



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO  
DE MÉXICO**



**Facultad de Humanidades**

**Licenciatura en Letras Latinoamericanas**

**T E S I S**

**“Mexicanos sin Madre ni Patria, una mirada profunda desde *Canción de tumba*, de Julián Herbert”**

**Para obtener el título de Licenciada en Letras Latinoamericanas**

**Presenta:**

**Griselda Dávila Delgado**

**Asesora:**

**Dra. en Est. Lat. Ángeles Ma. del Rosario Pérez Bernal**

**Toluca, Estado de México, agosto de 2019**

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO 1: Canción de tumba: entre los límites de la novela.....	8
1.1.Canción de tumba y la autoficción.....	13
CAPÍTULO 2: El problema de la identidad.....	23
2.1. El espacio de la intimidad: memoria y escritura.....	23
2.2. De la intimidad al colectivo: madre y patria.....	29
2.2.1. Símbolo madre.....	33
2.2.2. Símbolo patria.....	36
2.2.3. La dualidad: madre y patria.....	39
2.3. La identidad cuestionada: sujeto e historia.....	46
2.4. El sujeto fragmentado o del individuo posmoderno.....	60
CAPÍTULO 3: La disolución del sistema simbólico.....	71
3.1. El recurso de la ironía.....	71
3.2. La transgresión simbólica.....	75
CONCLUSIONES.....	87
BIBLIOGRAFÍA.....	96

## INTRODUCCIÓN

*Canción de tumba* (2011) es una obra que se presenta como un reto para el receptor desde el inicio de sus páginas, dado que resulta una problemática por su género literario y por su contenido. Los escasos análisis que existen de la novela abundan en la cuestión del narrador, es decir, en el aspecto formal: se concentran en exponer las características del género denominado autoficción, que es uno de los rasgos más llamativos de la obra. Pocos son los artículos que se han elaborado con la intención de hablar de la manera en que el autor expone por completo su vida personal: el abandono, la situación de su madre prostituta y su dependencia a las drogas. Sobre todo, desde el punto en el que nos sitúa el narrador donde muestra la historia como cruda e irónica.

Indudablemente el hilo conductor del discurso es la historia de la madre, pero, a la par, se muestra una relación de correspondencia con la patria hasta formar una analogía. En este sentido, el trabajo desarrolla la siguiente hipótesis: existe una construcción analógica madre/patria en la novela *Canción de tumba* en la que puede identificarse una transgresión<sup>1</sup> en los símbolos que la conforman. Dicha transgresión plantea que los símbolos han sido despojados de toda visión protectora<sup>2</sup> y tradicional y como consecuencia ocurre una pérdida de identidad en Julián Herbert que al mismo tiempo se identifica con la analogía hijo/ciudadano y que es un reflejo del mexicano contemporáneo.

A pesar de que el escritor tiene obras anteriores, es en esta novela cuando logra un gran impacto debido a los elementos condensados, tal es el caso de su contexto y de historia. Julián Herbert<sup>3</sup> es el sujeto que narra desde un punto común las situaciones ya conocidas, sin embargo, es su trasfondo lo que le hace significar con más fuerza.

Si bien existen expositores de la literatura mexicana como Juan Rulfo, Rosario Castellanos, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Elena Garro, Fernando del Paso, o José Revueltas, entre otros, que también abordan el país como tema, la peculiaridad en el relato de Herbert y su diferencia es el modo en el que está contado: no intenta exponer el paisaje o la perspectiva de un grupo en determinadas circunstancias sino mostrar, una configuración

---

<sup>1</sup> Según menciona el DRAE, la *transgresión* es: Violar [un precepto o una ley], en este caso lo aplicaremos al cambio o modificación de los conceptos y significaciones que han girado en torno a la madre y a la patria.

<sup>2</sup> La idea de la madre bondadosa se atenderá desde una perspectiva en la que refleja la expectativa de la cultura mexicana.

<sup>3</sup> Cuando se haga referencia al autor se utilizará Julián Herbert o bien sólo su apellido y cuando se trate del personaje se utilizará solamente su nombre.

del país y de su relación familiar a partir de un relato en primera persona que aporta en cierto sentido veracidad y compromiso. Ésta es la problemática que se abordará en el primer capítulo del trabajo: la condición genérica y la visión del yo en el relato. Para ello se tomarán en cuenta diferentes teorías, tal es el caso de *El pacto autobiográfico* de Philippe Lejeune, así como *El pacto ambiguo* de Manuel Alberca y *Autobiografía y modernidad* de Javier del Prado, entre otros, ayudarán con sus estudios para comprender la obra, ya que se dieron a la tarea de analizar el género literario de la *Autoficción* que contiene el pacto autobiográfico y el pacto novelesco. Esta teoría es utilizada a partir de la reproducción de las entidades narrador, autor y personaje en el texto.

