

Factualidad y ficcionalidad: *Canción de tumba* de Julián Herbert

Ivonne Sánchez Becerril,
Universidad Nacional Autónoma de México
ivonne.sb@gmail.com

Canción de tumba (2011) ha consolidado a Julián Herbert (Acapulco 1971) en el panorama de las letras mexicanas como uno de los pocos autores mexicanos completos (Parra, "La vida"), y ha hecho que se considere, desde ya, como un autor imprescindible (Pron, "Méjico devorando"). Acreedora de los premios de novela Jaén y Elena Poniatowska, en 2011 y 2012 respectivamente, esta segunda novela de Herbert ha acaparado la atención de lectores y de la crítica tanto por la atractiva historia que narra, la muerte de su madre prostituta, como por su calidad literaria.

Desde la publicación del cuento prototípico "Mamá Leucemia"¹ en el número 129 (Septiembre, 2009) de la edición mexicana de *Letras Libres* dedicado a las autobiografías precoces, se puede observar el eminentemente carácter autobiográfico (la ominosa figura de la madre) y la realidad nacional en el telón de fondo de la novela. La anécdota, autobiográfica, de la novela es bastante sencilla, la guardia que el escritor-narrador hace del tratamiento de leucemia de su madre, Guadalupe Chávez, y su posterior agonía en el Hospital Universitario en la ciudad de Saltillo. Sin embargo, es en esa aparente continuidad —entre el hecho factual y el hecho ficcional, entre el episodio biográfico y la novela— en la que se interesa el presente trabajo, pues en su problematización estriba la compleja factura de *Canción de tumba*.

111

1. De la cuna a la tumba, de la tumba a la cuna

La imagen que evoca el título de la novela condensa de alguna manera su complejidad. Herbert aprovecha la equivalencia sonora entre cuna y tumba para superponer los elementos de una dicotomía, vida y muerte; para hermanar en un intercambio de roles el arrullo de la madre que vela el sueño del infante, indefenso, en la cuna con el cuidado que presta el hijo a la madre en su lecho de muerte; para plasmar la yuxtaposición de tareas del narrador, velar el sueño de la madre moribunda y el del hijo recién nacido. Todo bajo el signo de la música y del lenguaje.

Dividida en tres partes que conforman un todo equilibrado en donde el yo del escritor-narrador es el que ordena el mundo ficcional, *Canción de tumba* reconstruye el proceso que va de la crisis y la enfermedad a la lucidez, detonado por el padecimiento de la madre. La novela reproduce en su composición y configuración dicho proceso. La primera parte de la novela titulada "I don't fukin' care about spirituality" es en la que se presenta la crisis, la enfermedad de la madre; el hijo-escritor describe ese presente

¹ || Hablo del cuento "Mamá Leucemia" como prototípico en el sentido de "primer molde"; en la novela, si bien aparece un fragmento homónimo, este no corresponde en su totalidad al cuento. Los diversos fragmentos que integran el cuento se encuentran diseminados a lo largo de la novela, principalmente en la primera parte. El cuento también es incluido en el libro *Trazos en el espejo. 15 autorretratos fugaces* publicado en 2011 en México por Era.

problemático a partir de una recuperación de su infancia y de la madre a través del recuerdo. La narración sublima ese presente como un acto de evasión, "psicoterapia: un arte de la fuga" (Herbert, *Canción 24*) para no sucumbir al "tono tópico del caso" (24). Por ello el escritor describe a su familia, retrata a la madre y narra su infancia. Destacan en esta primera parte, sobre todo, los cuatro fragmentos centrales —del quinto al octavo en un total de doce— en los que se acentúa la transmutación ficcional de la madre y que plasman la relación entre Guadalupe y Herbert en cuatro estampas: *Mamá calavera*, *Mamá retórica*, *Mamá madrastra* y *Mamá leucemia*; en estos la imagen de la madre se trasfigura en muerte, en el lenguaje —materia de *Canción de tumba*—, en animadversión, y en enfermedad respectivamente.

