte y el duelo es la última transformación experimentada por el autobiógrafo.

²⁷ Naturalista británico de los años sesenta, conocido en televisión por ser un divulgador del mundo animal en su ambiente original, así como de los distintos estados de la vida en la naturaleza, incluida la vida del hombre. *La vida en la Tierra* fue la primera parte de una serie documental en la que Attenborough abordó el origen de las diferentes formas de vida en el planeta, la adaptación y la evolución de éstas hasta la llegada del ser humano. Posteriormente, la serie obtuvo formato de libro y fue publicado en 1979.

Uno de los tesoros que conservamos en nuestra biblioteca es *La vida en la Tierra* de David Attenborough, un ejemplar en rústica publicado por el Fondo Educativo Interamericano en 1981. La portada muestra una fotografía de lo que parece un mono tití posado en unas espigas verdes. [...] Mónica ha leído tantas veces *La vida en la Tierra* que casi lo conoce de memoria; fue, junto al divorcio de sus padres, uno de los tajos que marcaron su niñez (183).

El libro de Attenborough no sólo es un objeto compartido entre el narrador y su esposa, es también el signo de una herida en la infancia y de una pasión vital que los emparenta de forma íntima. La compañía de Mónica representa una etapa distinta en la vida del autobiógrafo, que revela en él una nueva “máscara”: la del hombre lúcido y amoroso.

Mónica y yo solemos compartir un gesto de cariño tenuemente macabro. Uno de los dos se tiende en la cama mientras el otro sacude las sábanas sobre el que está acostado y las deja caer con suavidad. Es un juego erótico e infantil: la sensación de ligereza; la fantasía de flotar. Pero es también una agridulce renovación de nuestros votos: yo soy quien va a cubrirte en esa hora (186).

Si bien *Canción de tumba* desprende un aura de pérdida, de angustia y muerte (empezando por el mismo título), debido al deceso próximo de la madre del protagonista así como por el trabajo de desprendimiento que éste hace de su pasado, en esta última parte el eros resurge en su historia personal para equilibrar la fuerza y la oscuridad del tánatos. Tras un recorrido por los recuerdos tristes, los fantasmas, las ideas perturbadoras y también las poéticas fantasías de Herbert, el narrador desciende a su realidad inmediata (una “vida en la Tierra”) donde ya no distingue su actividad imaginaria por sobre los hechos que le rodean, al contrario; la conciencia del presente se impone: en el ejemplo anterior, el placer que le brinda la compañía de su esposa y la comprensión de finitud en la vida. A pesar de ser el

mismo, el cuerpo del autobiógrafo antes trashumante, febril y mayormente ensimismado, está ahora quieto, sosegado y receptivo de lo exterior.

Llegan noticias de mis hermanos.

A Diana la enloquece el chocolate y sufre diariamente por un error de juventud: cedió a su primer marido la custodia de su hija grande. [...]

Jorge destinó una habitación de su casa en Yokohama (es una casa pequeña) como salón de música para sus dos hijos y su hija. [...]

Said tuvo un problema serio: lo abofetearon los Zetas porque uno de sus amigos se atrasó en el pago de algunos gramos de cocaína. [...]

A veces la fraternidad no tiene calles: puros callejones sin salida. Y un agente de tránsito en la sangre diciendo: 'Circule, circule, circule' (187).

La toma de conciencia del protagonista puede entenderse como una suerte de análisis sobre la lectura del mundo exterior, el cual hace una vez que la lectura del propio mundo interno le ha marcado una coordenada de origen en su experiencia. Es así como el narrador percibe que "las noticias llegan" y que el "agente de tránsito", quien le indica cómo sentirse o cómo actuar sobre los sucesos de su círculo familiar, está ubicado en su interior, en su propia sangre, y de ahí ha de fluir su respuesta. Es interesante la mención, algo inadvertida, del organismo del narrador, porque refuerza el carácter también corporal de su subjetividad y cómo es tanto su pensamiento como su cuerpo lo que alberga a su conciencia.