Posteriormente es necesario tomar en cuenta la cuestión de la identidad de la que se ha hablado sobre todo en el siglo XX (la reflexión acerca de la identidad, entendida, de manera provisional, como sentido de pertenencia), con el fin de seguir moldeando una identidad propiamente en los orígenes, o bien, una identidad reflejada en la literatura nacional. En los estudios de este siglo podremos encontrar algunos aspectos que conciernen directamente a la investigación y que ayudarán en el proceso de desmitificación y a desmontar algunos aspectos del tradicionalismo en dos importantes símbolos universales: la madre y la patria.

Para dicho trabajo, basado en la transgresión de los símbolos que conforman la alegoría madre/patria, y la pérdida de identidad que conlleva, es preciso comenzar desde los orígenes, de la formación del concepto de identidad en el país.

Por esa razón se tomará parte del trabajo del *Grupo Hiperión* nacido en la primera mitad del siglo XX, y formado por Emilio Uranga, Luis Villoro, Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín Sánchez McGrégor, Salvador Reyes Nevares y Fausto Vega, grupo que fue impulsado directamente por Leopoldo Zea e indirectamente por José Gaos; cuya principal meta era ensayar y reflexionar acerca de la creación de una conciencia del mexicano, pero sobre todo, de una identidad<sup>4</sup>, ya que al ser una filosofía postrevolucionaria, una de sus principales preocupaciones era consolidarse como nación. También se tomará en cuenta la opinión de otros intelectuales de la época que de la misma forma se dieron a la tarea de realizar ensayos acerca de la identidad nacional, tal es el caso de Martín Luis Guzmán y

---

<sup>4</sup> El *Grupo Hiperión* concentra sus estudios de la identidad mexicana desde un estudio del hombre mexicano, es decir, intentan comprender la forma de ser del mexicano desde sus raíces y también tomando en cuenta la universalidad.

Octavio Paz, entre otros. Para completar el análisis se tomarán perspectivas contemporáneas, como es el caso, por ejemplo, de Carlos Fuentes y Roger Bartra. De la mano se abordarán obras como *La suave patria* de López Velarde, el Himno nacional y diferentes estudios en cuanto a los símbolos de la madre y la patria.

Para finalizar, los escritos de Wayne C. Booth y Peré Ballart servirán para mostrar la ironía en el texto y cómo se logra llegar a la transgresión mencionada por medio de este recurso. En este último apartado se podrá localizar la degradación de los símbolos, además de identificarla como un elemento que cambia la recepción entera de la obra. La propuesta de transgresión también se basa en el tono en el que se presenta la novela y que maneja una postura contradictoria en la relación amor/odio del personaje Julián Herbert respecto a su madre.

La identidad como forma de pertenencia es una constante que se nombrará en el trabajo y como ya se dijo, irá enfocada en cuestión del ciudadano y su pertenencia al país, para ello, debemos tomar en cuenta, como menciona Juan Acha, que

Nuestro modo de ser constituye un complicado proceso histórico social, cuya estructura en cada persona no refleja, como un espejo, a la estructura entera de la compleja y cambiante realidad colectiva [...] cada uno de nosotros refracta unos cuantos ingredientes colectivos, tamizados previamente por nuestra clase social, país, profesión o personalidad.<sup>5</sup>

Es decir, el retrato que nos ofrece la novela corresponde a la realidad compartida por los que estamos en territorio mexicano, por ello, en el capítulo 2 se abordarán algunos de los movimientos sucedidos en el país, que incluso son nombrados en la obra y que nos permitirán tener herramientas para demostrar la interpretación que conviene al trabajo.

Ahora bien, el papel de la historia, que será de gran importancia, no sólo abarca el modo de ser mexicano, también existe una relación con los eventos a nivel mundial y con la búsqueda constante de identidad en los latinoamericanos. ¿Por qué es importante? Como se mostrará más adelante, existe una dispersión y alejamiento de los orígenes, posiblemente por la cuestión de la Conquista que se comparte con el continente. Y es que “[...] los latinoamericanos nacemos en medio de tantas diferencias culturales, que somos capaces de

---

<sup>5</sup> Juan Acha, *Aproximaciones a la Identidad Latinoamericana*, UNAM, México, 1996, p. 22.

comportarnos como indígenas o criollos, africanos o europeos, mestizos o mulatos. Todo depende de las circunstancias.”<sup>6</sup>