La segunda parte, titulada "Hotel Mandala", es un periplo entre el delirio y la euforia, entre Berlín y La Habana, entre el ego del escritor y una escritura enferma, entre la orfandad y la paternidad redentora. Dividida en cuatro grandes capítulos —"La jirafa de Lego", "Fiebre (1)", "Fantasmas en La Habana" y "Fiebre (2)"—, esta segunda parte está dedicada al desvarío; primero, al ego fatuo del reconocimiento literario; segundo, a los delirios de grandeza de algunos adinerados saltillenses y a la alucinación de un potencial personaje ficticio del escritor; tercero, a una aventura imaginaria desde la fiebre y, por último, a la experiencia estética de la enfermedad. "Hotel Mandala" concluye el anuncio de la muerte de Guadalupe Chávez.

"La vida en la Tierra", parte final de la *Canción de tumba*, se revela como una especie de nuevo comienzo. Hay un paralelismo entre el fragmento que abre la novela y el que inaugura "La vida en la Tierra"; entre Herbert niño que quería ser científico o doctor y al que le costaba trabajo concebir la redondez de la Tierra (6) y Mónica niña, que también quería ser científica o doctora para usar una bata blanca (129). Se revela otro modelo familiar y se conforma una nueva familia en la que hay una reconciliación con la paternidad; se concibe al ser humano y al amor como enfermedad y a la muerte como la última lección materna. "La vida en la Tierra" es un reencuentro con la vida tras la muerte.

2. El problema de llamarse Julián Herbert

Al ser el yo de un narrador-escritor llamado Julián Herbert el eje de la novela *Canción de tumba* se presenta una serie de problemáticas. Primero, en la puesta en evidencia de la compleja relación entre yo y el discurso; segundo, en la ruptura lúdica y problemática de la identidad entre el yo que escribe, el que narra, y el yo narrado; por último, en la petición que se le hace al lector para enfrentarse a un texto con las características anteriores.

Por un lado, en *Canción de tumba* se refieren una serie de acontecimientos recientes o simultáneos al de la narración y la

escritura de la novela que son verificables en la historia personal del autor; por otro, la novela narra al mismo tiempo, entreveradamente, el proceso de su escritura, por lo que el tiempo de la escritura y el de la narración, el tiempo de la narración y el de lo narrado, coinciden. Aunado a lo anterior, la escritura de la novela —una representación ficcional codificada de la experiencia— se anuncia como instrumento para dar sentido al yo y su vida en el momento de la escritura y de la narración.

Esto es, el sujeto “concreto” de Julián Herbert autor, que conforme a lo señalado con Néstor Braunstein y Frida Saal, es solo aprehensible y abordable desde el sujeto “abstracto” que el discurso engendra —Herbert escritor—, tanto por la acción de producir discurso —Herbert narrador— como por la estructura del lenguaje que lo alberga (“El sujeto” 90-92) —en la que se convierte en un Herbert personaje—. Julián Herbert es origen y efecto del discurso narrativo de *Canción de tumba*; por ello, el carácter “terapéutico” declarado de su escritura refuerza la reversibilidad de la relación del escritor con el texto; por un lado, la representación de lo real le permite imprimirle sentido —y escapar de lo real—, por otro, la narración crea una unidad de la experiencia y de la noción del yo, tal como lo afirma Jerome Bruner (*Making* 14).

Por esta función de la narratividad, el pacto de lectura de un texto autobiográfico descansa sobre la identidad que se establece, a partir del nombre, entre el autor, el narrador y el personaje (Lejeune, *Le Pacte* 14 y 18); en una continuidad entre el yo que refiere a un nombre propio fuera del texto, al yo que enuncia y al yo enunciado, puesto que la autobiografía no es un juego de adivinanza (26). Sin embargo, en el texto esta identidad se dificulta cuando el Julián Herbert narrado es escritor y delira, así como cuando el narrador se ve precisado a reformular la relación con su nombre.

Al entreverarse en *Canción de tumba* la narración del proceso de su escritura, el yo del narrador se acerca o se aleja alternadamente de su rol de escritor o de su identidad con el personaje. Este desplazamiento del interés mimético entre el mundo narrado y su producción (Hutcheon, *Narcissistic* 36), así como la intromisión de fragmentos en los que se refieren aventuras ficticias —dentro de la lógica del relato— del yo escritor-narrador que no se enmarcan o anuncian como tales, alejan a la novela de la autobiografía y la sitúan en el terreno de la metaficción y la autoficción². La identidad entre el autor, el narrador y el personaje que se sostenía en el nombre se rompe y se sustituye por una dinámica de

2 || La reseña ya referida de Patricio Pron, por ejemplo, sitúa incluso la novela en una tradición de novelas autoficcionales y pone en relieve la recurrencia de este tipo de textos en las publicaciones mexicanas y latinoamericanas contemporáneas.

consonancias y discordancias³ (Dällenbach) de identidad, por lo que puede hablarse de una ficcionalización del yo, en términos de Genette (*Palimpsestes* 293), o de una autoficción en diferentes grados (Colonna, *Autofiction*), desde la ficcionalización fantástica —las aventuras en La Habana, por ejemplo— a la autobiográfica —los episodios al lado de la madre en el hospital—.