Con la asunción de la persona en sí misma como origen de la toma de conciencia que se logra en el cierre de *Canción de tumba*, simultáneamente hay que reconocer la función de algunos recursos lingüísticos en este resultado. Ya hemos reparado en el uso preferente del tiempo verbal presente, pero no en la incorporación que el narrador hace, por analogía temática, de otros discursos más largos y ajenos a su autoría. Si *La vida en la Tierra* le funciona como un lente para

mirar y reflexionar su entorno vital, el poema “Primer Augurio”, de Juan Carlos Bautista, crea un puente entre la vivencia del luto materno y la ola de violencia que experimenta en México, de tal manera que el sentimiento de desamparo es comprendido en la intimidad pero también en su representación social:

Ya no sé si el país decidió irse por el drenaje de manera definitiva tras la muerte de mi madre o si, sencillamente, la profecía de Juan Carlos Bautista era más literal y poderosa de lo que tolera mi luto: ‘Lloverán cabezas sobre México’. Saltillo dejó de ser un pueblo tranquilo. [...] civiles muertos y heridos, narcomantas. De nuevo: ni la prensa ni el gobierno informan nada pese a la existencia de fotografías, videos y decenas de testigos (188-189).

Asimismo, el intertexto *Virovolution* de Frank P. Ryan lo lleva a entender la enfermedad de su madre como un proceso evolutivo frecuente en la especie humana:

Lo llaman ‘simbiogénesis’ y es, por lo pronto, una audaz nota a pie de página a la teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin. El enfoque lleva implícita la consideración de que los retrovirus [...] y algunas variedades de cáncer o leucemia son, antes que un Mal, simples procesos evolutivos, no muerte humana sino vida viral: adaptación del más apto. [...] Mi madre nunca fue mi madre. Mi madre es un virus que camina (191).

Finalmente, el primer diálogo de *Pedro Páramo* resurge en el monólogo interior del narrador para asimilar la “aventura desastrosa” que supuso la relación intermitente con su padre:

Volví a verlo cuando cumplí quince años. Me regaló un viaje a la playa en compañía de Adrián, mi mejor amigo. Nos encontramos en Puerto Vallarta. Yo aún no conocía la *Odisea* pero acababa de leer *Pedro Páramo*. La voz de la madre de Juan Preciado resonaba en mi cabeza:

-No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro. Lo que estuvo obligado a darme y nunca me dio... El olvido en que nos tuvo, mi hijo, cóbraselo caro.

Fue una aventura desastrosa (194-195).

Se elabora también, en este pasaje, una separación entre el “yo” y el otro (“él”), representado por la figura paterna:

Durante años me pregunté *quién era el fantasma: mi padre o yo*. Él también fue una mala broma del registro civil. [...] recibió de niño los dos apellidos de mi abuela Thelma. Se llamaba Gilberto Herbert Gutiérrez. Poco después de mi nacimiento, se encontró con su progenitor. Mi abuelo [...] accedió a reconocerlo. Mi padre comenzó a llamarse entonces Gilberto Membreño Herbert. [...]

Pasaron más de diez años. [...] sonó el teléfono. Era Mónica.

-Ay, Julián... no me vas a creer.

- ¿Sí? [...]

-Habló tu hermano Teto. Murió *tu papá*. Le dio un infarto fulminante.

Subí a un taxi. Le di al chofer la dirección de la funeraria. [...] Había dos capillas en el interior del establecimiento. Supe en seguida cuál era la de papá [...] Había suficientes deudos como para pasar desapercibido durante un minuto junto a la puerta. El tiempo necesario para repetir en mi cabeza la pregunta que me carcomía desde los doce años: *¿quién era el fantasma: mi padre o yo...?* [...] Sin saludar ni despedirme del *cadáver de Gilberto*, di media vuelta y me alejé del hogar de los Membreño [...] (194-200). (Las cursivas son mías.)

Esta distinción entre los pronombres de la primera y la tercera persona (“él” o “yo”), al ser el padre ese otro que ha muerto, al ser “él” y no “yo” el fantasma, proclama la sobrevivencia de sí mismo y la permanencia en el tiempo del autobiógrafo. Importa que sea en las últimas páginas de la historia donde el narrador haga esta afirmación del yo lingüístico, porque con ello consolida la trama subjetiva que construyó a lo largo del libro, no sólo a nivel semántico sino también a nivel formal.

A medio día nos confirmaron que estaba agonizando.

–Les recomiendo despedirse –dijo Valencia–. Le quedan pocas horas.

Mis hermanos pasaron a verla por turnos.

–Váyanse –dije después–. Yo les aviso.

Me correspondía ese papel.

Esperé a que todos, incluida Mónica, salieran del hospital. Tenía que estar *solo*: no habría tolerado que nadie *me tocara* después de entrar a verla.