Si bien el personaje puede ser representado por la comunidad latinoamericana, existe la mezcla de culturas mexicana y estadounidense que lo hacen comportarse de diferentes formas y tener una perspectiva aún más complicada. De la mano podemos decir que su ser está condicionado a estas características y que

El concepto de identidad, porque sea ella personal o colectiva, sea de lo no-idéntico o de lo idéntico, constituye un proceso social que nunca concluye. Cada una es diferente de otras, pero al mismo tiempo es diferida, aplazada: nunca termina. La identidad se va haciendo y sólo existe o es posible en un espacio y tiempo determinado.<sup>7</sup>

En el caso del mexicano, del colectivo del que formamos parte, la identidad se percibe cambiante desde nuestro lugar y tiempo. Es decir, por un lado, funcionamos como un todo, deberíamos tener una sola idea de lo que representamos, sin embargo, no podemos percibirnos los mismos, por ejemplo, en la cuestión geográfica que es una de las características más obvias: tenemos diferencias marcadas: la tierra no representa lo mismo para una persona del Norte que para una del Sur. Son concepciones diferentes: una es fecunda mientras que la otra es árida y con ello determina nuestra visión del mundo. De la misma forma la violencia se presenta en diferentes vertientes. Es así como nos encontramos con una identidad, en teoría común, que al final es dependiente de otros factores y se altera por los mismos.

Es así como el contexto será un determinante en la interpretación que se plantea en esta tesis. Cuando se habla de identidad no sólo se refiere a lo político, también entra en discusión la identidad como hijo y como individuo, aspecto que también se analizará para comprender el personaje de Julián en su totalidad.

Asimismo, la identidad de la madre entrará en juego, porque vista como origen representa también a la tierra donde nace y a la que pertenece el personaje. Al igual que Julián, su vida e historia puesta en las páginas está regida por un determinismo y por un pasado que tiene un sinfín de males. Los movimientos en el país también son una clave para entender el presente que ahora tenemos. Anudado a ello, no puede olvidarse que el crecimiento existe en ambas vías, donde la madre y el hijo, la patria y el ciudadano,

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 129.

aprenden por medio de la experiencia y de los perjuicios sufridos, o bien, los buenos momentos que los formaron.

El personaje sabe que lo que tiene es lo que hay, sin embargo no cumple con el ideal que se ha tratado de mantener desde siglos atrás; no es un territorio en el que los ciudadanos se sientan a gusto o protegidos, es todo lo contrario: le ha dado la espalda y lejos de ser un hogar, una representación de seguridad, se convierte en la patria solitaria, prostituta, usada, vieja y achacosa a la que se debe cuidar dejándole sin un sentido de pertenencia.

En el caso de los ciudadanos y del personaje, son los que reciben la herencia de las generaciones anteriores y de los valores antes establecidos, ahora caducos. La historia, elemento importante en la historia del ser humano y en la novela, muestra cómo con el paso del tiempo, el mexicano es el resultado de lo bueno y lo malo que esa, nuestra madre patria, ha sufrido; es el receptor inmediato de los estragos ocasionados a la nación.

De nueva cuenta recordemos que la crítica realizada a la obra es escasa, si bien ya han pasado algunos años desde su publicación, aún se presenta como joven en el ámbito de la literatura. Por lo tanto, uno de los objetivos de este trabajo es exhibir uno de los modelos de escritura que se han adoptado recientemente como parte de la literatura contemporánea, donde el escritor nos habla desde un centro, de un lugar reconocido, y lo más apegado a su vida y a la realidad. Dentro de ello es pertinente hacernos la pregunta, ¿por qué ahora?, es una de las preguntas que la hipótesis propuesta intentará contestar.

Sin más, procederemos al estudio de la obra en el que se intentarán mostrar los postulados nombrados y con ello llegar a la demostración de que existe un paralelismo con la actualidad en el que los valores, antes idealizados y mantenidos por años, ya no representan y se han vuelto perecederos.