El relato de las distintas relaciones del yo con el nombre propio que sostiene Guadalupe Chávez funge también como preámbulo del desmontaje de la identidad inalterable entre el yo y el nombre propio. Guadalupe cambia su nombre; al hacerlo se reinventa como un acto de autoderminación que aprovecha y desdeña el hecho de la convención y arbitrariedad del mismo. Guadalupe se deshace de su nombre legal, Chávez Moreno, para adoptar otros —Lorena Menchaca, Juana, Vicky—, entre los que se vuelve más estable el de Marisela Acosta —en el cual se apropiá del apellido de su padre biológico—; cuando Lupita recupera su nombre es nuevamente alejada de él, pues al internarla en el hospital la registran como Guadalupe Charles.

Por el contrario, el nombre del escritor parece írsele desmoronando a lo largo de la novela. Julián Favio Herbert Chávez se percata de que su padre ha cambiado de apellido —Herbert Gutiérrez a Membreño Herbert—, de que su segundo apellido es un drama familiar heredado de la abuela —debería ser Acosta, no Chávez— y de que su segundo nombre, por un error burocrático, ha dejado de ser Favio para convertirse en Flavio: "Mi nombre ya no es mi nombre. *J'est un autre.*" (*Canción* 53). El cambio de nombre problematiza la identidad entre la conciencia del yo y sus acciones: "El nombre que uso para realizar las acciones más elementales [...] es distinto del nombre que uso para cruzar la frontera o elegir al presidente de mi país" (53); así como el principio de continuidad que se aglutina en torno a él, la memoria entra en crisis: "todos mis recuerdos infantiles vienen, fatalmente, con una errata" (53).

Estos elementos exigen del lector una actividad más compleja; por un lado, al evidenciar la construcción del artificio literario y poner en escena la representación, se le pide una participación más activa en la construcción del significado (Hutcheon, 5); por otro, la problemática del yo le solicita una sostenida coexistencia y confrontación de códigos de lectura (Gasparin, *Est-il je?* 13).

3. Como una novela de Ibargüengoitia

De forma paralela a la ficcionalización de los problemas de la identidad entre autor y escritor-narrador, *Canción de tumba*

³ || Adapto lo señalado como dinámica de coincidencia y discordancia de identificación del autor en las novelas en las que una *mise en abîme* refleja la imagen del autor de la obra, de acuerdo con Lucien Dällenbach, *El relato especular*, 46.

aborda la reversibilidad entre lo factual y lo ficcional en la construcción de la identidad nacional y de la Historia. Puesto que la narración constituye un ejercicio tanto de sublimación del presente, de autoconocimiento, como de relato de formación, aparecen entreverados los elementos que construyen el ser social de Herbert. Más que mero telón de fondo, se toma conciencia del tiempo y del espacio en los que transcurre la infancia desde una perspectiva de distanciamiento y de un tono ácido e irónico. Es por ello que la novela constituye también un indagación sobre los discursos y el proceder del y de lo mexicano.

Así, retrata a una madre que representa una antítesis de la madre abnegada, sumisa y con un aura de santidad. Guadalupe no solo ejerce por elección la prostitución tras haber intentado otros oficios, también es una mujer inteligente e ignorante, de "principios inquebrantables" (*Canción* 36) y de carácter fuerte; una madre amorosa, pero un tanto descuidada y en ocasiones incluso cruel. La noción de la familia nuclear mexicana, cariñosa y unida es sustituida por una familia monoparental de cinco hijos, todos de padres distintos, que tienen poca o nula relación entre ellos. En la novela, el narrador habla de la imagen idealizada de la "familia mexicana" en un tono peyorativo como una "exótica píldora publicitaria [...] de chocolate Abuelita" (15), al mismo tiempo que ironiza que 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" (18). Para Herbert, "Cada hogar zozobra al pie de un mito doméstico" y el suyo fue "pretender que la [suya] era realmente una familia" (16).