Ingresé a la sala de terapia intensiva. La enfermera me señaló un cubículo a la izquierda. Corrí la cortina. La tenían conectada a más fierros y lucecitas de colores que nunca. Una mascarilla de plástico transparente le cubría la boca. Ya no tenía mirada.

No había *nada que decir: habíamos tenido un año entero de dolor lúcido*.

Por si las dudas, *se lo dije. Dije:*

–Te amo. *Soy el hijo de mi madre.*

Apenas pudo apretar *mi mano con la suya*. [...] Ese fue el último ladrillo de educación que me legó Guadalupe Chávez. El más importante de todos (206). (Las cursivas son mías.)

El último fragmento de *Canción de tumba* afianza, desde lo lingüístico, la conciencia del autobiógrafo sobre sí mismo, a través del uso del verbo que sin excepción denota la aceptación de la existencia personal, así como el mayor grado de autorreferencialidad: “Soy”. Asimismo, el pasaje reúne los tres aspectos más importantes en la consolidación de la subjetividad en una autobiografía, de acuerdo con el marco teórico de esta investigación: la vivencia subjetiva del propio cuerpo, y su inscripción en el texto, la autoinvención formal y la representación personal a través de máscaras sociales.

CONCLUSIONES

Canción de tumba, de Julián Herbert, narra en primera persona la historia de vida de un hombre llamado Flavio Julián Herbert Chávez, quien en el presente narrativo padece el tránsito de la enfermedad a la muerte de su madre. Es un libro que se ha ofrecido en el mercado editorial como una novela y eso, a su vez, ha influido en su recepción crítica, pero sin lograr evadir su eco autobiográfico. Una explicación a este hecho es que la “nueva narrativa” de la Generación Inexistente, como Julián Herbert mismo ha señalado antes, está atravesada por los intereses económicos del mercado editorial, donde las obras publicadas se consideran, en buena medida, como productos de venta. En ese contexto, la designación como novela de *Canción de tumba* abastecería una demanda de consumo, donde el elemento autobiográfico ha parecido más un valor añadido de entretenimiento y no precisamente un valor estético de la obra.

Las premiaciones obtenidas por el libro influyeron asimismo en la oficialización de su género literario, aunque junto con esto habría que considerar tres cosas. Primero, que *Canción de tumba* ganó el premio Jaén de novela 2011 en el que uno de los jurados, Marcos Giralte Torrente, acababa de ser condecorado ese mismo año por su libro *Tiempo de vida*, cuyo eje narrativo es también autobiográfico. Segundo, que la percepción de lo que es una novela, de acuerdo con narradores de la Generación Inexistente, concede un alto margen de variabilidad en su forma, tanto que David Miklos ha señalado que “la narrativa” podría ser, sin mayores etiquetas, un género actualmente. Esta holgura ofrece una perspectiva en la cual lo autobiográfico es apreciado como un tema, pero no en su posibilidad de proyecto

de escritura, situación que involucra una estructura, una retórica, una ética y una estética propia. Tercero, que en la ambigüedad de lectura provocada por el elemento autoficcional, se ha generalizado una particularidad de la narración, lo cual es una falacia de composición en la crítica del libro.

Una vez revisadas las teorías de la autobiografía, cuyo centro es la memoria personal de quien escribe y la conciencia de sí mismo, se ha visto que el estudio de este género experimenta transformaciones de acuerdo con las mudanzas ideológicas respecto a lo que es la subjetividad, los límites y las posibilidades de la rememoración, así como la importancia de la invención mental y lingüística en la sensación de unidad de una persona. Esto quiere decir que las expectativas sobre la autobiografía también han cambiado, entre esas variaciones está la sustitución de la veracidad por la retórica de sinceridad, el comportamiento abiertamente creativo del autobiógrafo y la presencia del nombre propio como un contrato social que refuerza el pacto de lectura autobiográfico pero no lo determina.

En razón de lo anterior, el cuarto capítulo de esta investigación demostró que el libro *Canción de tumba* admite la lectura de autobiografía contemporánea. En primer lugar, porque es una narración autorreferencial, retrospectiva, donde el “Yo” de la voz narrativa muestra continuidad y unidad con la mente y el cuerpo tanto del protagonista como del escritor, esto manifestado por la memoria. Segundo, porque a través de la trama e interpretación de su experiencia vital, el autor, que en este texto se inviste de autobiógrafo, logra una toma de conciencia sobre sí mismo. Tercero, porque el texto presenta una ética de escritura sincera e irreverente, distinta a la que promueve el pacto ficcional, que en efecto resuelve los elementos

ficticios de la historia en un recurso narrativo más para comunicar la propia subjetividad.