## CAPÍTULO 1: *Canción de tumba*: entre los límites de la novela

El escritor Flavio Julián Herbert Chávez, mejor conocido como Julián Herbert, nació en Acapulco, Guerrero, en 1971 y actualmente radica en Saltillo, Coahuila. Es narrador y poeta, también ha traducido poemas de W. H. Auden, George Mackay Brown, Anthony Hecht, Alfred Tennyson y William Carthwright.<sup>8</sup>

Estudió la Licenciatura en Letras Españolas en la Universidad Autónoma de Coahuila.<sup>9</sup> Entre las actividades en las que se ha desempeñado destacan su participación como editor y promotor de la literatura infantil en el Centro Cultural Coahuilense; también ha sido profesor de literatura en el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, en la Universidad Iberoamericana y en la Universidad Autónoma de Coahuila; ha sido invitado a conferencias y talleres en distintos lugares de la república.<sup>10</sup>

Como crítico de la literatura tiene presencia constante desde 2004 en *Letras Libres*, revista que reúne las opiniones de intelectuales actuales como Guillermo Sheridan, Roger Bartra, Patricio Pron, etcétera, quienes, al igual que Herbert, expresan su perspectiva de la realidad social, no sólo de la literatura. También es parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte de México que impulsa el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Y ha sido becario del FONCA, Jóvenes creadores, en 1999, 2001 y 2004.

Además de la literatura, Herbert ha incursionado en el mundo de la música; a los 15 años formó un grupo que se llamaba *Los tigres de Borges* y actualmente tiene una banda de rock llamada *Madrastras* que forma parte de su vida como una actividad secundaria, ya que su trabajo por los últimos años ha sido escribir.

El libro más reciente del escritor es *Tráiganme la cabeza de Quentin Tarantino* en 2017, y anteriormente *La casa del dolor ajeno* de 2015. Años antes publicó la novela *Canción de tumba* (2011), la cual salió a la luz después de haber ganado el XXVII Premio Jaén de novela en el mismo año. Además de este premio, en el 2012 le fue otorgado en

---

<sup>8</sup> Julián Herbert, *Enciclopedia de la literatura en México*, CONACULTA, 2012.

<http://www.elem.mx/autor/datos/1770> consultado el 12 de agosto de 2014.

<sup>9</sup> “Presenta Julián Herbert su *Cocaína*, manual de usuario”, *El Porvenir*, Monterrey, viernes, 14 de septiembre del 2007.

<sup>10</sup> Denise Longoria, *Sobre la poética del norte: charla con Julián Herbert*, Tierra Adentro, Monterrey, 30 de abril de 2014.



México, por la misma obra, el *Premio de Novela Elena Poniatowska*.<sup>11</sup> Es importante resaltar que el éxito que ha adquirido la novela hizo que se tradujera al francés, al inglés, al portugués, al alemán, al árabe y al italiano.

Además de los mencionados, Herbert, hasta el momento ha publicado los siguientes títulos: poesía: *El nombre de esta casa* (1999), *La resistencia* (2003), *Kubla Khan* (2005), *Pastilla camaleón* (2009) y *Album Íscariote* (2013); novela: *Un mundo infiel* (2004), *Canción de tumba* (2011); cuentos: *Cocaína (Manual del usuario)* (2006), ensayos: *Caníbal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente* (2010); crónica: *La casa del dolor ajeno* (2015). Como coautor ha publicado: colección de relatos *Tratado sobre la infidelidad* (2010). Como compilador: *El decir y el vértigo. Panorama de la poesía hispanoamericana reciente (1965-1979)* (2005), en colaboración con Rocío Cerón y León Plascencia Ñol; *Anuario de poesía mexicana 2007, Escribir poesía en México* (2010), en colaboración con Santiago Matías y Javier de la Mora. También ha publicado la colección de videopoemas *Depósito salvado* (2009-2010).

La novela *Canción de Tumba* ha sido bien recibida en el mundo literario; sin embargo, debido a los pocos años desde su publicación la crítica aún es escasa; existen algunos artículos en revistas electrónicas, entrevistas y notas periodísticas que abordan desde diversos puntos la construcción, la forma y la temática. Tal es el caso de Patricio Pron, quien en 2012 publicó el artículo “México devorando a sus hijos” en la revista *Letras libres*, o entrevistas publicadas en sitios electrónicos con títulos como “México se ha convertido en una puta vieja” por Carolina Rojas, en 2012, en la revista *Clarín*; “México está lleno de fosas comunes” por Javier García, en 2015, publicado en la revista *Cultura*. En 2012, también dio una entrevista a Diego Zúñiga titulada “El libro de la madre” que fue publicada en la Revista *Qué pasa*, así como también habló para distintos periódicos como *El País*, en el que se publicó “La vida cruda de Julián Herbert” en 2013, entrevista realizada por Pablo de Llano.

Lo primero que ha llamado la atención al lector es el tema de la madre, ya que éste es el móvil de la novela. De igual forma, debido al estilo narrativo del autor, que entrecruza las esferas de la realidad y la ficción, captó rápidamente la atención de los críticos de la

---

<sup>11</sup> Julián Herbert, “Premio de Novela Elena Poniatowska”, *El universal*, México, lunes, 22 de octubre de 2012.

literatura y de los medios de comunicación, que no se hicieron esperar para indagar sobre los hechos expuestos.