La imagen materna y familiar en la novela parece violentada y dislocada, sin embargo, lo que se pone de manifiesto con ello es la impostura del imaginario construido por la televisión y el cine nacional. La representación idealizada de los discursos oficiales y mediáticos se revelan con falsificaciones que encubren una realidad menos armónica y mucho más cruenta con cuadros edulcorados. Las tradiciones, por ejemplo el día de muertos,

[...] no se parecía a ninguna de esas fanfarronadas folkloresquizoide que le endilgan a uno en las escuelas públicas: ni altares mortuorios ni veladoras ni platitos de tamales ni crucecitas de sal. En lugar de eso, niños con acento chicano pidiendo halloween entre milpas y los establos, y viejecitas rezando el rosario con el rostro cubierto por rebozos negros y maquillaje Avon, y señores en Ramblers fumando marihuana o bebiendo charanda al son de las canciones de Led Zeppelin o Los Cadetes de Linares... (23).

Se acusa una interiorización ideológica de la disonancia entre el discurso y el proceder a nivel nación e individuo. En *Canción de tumba* Herbert de alguna forma indaga nuevamente en

el comportamiento del mexicano, actualiza esas "Máscaras mexicanas" de las que habla Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* y confronta ese canto a la patria, impecable y diamantina, de Ramón López Velarde, cuando afirma,

[...] así, idéntico, soy. Este servicio de restaurant es una metáfora de la carta que acabo de escribirle a mi hermano japonés. Soy un mesero en un país de meseros. A veces mis compañeros salen en Forbes, a veces se conforman con portar una banda tricolor sobre el pecho. Da igual: aquí todos los meseros mantenemos la norma cívica de escupir dentro de tu sopa. Primero te quitaremos el tiempo con nuestra proverbial cortesía. Después te quitaremos el tiempo con una estupidez criminal.
Welcome to La Suave Patria.
Propina, por favor. (18)

En la novela, tanto la historia como la realidad cotidiana nacional comparten este principio de enmascaramiento, pues los hechos que constata la experiencia personal o que registra la vox populi se oponen a los discursos oficiales. A lo largo de novela van apareciendo una serie de acontecimientos que tienen especial vinculación con el devenir de la familia de Guadalupe Chávez, y que ejemplifican la disonancia entre lo factual y el registro que representan los medios de comunicación y los comunicados del Estado.

La descripción del Hospital Universitario en el que internan a Guadalupe da ocasión para referir su historia; este es construido gracias a una donación hecha por adinerados saltillenses para la empresa bélica mexicana en la Segunda Guerra Mundial y desairada por el presidente. La incursión mexicana en el conflicto con el Escuadrón 201 es referida como una historia de tintes fársicos —"La aventura del Escuadrón 201 se parece a una novela de Jorge Ibargüengoitia" (67)— que deja al descubierto el funcionamiento de la política nacional en la que "cada tres años de burocracia equivalen a dos meses y medio de política concreta" (67). Después de tres años de la declaración de guerra, de una serie de decretos presidenciales y de un largo proceso de adiestramiento, solo treinta pilotos entraron en acción por un periodo de dos meses y medio en aviones prestados por Estados Unidos.

El movimiento ferrocarrilero de 1958-1959 confluye en la narración desde distintos puntos: el padrastro de Guadalupe, Marcelino Chávez, fue parte del movimiento y la invitación que hace un editor del Fondo de Cultura Económica a escribir el pasaje del asesinado de Román Guerra Montemayor, líder del movimiento, para su inclusión en una nueva versión del *Libro Rojo* de Vicente Riva Palacio. La investigación de Herbert deja ver que la puesta en escena del asesinato de Guerra Montemayor —cuyo cuerpo apareció con la boca pintada y un palo de escoba en el recto— fue una estrategia política para vilipendiar al líder y desacreditar e

intimidar al movimiento; así, las demandas por mejoras salariales fue apagada con represiones y persecuciones políticas.