La conciliación entre autobiografía y autoficción aquí realizada se propuso como una solución al problema específico que plantea *Canción de tumba*, aunque este procedimiento podría beneficiar la lectura como autobiografía de otros textos que, por contener pasajes confesadamente inventados, hasta el momento se catalogan como novelas o como novelas autobiográficas. Para llevar a cabo esa conciliación fue indispensable tener evidencias de una retórica de sinceridad que hiciera explícita la invención y qué partes de lo narrado no correspondían con los hechos vividos por el autobiógrafo. Observemos que detrás de estas operaciones, de escritura por parte de Julián Herbert y de lectura por parte mía, está latente un problema de Verdad que aún subyace a la autobiografía, expuesto ya en el apartado sobre la teoría de Paul de Man.

La intuición de ese problema puede explicar la reticencia en la actualidad a señalar un texto como autobiografía, pues en el propósito inicial de narrar uno mismo la propia vida asoma el ideal de cumplir una correspondencia entre la escritura y aquella vivencia a la que dirige (incluso eso es parte de su dificultad y belleza), aunque hoy por hoy la racionalidad y unicidad de la Verdad se tambalean de cara a lo que se ha llamado “la cuestión de la diferencia”, esto es, la pluralidad y diversidad de interpretaciones sobre el mundo. Frente a esta complicación, la supervivencia de la autobiografía como género literario independiente a los géneros de ficción requiere de una crítica mediadora, que tome esa aspiración de Verdad no en su sentido epistémico u ontológico sino en su sentido lógico y práctico. Ésa, precisamente, ha sido la intención de este análisis de *Canción de tumba*: hallar la

coherencia interna del texto a través de su retórica de sinceridad, y hacer visible que la ética asumida por el escritor así como su toma de conciencia son la dimensión útil de ese interés en “lo verdadero” que toda autobiografía conlleva.

BIBLIOGRAFÍA

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México / Programa Universitario de Estudios de Género. México.
- Albarrán, Claudia, Juan Antonio Rosado y Angélica Tornero (2004). "Literatura de la onda". En *Diccionario de literatura mexicana. Siglo XX*. Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Filológicas / Centro de estudios literarios / Ediciones Coyoacán. México.
- Alberca, Manuel (1996). "El pacto ambiguo". En *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. Núm. 1. Universidad de Barcelona. Barcelona.
- _____ (2009). "Es peligroso asomarse (al interior). Autobiografía vs. Autoficción". En *Rapsoda. Revista de literatura*. Recuperado de: <<http://webs.ucm.es/info/rapsoda/num1/studia/alberca.pdf>>. Fecha de consulta: 30 de agosto de 2018.
- Alcalá Campos, Raúl (2004). *Controversias conceptuales*. Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Nacional Autónoma de México. México
- Amaro, Lorena (2009). *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*. Universidad de Chile. Santiago de Chile.
- _____ (2015). "La pose autobiográfica". En *Revista Dossier*. Núm. 30. Facultad de Comunicación y Letras UDP. Santiago de Chile.
- Amossy, Ruth (2014). "La doble naturaleza de la imagen de autor". En *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autoral*. Universidad de Antioquia. Medellín.

- Arfuch, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Fondo de cultura Económica. Buenos Aires.
- Barajas, Benjamín (2005). "El método generacional". En *La Experiencia Literaria*. No. 12-13. Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Barona, Herson (s/f). "La literatura de los hijos". En *Tierra Adentro*. Recuperado de: <<http://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/la-literatura-de-los-hijos/>>. Fecha de consulta: 4 de agosto de 2018.
- Barthes, Roland (2006). "Todavía el cuerpo". En *Educación Física y Deporte*. Vol. 25. Universidad de Antioquia. Colombia. Recuperado de: <<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/educacionfisicaydeporte/article/view/3095>>. Fecha de consulta: 10 de abril de 2018.
- Becerril, Freja I. Cervantes (2009). "Colecciones y formación de gusto literario en México". En *Andamios. Revista de investigación social*. Vol. 6. Núm. 12. Universidad Autónoma de la Ciudad de México. México.
- Beltrán, Geney (2004-2005). "Historias para un país inexistente". En *Revista Blanco Móvil*. México.
- Beristáin, Helena (2006). *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa. México.
- Bourdieu, Pierre (1989). "La ilusión biográfica". En *Historia y fuente oral*. Núm 2. Universidad de Barcelona. España.
- Broncano, Fernando (2013). *Sujetos en la niebla. Narrativas sobre la identidad*. Herder. Barcelona.
- Bungård, Ana (2016). "María Zambrano (1904-1991) y Rosa Chacel (1898-1994): Perspectivas hermenéuticas de la confesión literaria y 'autoconfesión' en forma