En una reseña publicada en *Tierra adentro* de Conaculta, Paul Medrano escribe lo siguiente:

Julián suelta su historia como las cartas de un tahúr: nos hace sospechar, motiva a adivinarle sus naipes y al final, una vez en su trampa, se destapa y nos hiela la sangre. Herbert juega con ventaja, no porque apueste demasiado, sino porque en realidad, no hay riesgo de perder. Juega como quien ya lo hubiera perdido todo.<sup>12</sup>

El discurso en la novela, a primera vista, parece ser el de un narrador que muestra pasajes de su vida en los que relata dirigiéndose al lector como alguien que observa a la lejanía, pero conforme avanzan las páginas, las apelaciones se van complejizando en el discurso. El efecto se traduce en la creación de un ambiente en que el lector parece estar sentado junto al narrador, quien revela su intimidad a la par que relata la agonía de su madre. *Canción de tumba* genera la ilusión de que el que tiene entre sus manos el libro, también, como menciona Medrano, tuviera algo que perder, no por necesidad ni deber, sino porque su narrativa no guarda nada ni da cabida a las suposiciones, lo muestra todo en la manera que el narrador lo piensa y siente.

Iván de la Nuez añade: “[...] es la suya una escritura áspera y hermosa al mismo tiempo, una épica sin héroes que hace añicos el tejado de vidrio de la hipocresía”.<sup>13</sup> Esta lectura se relaciona con el efecto que promueve la novela, la cual, presume exponer los hechos de la vida de su autor. Lo cierto es que al ser una escritura que juega con el código autobiográfico, el narrador se mantiene en vilo entre la invención y los hechos de la realidad factual.

Entre las entrevistas que tuvieron lugar después de la publicación de la novela, Herbert, por vía telefónica, habló un poco al respecto de la creación de la obra en el periódico *Vanguardia* del Estado de Coahuila:

Fue muy duro de hacer (el libro), porque es como sacar los esqueletos del clóset y tratar de hacer una revaloración testimonial. Creo que es difícil y es riesgoso. Y tratar de convertir eso en ficción, que funcione como novela, todo eso junto fue una

---

<sup>12</sup> Paul Medrano, *Tierra adentro*, CONACULTA, México, 2012. Disponible en <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/cancion-de-tumba-de-julian-herbert/> Recuperado el 6 de abril de 2015.

<sup>13</sup> Iván de la Nuez, “Entre dos párrafos”, Babelia, *El país*, México, 26 de mayo de 2007. Disponible en [http://elpais.com/diario/2007/05/26/babelia/1180137021\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/05/26/babelia/1180137021_850215.html).

experiencia muy intensa que se extendió mucho, pero era una cosa que tenía que hacer.<sup>14</sup>

Sin duda este proceso creativo es representado en las páginas de la novela, regido por una temática: la madre del personaje que agoniza en la habitación 101 del Hospital Universitario de Saltillo mientras él la mira sin poder hacer nada más que recurrir a los recuerdos para acercarse a ella en medio de la pregunta: ¿Vivirá o morirá?

La construcción narrativa que utiliza el autor, a primera vista, la hace corresponder con la escritura autobiográfica<sup>15</sup>, que propone exponer la vida de su autor, sin embargo, como se verá más adelante, se trata de un recurso que servirá para que el lector establezca un vínculo con el texto cifrado entre la veracidad y la ficción de los hechos narrados.

Además del proceso creativo, en las páginas también se expone la visión social contemporánea que tiene el narrador acerca del país:

No deja de ser singular que ese país ocupe buena parte de las reflexiones del narrador, para quien México es “la nación de los apaches. [...] La única familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cercenar cabezas [...] En esta Suave Patria donde mi madre agoniza no queda un solo pliego de papel picado. Ni un buche de tequila que el perfume del marketing no haya corrompido. Ni siquiera una tristeza o una decencia o una bullanga que no traigan impreso, como hierro de ganado, el fantasma de un AK-47”.<sup>16</sup>

Los temas por los que se mueve la novela transitan entre los dos ejes enunciados: la agonía de la madre y la situación social y política del país. *Canción de tumba* muestra en su estructura una complejidad constructiva en la que se revela el vasto conocimiento que tiene el autor en poesía y lo hace notar en constantes alusiones a los recursos retóricos:

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.<sup>17</sup>

---

<sup>14</sup> “Todo ha sido muy intenso”, Vanguardia, Coahuila, México, lunes, 19 de septiembre del 2011. Disponible en <http://www.vanguardia.com.mx/julianherberttodohasidomuyintenso-1101611.html> recuperado el 6 de abril de 2015.