Los primeros recuerdos de infancia del escritor-narrador se entrelazan con dos hechos violentos del año 1972, la muerte del líder sindical del magisterio Genaro Vázquez en febrero y el trenazo de Puente Moreno en Saltillo a inicios de octubre. El primero, "ahora sabemos" fue (83) un asesinato político que se escondió en un accidente automovilístico, aparece como un corrido cantado en la infancia (83); el segundo, un trágico accidente en el que la versión oficial refiere solo 200 muertos y los historiadores, más de mil, se menciona por la supuesta aparición fantasmal de un niño que llega vivo de dicho accidente al hospital, pero muere en él de manera "estúpida" (76). La infancia de Herbert se trastoca constantemente por la realidad nacional, ya sea porque define de alguna manera a los amantes y clientes de la madre como el espacio y las condiciones en los que ejerce su profesión. Así, cuando en febrero de 1982 el presidente anuncia la devaluación de la moneda en un 400%, después de haber alardeado que defendería el peso como un perro, el momento se fija en la memoria del narrador como "la Crisis del Perro" y es la causa de "tres años de miseria absoluta" (37):

José López Portillo ingresó a la posteridad (son palabras de mi madre) como El Gran Hijo de Puta. Don Ernesto quebró en los negocios suburbanos [...] y despidió a Marisela [...] empezamos a trashumar de nuevo: Acapulco, Oaxaca, Sabinas, Laredo, Victoria, Miguel Alemán... Mamá intentó, por enésima vez, ganarse el sustento como costurera [...] La paga era criminal y la contrataban por destajo [...] Siempre terminaba regresando a los prostíbulos diurnos [...]. A finales del 83 nos desahucieron (37).

De tal manera se evidencia el perpetuo conflicto, axiomático y descalificado, entre el discurso oficial y la experiencia constatable. No solo el Estado construye una Historia nacional a través de la manipulación de la memoria y la imposición del olvido, en términos de Paul Ricœur (*La mémoire*), sino que esa construcción no da forma a la historia o la memoria colectiva, más bien las desdeña en una coexistencia despreocupada. Por lo anterior, el presente de la narración ratifica la dinámica: la violencia cotidiana producto de la "guerra contra el narcotráfico" del expresidente Felipe Calderón. El enfrentamiento entre narcos y gobierno que presencian la pareja del escritor y su hijo se niega:

[...] ni la prensa ni el gobierno informan nada pese a la existencia de fotografías, videos y decenas de testigos. Si quieras saber qué está pasando tienes que rastrear los twitts en tiempo real. Peor aún: en un arranque de ingenuidad sin orillas, el gobernador declaró que se impondrá una multa o días de cárcel a «quien difunda rumores».

(Espero que, cuando vengan a arrestarme, Jorge Torres⁴ comprenda que esto que escribo es una obra de ficción: Saltillo es, como lo describe él en sus tartamudos y estúpidos discursos, un lugar seguro) (133).

4. Sublimar la vulgaridad de la vida

Al narrar su proceso de escritura, *Canción de tumba* evidencia sus mecanismos de funcionamiento en tanto artificio literario, por lo cual desautomatiza las convenciones del pacto de lectura intrínsecas al género al tiempo que se instala en ellas. Asimismo, relatar que se relata conlleva realizar también un ejercicio reflexivo sobre lo literario que, en este caso, devela no solo sus mecanismos concretos de funcionamiento, sino también sus principios de concepción, configuración y construcción como universo ficcional y estructura verbal estética.

La puesta en evidencia de la ilusión de la posibilidad de narrar el presente obliga al lector a percatarse de la transición entre la narración y la metanarración, así como a observar la performatividad del lenguaje de la escritura-narración/lectura. Cuando el narrador registra "Apenas concluyo esta enumeración [la descripción de su familia], me siento avergonzado. No por narrar zonas pudendas: porque mi técnica literaria es lamentable [...] Estoy en la habitación 101 del Hospital Universitario de Saltillo escribiendo casi a oscuras" (12), el tiempo narrado es igual al tiempo del discurso y lo narrado corresponde a la narración. Por ende, el proceso de lectura genera la ilusión de simultaneidad de tiempos: "Cada vez que uno redacta en presente" —y cada vez que se lee ese presente redactado-narrado—, se "está generando una ficción, una involuntaria suspensión de la incredulidad gramatical" (59).