- de ensayo". En *Aproximaciones a la escritura autobiográfica. De la vida de los otros a la vida de los nuestros*. Bonilla Artigas. México.
- Cajagranada Fundación (s/f). "Premios Literarios de Jaén. Nuestro compromiso con la creación literaria". En *Cajagranada Fundación*. Recuperado de: <<http://www.cajagranadafundacion.es/eventos-y-actividades/premiosliterarios/jaen/>>. Fecha de consulta: 3 de agosto de 2018.
- Carreño Zúñiga, Adriana Patricia (2012). "Heidegger, lector de Platón: del tránsito de la *aletheia* en el Mito de la caverna". En *Filosofía UIS*. Vol. 11. Núm. 2. Santander. Recuperado de: <<http://revistas.uis.edu.co/index.php/revistafilosofiauis/article/view/3362/3524>>. Fecha de consulta: 6 de septiembre de 2018.
- Casas, Ana (2010). "La construcción del discurso autoficcional: procedimientos y estrategias". En *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Iberoamericana-Vervuert. Madrid-Frankfurt.
- Collazos, José Luis del Barco (1982). "La teoría de la impresión en Hume". En *Anuario filosófico*. Vol. 15. Núm. 2. Universidad de Navarra. España.
- De Man, Paul (1991). "La autobiografía como desfiguración". En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos. Anthropos. Barcelona.
- Díaz, Roberto (2016). "Julián Herbert: el escritor acapulqueño que va de lo coloquial a la rabia". En *masdemx*. Recuperado de: <<https://masdemx.com/2016/02/julian-herbert-el-escriptor-acapulqueno-que-va-de-lo-coloquial-a-la-rabia/>>. Fecha de consulta: 17 de julio de 2018.

- Dopazo Gallego, Antonio (2015). *Descartes. Un filósofo más allá de toda duda*. Bonallettera Alcompas. Barcelona.
- Eagleton, Terry (1998). *Una introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. Fondo de Cultura Económica. México.
- Eakin, P. John (1991). "Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje". En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos. Anthropos. Barcelona.
- _____ (1999). *How our lives become stories: making selves*. Cornell University Press. Ithaca.
- Excelsior (2015). "Invitan a convocatoria al premio de Novela Elena Poniatowska". En *Excelsior*. Recuperado de: <<https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/03/31/1016526>>. Fecha de consulta: 3 de agosto de 2018.
- Foucault, Michel (2009). "¿Qué es un Autor?". En *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. Coord. María Stopen. Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Frege, G. (1892). "Sobre sentido y referencia". Recuperado de: <filenguajeisefh.yolasite.com/resources/Frege-Sobre-sentido-y-referencia.pdf>. Fecha de consulta: 30 de agosto de 2018.
- Fuentes, Mabel (2009). "Fantasma". En *Psicoanálisis: ayer y hoy. Revista de psicoanálisis*. Núm. 6. Asociación Escuela Argentina de Psicoterapia para Graduados. Buenos Aires. Recuperado de: <<https://www.elpsicoanalisis.org.ar/old/numero4/resenafantasma4.htm>>. Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2018.

- Glantz, Margo (2016). "Otra posible autobiografía de sor Juana Inés de la Cruz y la verdadera hagiografía de Inés de la Cruz". En *Aproximaciones a la escritura autobiográfica. De la vida de los otros a la vida de los nuestros*. Bonilla Artigas. México.
- Goffman, Erving (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu. Buenos Aires.
- Gusdorf, Georges (1991). "Condiciones y límites de la autobiografía". En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos. Anthropos. Barcelona.
- Hamburger, Kate (2009). "Narración de ficción- una función narrativa (fluctuante)". En *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. Coord. María Stoop. Facultad de Filosofía y Letras / Universidad Nacional Autónoma de México. México.
- Herbert, Julián (2009). "Mamá Leucemia". En *Letras Libres. Autobiografías precoces*. No. 129. México. Recuperado de: <<https://www.letraslibres.com/mexicoespana/mama-leucemia>>. Fecha de consulta: 4 de agosto de 2018.
- _____ (2009). *Cocaína (Manual de usuario)*. Random House. México.
- _____ León Plascencia Ñol (2010). *Tratado sobre la infidelidad*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México.
- _____ (2011). *Canción de tumba*. Random House. Barcelona.
- _____ (2011). "Mamá leucemia (fragmento)". En *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces*. Ediciones Era / Universidad Autónoma de Nuevo León. México.