<sup>15</sup> La escritura autobiográfica va estrictamente ligada a la vida de quien escribe y hace un recorrido de sus vivencias desde la niñez, además de que su visión del yo es meramente personal y el lector hace un pacto en el creerá que los hechos relatados son verídicos o comprobables, rasgo que no encontramos en otros tipos de escritura. Más adelante en el trabajo se ahondará mejor en este tipo de escritura.

<sup>16</sup> Patricio Pron, “México devorando a sus hijos”, *Letras Libres*, México, marzo 2012, p. 51.

El estilo del autor está muy influido por su visión como poeta que no puede separar de su escritura, y que se ha convertido, en el caso de la novela, en una de sus marcas, no sólo en el título de la novela sino que algunas veces, por ejemplo, logra prescindir de los signos de puntuación para mostrar lo fluido del lenguaje, de esta forma logra una prosa sonora: “[...] que yo me quedaba callado me escondía me encerraba en la recámara aspiraba una dos ocho rayas de cocaína”<sup>18</sup>.

De la misma forma hace uso de distintos recursos como la música, que menciona constantemente el narrador; como ejemplo, en el inicio del segundo capítulo la frase de entrada es “Mi madre no es mi madre. Mi madre era la música” (p.117), esto alude visiblemente a la estrecha relación que tiene el autor con este arte; y como afirmación, en otra entrevista que da a la revista de cultura *Clarín*, explica: “Escribo pensando en la poesía, en su ritmo, en la música”.<sup>19</sup> Sin embargo, a causa de que es una obra reciente en la literatura mexicana aún quedan aspectos por explorar. La crítica escasa que se ha elaborado al respecto destaca sólo ciertos aspectos, principalmente relacionados con su correspondencia a la vida del autor, por lo que es pertinente analizarla para llegar al trasfondo que encierra y que parece ser aún más complejo.

No se trata sólo de evidenciar lo que se encuentra sobre la superficie del texto o de conocer por medio de las opiniones del autor lo que refleja, sino de desentrañarlo mediante el análisis, por ejemplo de la comprensión de su género, la época en donde se sitúa, así como la ideología que encierra y las alusiones históricas; para poder así comprender por qué ha llegado a formar parte de las obras de la literatura que han abierto un nuevo panorama para las letras mexicanas y pueda considerarse desde ya una obra que pase a la posteridad.

---

<sup>18</sup> Julián Herbert, *Canción de tumba*, Mondadori, México, 2013, p. 43. A partir de ahora se registran sólo las páginas que corresponden a esta edición.

<sup>19</sup> Carolina Rojas, *Revista de cultura Clarín*, México, 15 de noviembre del 2012. Disponible en [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Julian-Herbert-Mexico-se-convirtio-en-una-puta-vieja\\_0\\_81119116.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Julian-Herbert-Mexico-se-convirtio-en-una-puta-vieja_0_81119116.html). Recuperado el 6 de abril de 2015.

## 1.1. Canción de tumba y la autoficción

Como inicio se tomará en cuenta la condición genérica del objeto de estudio del presente trabajo, para completar el análisis propuesto en esta tesis. Uno de los rasgos por los que *Canción de tumba* tuvo una buena recepción precisamente por lo controversial de su escritura, que oscila entre la ficción<sup>20</sup> y la autobiografía, para aterrizar en la denominada *autoficción*<sup>21</sup>; si bien no es un género nuevo, su revisión se ha acentuado en las últimas décadas como una forma de expresión de los autores contemporáneos, por ejemplo, Roberto Bolaño o César Aira, quienes retoman elementos de esta escritura en sus obras.

Desde su reciente publicación, el texto despertó el interés en la crítica, la cual ha hecho algunos acercamientos resaltando tanto su construcción como la historia que es narrada: la de la madre del narrador que se encuentra a punto de morir en un hospital; al mismo tiempo que se elabora una visión del México actual en el que el narrador se reconoce también como hijo de esa “Suave Patria”. A propósito, una de las opiniones que muestran parte de la problemática de la obra es la de Patricio Pron cuando menciona:

Al tiempo que el cuerpo de la madre del narrador se descompone bajo los efectos de la leucemia, este documenta también la descomposición de su propia identidad (en recuerdos contradictorios, visiones, equívocos burocráticos y fabulaciones amables o terribles) y su memoria, pero también la de su propio país.<sup>22</sup>

Este planteamiento denota uno de los problemas que expone la novela, y que tratará de ser explicado en este trabajo: la identificación de la madre prostituta con la patria, pero, sobre todo, la pérdida de identidad del personaje-narrador.