La reelaboración de la multicitada frase de S. T. Coleridge del capítulo XIV de su *Biographia Literaria* sobre la suspensión voluntaria de la incredulidad que el mundo ficcional genera y requiere como pacto de lectura para arrojar algo de verdad sobre aquello que es de interés humano, reafirma dicha suspensión para la lectura de *Canción de tumba*, al mismo tiempo que evidencia y extiende el mismo principio para la posibilidad de comunicabilidad del lenguaje. Se hacen manifiestas las convenciones literarias y lingüísticas de la novela para reafirmarlas. Esta simultánea puesta en crisis y en escena es consecuencia del principio de tensión interna que atraviesa el texto debido a su carácter metaficcional (Waugh, *Metafiction*). Asimismo, *Canción de tumba* es también una biografía literaria, pues constantemente, por medio de la intertextualidad, la parodia o la ironía, se sitúa dentro de una tradición tanto a través de las influencias que registra —Mann,

4 || Gobernador interino del Estado de Coahuila del 4 de enero al 30 de noviembre de 2011.

Wilde, Ibargüengoitia, Cabrera Infante, etc.— como al formar parte de una comunidad de escritores —con Heriberto Yépez, Juan Carlos Bautista, Mario Bellatín, etc.—.

La novela teoriza sobre sí misma, conlleva su propio comentario crítico (Hutcheon, 15), su propia instrucción de lectura. *Canción de tumba* nos propone, en ese sentido, una visión particular del escritor, de la escritura y de la novela. Aunada a la reificación artística y la cosificación del autor al convertir en objetos estéticos tanto a la escritura como al escritor (Colonna, 77); se les despoja de toda aura sobrehumana y se convierte a la escritura en un oficio. El autor es desacralizado, pues “no hay que olvidar que soy una puta: tengo una beca, el gobierno mexicano me paga mes con mes por escribir un libro” (28), y consecuencia del “oficio más creativo de nuestro siglo: el hartazgo”. El artista se convierte en “hartista”, “porque es el último recurso que [le] queda para acercar[se] a la sensibilidad” (121). La visión no es del todo pesimista o despectiva, no hay tintes trágicos sino que reafirma la función vital de la literatura desde su horizonte: existe la *necesidad* de recurrir a la literatura —“pese a que muchos de mis espectadores [la] consideren lengua muerta” (28)— y a la narración para aprehender la experiencia, para comprenderla mejor, pues nos propone una hipótesis sustancia del mundo (Pavel, 41-42).

La novela en sí es —no hace— una velada apología del oficio del escritor, pues parte de la experiencia caótica del presente y la dota de una estructura compleja y cuidada que da la apariencia de dicho caos. Es fácilmente posible rastrear las preocupaciones del escritor por otorgar estructura a la narración, por darle sentido a la configuración del texto:

Tengo una visión *material* de lo que es esto: un texto. Una estructura. Debo añadir una estructura, a la que he insuflado un cierto aire trágico (28).

Convertir un anecdotario en una estructura, por el contrario, ofrece siempre el desafío de conquistar cierto grado de belleza: lograr un ritmo a despecho de la insonorizada vulgaridad que es la vida (24). [Quizá fue en ese momento, o un poco después [...] que se me ocurrieron el tema y la estructura de esta sección: la paternidad como una extranjería redentora; el legado como un Lego al que siempre le falta piezas] (63).

Asimismo hay una intención estética de sublimar la materia autobiográfica en belleza; sobrepasar el hecho del registro directo de la experiencia, escritura terapéutica, y alcanzar un “arte de la fuga”, pues “la vecindad e impureza” de la escritura autobiográfica y la experiencia estética “puede arrojar sentido” (25); porque escribir la realidad permite aprehenderla y devela su sinsentido y ficcionalizarla le confiere algo de verdad: “Tengo que escribir para

que lo que pienso se vuelva absurdo y real. Tengo que mentir para que lo que hago no sea falso" (121).

Estos textos funcionan como una especie de declaraciones poéticas que se enmarcan en metacomentarios críticos, mientras que se insertan otras instrucciones de lectura en el proyecto de novela ficcional que se refiere, *Maten al dandy del sur*. La intromisión de la explicación de un proyecto de novela pura o abstracta dentro de la novela escrita (concreta) genera una *mise en abîme* que permite contraponer ambas (Dällenbach), de tal forma que la primera arroje luz sobre la segunda. Sin embargo, en *Canción de tumba* se presenta una vuelta de tuerca, pues *Maten al dandy* es una novela fallida porque el escritor se ve imposibilitado para soportar las condiciones requeridas de la experiencia "real" para escribir la experiencia estética: "La anécdota de mi novela quería ser simple: Bobo Lafragua, artista conceptual mexicano, decide [...] realizar la monumental performance de contraer tozudamente fiebre a fin de registrar por escrito sus delirios [...] La fiebre resultó ser demasiado para mí: no tengo ni la mitad del temple de Bobo Lafragua" (123).