_____ (2012). “Algunas de las estúpidas razones por las que volveré a esta ciudad”. En *Gatopardo*. Recuperado de: <<https://gatopardo.com/reportajes/berlin/>>. Fecha de consulta: 25 de agosto de 2018.

_____ (2013). *El nombre de esta casa*. Tierra Adentro. Recuperado de: <<https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/04/el-nombre-de-esta-casa.pdf>>. Fecha de consulta: 20 de julio de 2018.

_____, Antonio Ortuño (2014). “Escribir aquí y ahora”. En *Letras Libres*. Recuperado de <<http://www.letraslibres.com/mexico/escribir-aqui-y-ahora>>. Fecha de consulta: 2 de mayo de 2017.

Hurtado, Guillermo (2010). “Cómo convertirse en persona sin dejar de ser uno mismo”. En *Eikasia. Revista de Filosofía*. Núm. 33. Eikasia Ediciones. Oviedo. Recuperado de: <<http://www.revistadefilosofia.com>>. Fecha de consulta: 2 de abril del 2018.

Johnson, Felipe (2009). “Hacia la pregunta por la corporalidad: reflexiones sobre el cuerpo humano en cuanto organismo”. En *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*. Núm.9. Recuperado de: <<http://alpha.ulagos.cl/>>. Fecha de consulta: 12 de abril de 2018.

Lacan, Jacques (2009). “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica. En *Escritos I*. Siglo XXI. México.

Lakoff, Georges, Mark Johnson (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra. Madrid.

- Lejeune, Philippe (1991). "El pacto autobiográfico". En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos. Anthropos. Barcelona.
- _____ (2001). "Definir la autobiografía". En *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*. Núm. 5. Universidad de Barcelona. Barcelona.
- Lemus, Rafael (2007). "Aquí, ahora. Cuatro notas sobre la nueva novela mexicana". En *Quimera: Revista de literatura. Dossier Literatura Mexicana: El relevo*. Lolita Bosch (Coord.). No. 287. Ediciones de Intervención Cultural. España.
- Llácer, Toni (2015). *Nietzsche. El superhombre y la voluntad de poder*. Bonalitra Alcompas. Barcelona.
- Loureiro, Ángel G. (1991). "Problemas teóricos de la autobiografía". En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos. Anthropos. Barcelona.
- Ludmer, Josefina (2012). "Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura". En *Revista Dossier*. No. 17. Escuela de Periodismo UDP. Chile.
- Maldonado, Tryno (2008). *Grandes Hits Vol. 1*. Almadía. Oaxaca.
- Mesa, Jaime (2008). "La generación inexistente". En *Milenio*. Recuperado de: http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=14705. Fecha de consulta: 18 de mayo de 2017.
- _____ (2016). "100 protagonistas de la generación inexistente". En *Literal. Latin american voices / Voces latinoamericanas*. Recuperado de

<<http://literalmagazine.com/100-protagonistas-de-la-generacioninexistente/>>.

Fecha de consulta: 8 de mayo de 2017.

_____ (2017). “Una definición de la novela en 30 voces de la Generación Inexistente”. En *Litera Magazine. Latin american voices / voces latinoamericanas*. Recuperado de: <<http://literalmagazine.com/una-definicion-de-la-novela-en-30-voces-de-la-generacion-inexistente/>>. Fecha de consulta: 4 de agosto de 2018.

Meyer, Lorenzo (2003). “La visión general”. En *Una historia contemporánea de México. Transformaciones y permanencias*. Ilán Bizberg, Lorenzo Meyer (Coord.). Océano. México.

Molloy, Sylvia (1994). “La política de la pose”. En *Las culturas de fin de siglo en América Latina: coloquio en Yale, 8 y 9 de abril de 1994*. Recuperado de <<https://es.scribd.com/document/245298294/Molloy-Silvia-La-Politica-de-La-Pose>>. Fecha de consulta: 29 de noviembre de 2017.