*Canción de tumba* se presenta ante los lectores dentro del género novelesco, sin embargo, cuenta con rasgos que desestabilizan el tradicional pacto ficcional (también llamado pacto novelesco)<sup>23</sup> del género, con la incorporación explícita de la identidad del

---

<sup>20</sup> Gómez Redondo menciona que la ficción no sólo se considera como invención, sino que también es una representación de la realidad del escritor que obedece a un tiempo histórico determinado. Con ello asegura que no es lo contrario a lo real sino una imagen creada a partir del lenguaje. Más adelante se analizará su función en la novela.

<sup>21</sup> El término fue propuesto por Serge Doubrovsky en 1977. Más adelante se hablará más a fondo de la definición.

<sup>22</sup> Patricio Pron, *op. Cit.*, p. 50.

<sup>23</sup> Manuel Alberca menciona que el pacto de ficción es aquel contrario al pacto autobiográfico: nuestra atención no está centrada en el autor sino en la historia y por ello no cuestionamos el relato. Posteriormente analizaremos su importancia en la estructura del texto.

autor y elementos abiertamente autobiográficos. Condición que, sin duda, es la que más ha llamado la atención de sus lectores.

El punto de partida para el acercamiento al objeto de estudio es la condición genérica, ya que permite entender la mirada del “yo” propuesta en el texto. A partir de este planteamiento, en una entrevista para la presentación de su libro, el escritor se aproxima a una definición:

- ¿‘Canción de Tumba’ es una novela? —Sí.
- ¿No será acaso una autobiografía? —Definitivamente.
- ¿Una autobiografía novelada? —Puede ser.
- ¿Pero su estructura no es una suerte de collage? —Es cierto.<sup>24</sup>

En esta declaración es evidente que mantiene el juego que el autor establece en la obra, el cual problematiza su pertenencia a un género literario y complejiza su recepción, ya que el lector no puede encasillarla por completo; la portada del libro anuncia que es una novela, pero el texto sugiere partes de distintas construcciones narrativas.

La portada, al aclarar que el libro fue merecedor de “XXVII Premio Jaen de Novela”, anuncia al lector que se enfrentará a una construcción narratológica que corresponde a una novela y adquiere un papel importante: determina una recepción, es decir “[...] cuando en la portada de un libro encontramos el subtítulo genérico de cuento o novela, el pacto de ficción se hace explícito y el lector se acerca o inicia su lectura bajo esta clave general de la recepción establecida por el texto narrativo”,<sup>25</sup> lo que predispone a que en un principio la lectura se inicie bajo el pacto de ficción que implica que los acontecimientos son artificios elaborados por la figura del autor y no corresponden a un mundo real exterior.

Ahora bien, si se vuelve a la crítica que ha surgido en torno, la problemática principal al enfrentarse al texto es la correspondencia entre el autor, el narrador y el personaje, los cuales comparten el mismo nombre, característica que no corresponde al género bajo el que se presenta, es decir, la novela. A propósito, Ivonne Sánchez menciona:

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

---

<sup>24</sup> Extracto de la presentación de “Canción de Tumba”. Saltillo, Coah., 28 de febrero de 2012.  
<http://www.zocalo.com.mx/seccion/opinion-articulo/cancion-de-tumba> marzo 30 2014 6:48 pm

<sup>25</sup> Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca nueva, Madrid, 2007, p. 73.

último, en la petición que se le hace al lector para enfrentarse a un texto con las características anteriores.<sup>26</sup>