No obstante, *Canción de tumba* parece lograr lo que convirtió en fallida a *Maten al dandy del sur*, no porque en efecto, esta haya sido escrita desde el estado de conciencia alterada de la fiebre, sino porque narra y reproduce la experiencia de la conciencia enferma. En "Fiebre (2)" revela que el viaje a La Habana es un episodio ficticio que se narra desde la enfermedad. El capítulo mismo reproduce literaria y lingüísticamente dicho delirio al acelerar el ritmo de las acciones y volver barroca la narración, particularmente los fragmentos diez y once de "Fantasmas en La Habana", que refieren el performance y la huida. La aparición del personaje de Bobo Lafragua, la saturación de referencias y las evocaciones discursivas, y el sostenido homenaje que se hace a Guillermo Cabrera Infante enrarecen la lógica y discursiva de la novela, la alteran, la enferman. La intromisión en "Fiebre (2)" de unas notas de escritura que hacen referencia a otras apócrifas acentúa el juego de reflejos entre *Canción de tumba* y *Maten al dandy del sur*.

El estado alterado de conciencia de la enfermedad justifica la escritura de "una novela autobiográfica en la que campea la fantasía. Lo importante no es que los hechos sean verdaderos: lo importante es que la enfermedad o la locura lo sean. No tienes derecho de jugar con la mente de los demás a menos que estés dispuesto a sacrificar tu propia cordura" (120). Herbert narra la enfermedad de la madre; pero también sus estados de conciencia alterada, sus fantasías, sus complejos, sus miedos, sus adicciones, sus crisis. De la misma manera que la pobreza extrema (38) despierta la lucidez; la enfermedad nos conduce a la lucidez de "La vida en la Tierra".

La introducción de estas reflexiones literarias dentro de la novela hace que funjan como claves de lectura, no de manera prescriptiva, sino como herramientas para que el lector perciba el juego de significados que pone en marcha, en distintos niveles, con su paso por el texto, y construya su propia lectura. La eventual apelación al lector y el reconocimiento de su autonomía interpretativa dan cuenta de ello. La novela se expone como un artificio literario que tematiza las idas y venidas entre lo factual y lo ficcional, pero postula que la experiencia estética, en tanto observa lo real a través de su rarificación, la percibe más lúcidamente. La literatura, lo humano y el amor, comparten en *Canción de tumba* un carácter de patología, producen una alteración de lo vivido que la dota de sentido.

Bibliografía

- Braunstein, Néstor y Frida Saal. "El sujeto en el psicoanálisis, el materialismo histórico y la lingüística". *Psiquiatría, Teoría del sujeto, Psicoanálisis (hacia Lacan)*. México: Siglo XXI, 1990: 80-158.
- Bruner, Jerome. *Making Stories. Law, Literature, Life*. Cambridge: Harvard University Press, 2003 [2002].
- Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. [1817] URL: <ftp://ftp.mirrorservice.org/sites/ftp.ibiblio.org/pub/docs/books/gutenberg/6/0/8/6081/6081-h/6081-h.htm#link2HCH0014> [15/01/2013]. Web.
- Colonna, Vincent. *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristam, 2004.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991 [1977].
- Gasparin, Philippe. *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*. Paris : Seuil, 2004.
- Herbert, Julián. *Canción de tumba*. Barcelona: Mondadori, 2011. [ebook]
- _____. "Mamá Leucemia" *Letras Libres* (México) 129 (2009): <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/mama-leucemia?page=full> [15/01/2013]. Web.
- Hutcheon, Linda. *Narcissitic Narrative. The Metaficcional Paradox*. New York: Routledge, 1991 [1980].
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1996 [1977].
- Parra, Eduardo Antonio, "La vida continúa". *Revista de la Universidad de México* 100 (2012): <http://zoe.tic.unam.mx/ojs/index.php/rum/article/view/32/66> [15/01/2013]. Web.
- Pavel, Thomas. *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*. Barcelona: Crítica, 2005 [2003].
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Madrid: Cátedra, 1998 [1950].
- Pron, Patricio, "México devorando a sus hijos" *Letras Libres* (España) 126 (2012): <http://www.letraslibres.com/revista/libros/mexico-devorando-sus-hijos?page=full> [15/01/2013]. Web.
- Ricœur, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.