_____ (1996). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica. México.

Nietzsche, Friedrich (1996). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Tecnos, Madrid.

Olivares, Alejandro (2012). “La Canción de Julián Herbert: De la Patria Suave a Bobo Lafragua”. En *Nueva Prensa*. Recuperado de: <<http://nuevaprensa.net/la-cancion-de-julian-herbert-de-la-patria-suave-a-bobo-lafragua/>>. Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2018.

Olney, James (1981). *Metaphors of self: the meaning of autobiography*. Princeton University Press. New Jersey.

_____ (1991). "Algunas versiones de la memoria / Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía". En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos. Anthropos. Barcelona.

_____ (1997). "Transmogrifications of life writing". En *The southern review*. Vol. 33, Fascículo 3, Louisiana State University, Louisiana.

Orduz, Fernando (2016). "En principio Era el Cuerpo". En *Blog Asociación Psicoanalítica Mexicana*. Recuperado de: <<http://asociacionpsicoanaliticamexicana.org/2016/03/20/fernando-orduz-en-principio-era-el-cuerpo/>>. Fecha de consulta: 24 de febrero de 2018.

Patán, Julio (2017). "Julián Herbert, cuentista". En *Milenio*. Recuperado de: <<http://www.milenio.com/opinion/julio-patan/malos-modos/julian-herbert-cuentista>>. Fecha de consulta: 17 de julio de 2018.

Pimentel, Luz Aurora (1998). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI / Universidad Nacional Autónoma de México. México.

_____ (2012). *Constelaciones I. Ensayos de Teoría narrativa y literatura comparada*. Bonilla Artigas / Facultad de Filosofía y Letras/ Universidad Nacional Autónoma de México. México.

Puertas Moya, Francisco Ernesto (2003). «Rasgos generales de la escritura autobiográfica». En *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Fecha de consulta: 19 de octubre de 2016.

- R. Damasio, Antonio (2000). *Sentir lo que sucede. Cuerpo y emoción en la fábrica de la consciencia*. Editorial Andrés Bello. Santiago de Chile.
- Raphael, Pablo (2007). "Relevos después del neoliberalismo. Trece hipótesis y una disección dialéctica de la literatura mexicana actual". En *Quimera: Revista de literatura. Dossier Literatura Mexicana: El relevo*. Lolita Bosch (Coord.). No. 287. Ediciones de Intervención Cultural. España.
- Ricoeur, Paul (1995). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Siglo XXI / Universidad Iberoamericana. México.
- _____ (1996). *Sí mismo como otro*. Siglo XXI. México.
- _____ (2004). *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Siglo XXI. México.
- _____ (2006). *Tiempo y narración III: tiempo narrado*. Siglo XXI. México.
- Scarano, L. (1998). "El sujeto autobiográfico y su diáspora: protocolos de lectura". En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. III: Hispanoamericana, Lingüística, Teoría Literaria*. Castalia / Fundación Duques de Soria. Madrid.
- Toulmin, Stephen (2001). *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*. Trad. Bernardo Moreno Carrillo. Ediciones Península. Barcelona.
- Weintraub, Karl J. (1991). "Autobiografía y conciencia histórica". En *La autobiografía y sus problemas teóricos. Estudios e investigación documental*. Suplementos. Anthropos. Barcelona.
- Zelis, Oscar (2012). "La función del nombre en psicoanálisis: articulación entre las concepciones de J. Lacan y C. S. Peirce". En *IV Congreso Internacional de*

Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR.
Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires.

“Julián Herbert: ‘México se convirtió en una puta vieja’ (2012). En *Clarín. Revista* Ñ. Recuperado de: < https://www.clarin.com/ficcion/julian-herbert-mexico-se-convirtio-en-una-puta-vieja_0_B1mPccaivme.html>. Fecha de consulta: 17 de julio de 2018.

“Julián Herbert asegura que la pasión por el lenguaje la heredó de su madre” (2012). En *El País*. Recuperado de: <https://elpais.com/economia/2012/11/09/agencias/1352467487_383656.html>. Fecha de consulta: 17 de julio de 2018.

“Julián Herbert” (s.f.). En *Horizonte*. Recuperado de: <<http://www.horizonte.unam.mx/herbert1.html>>. Fecha de consulta: 1 de mayo de 2017.