El nombre que aparece en la portada del libro, y que después es expuesto en las líneas de la historia narrada, es lo que crea el conflicto. Si se toma en cuenta este problema según la perspectiva de Jean-Philippe Miraux: “[...] el nombre propio, en equilibrio en el interior y en el exterior del texto, testimonia la existencia de una persona-referente devenida en narrador y en personajes textuales”,<sup>27</sup> este planteamiento sin duda ilustra la forma en la que el autor utiliza su nombre para crearse personaje, y no sólo eso, sino que también en él recae la narración. Desde que comienza el relato en primera persona, el lector asume que el personaje “Julián” tendrá la voz en la narración, y a pesar de que su nombre es repetido constantemente, no es hasta después que el narrador dice: “[...] me llamaba Flavio Julián Herbert Chávez [...] El acta difiere de la original en una letra «Flavio» [...] Nací el 20 de enero de 1971 en la ciudad y puerto de Acapulco de Juárez, Guerrero” (p. 78) que se muestra la asociación entre las entidades. De esta forma obedece al “[...] «principio de identidad» [que] consagra o establece que el autor, narrador y protagonista son la misma persona puesto que comparten y responden al mismo nombre propio.”<sup>28</sup> En esta cita, también sobresale la mirada del yo que plantea el texto a lo largo de sus páginas, la narración gira en torno a la percepción del personaje-narrador que irá guiando al lector por medio de anotaciones en las que deja ver su influencia como autor. En esta situación, el receptor hace un pacto en el que confía en los hechos expuestos por la correspondencia que existe entre las entidades, sin embargo, este pacto no se mantiene estático, es decir, el juego ficcional, en algunos apartados, será el que guíe la historia, situación que pone en tela de juicio la estabilidad de la relación que el lector establece con el texto. Por ejemplo, cuando el narrador menciona: “[...] tengo una visión *material* de lo que es esto: un texto. Una estructura. Una estructura, debo añadir, a la que le he insuflado cierto aire trágico” (p. 42), lo que pone en líneas es precisamente el juego que mantiene entre la realidad factual y la ficcional, al mencionar dentro del mismo texto lo que acontece y dejando ver su presencia como personaje y como autor.

---

<sup>26</sup> Ivonne Sánchez, “Factualidad y ficcionalidad: Canción de tumba de Julián Herbert”, *Les Ateliers du SAL*, México, núm. 3, 2012, p. 112.

<sup>27</sup> Jean-Philippe Miraux, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, Claves, Buenos Aires, 2003, p. 22.

<sup>28</sup> Manuel Alberca, *op. cit.*, p. 67.

En obras como ésta, en las que el autor, narrador y personaje aparecen bajo el mismo nombre, hay una clara apuesta por problematizar la condición autorial, por ello es importante comenzar por delimitar el concepto de autor. La problematización de éste, sin duda, nos lleva al momento en que el crítico literario Roland Barthes propuso que el autor pasa a segundo plano en la escritura literaria, es decir, ocurre lo que denomina como “la muerte del autor”<sup>29</sup> en la que la preferencia se da al receptor y la obra creada es completamente autónoma, determinando con esto su literariedad; sin embargo, textos como *Canción de tumba* rompen con ese precepto precisamente por la correspondencia y la reproducción entre las entidades, como el nombre que aparece en el texto y en la portada, el autor siempre estará presente, al menos como una función<sup>30</sup>. En palabras de Manuel Alberca, el nombre propio, en conjunto con el autor, funciona de la siguiente manera:

[...] la noción de autor está íntimamente ligada a la de nombre propio, como signo y referencia de éste y como dato que ayuda a delimitar las fronteras de algo tan amplio e impreciso como el texto. Sin embargo, el autor no será una noción ligada al origen del texto ni el depositario de su sentido original, sino una clave de recepción lectora: la “función-autor”.<sup>31</sup>

El “yo” propuesto por la novela es un narrador-personaje, ya que “[...] el narrador es el que cuenta y el que habla, dependiendo de la distribución del material temático (enunciaciones, descripciones, diálogos) y de elementos estructuradores (tiempo y espacio)”<sup>32</sup> y también el que experimenta los hechos narrados, ya que cuenta su vida: Julián Herbert Chávez. Se trata de una relación en la que uno no puede existir sin el otro, debido a que la estructura narrativa que se plantea en la obra es precisamente ésta, no existe otra visión más que la que ocasionalmente se deja ver en los diálogos de los personajes que son nombrados, sabe lo que sucedió, lo que sucede y en algunas ocasiones lo que sucederá. Se trata de una mirada en la que lo que se alcanza a divisar está dado por este narrador que hace alusiones a lo que puede o no suceder, pero siempre, desde él mismo.

---

<sup>29</sup> En *El grado cero de la escritura*, Barthes explica a fondo el proceso en el que el autor se desliga de la obra.

<sup>30</sup> En *¿Qué es un autor?*, conferencia impartida el 22 de febrero de 1969 en la Sociedad francesa de Filosofía, Michel Foucault plantea que el autor es una función clasificatoria que caracteriza cierto modo de ser del discurso. Dicha función da cuenta “de un modo de existencia, de circulación y de funcionamiento de ciertos discursos en el interior de una sociedad”, es decir, acompaña al texto en todo momento como una función que organiza el discurso y que se encuentra sujeto a determinado contexto sociocultural.

<sup>31</sup> Manuel Alberca, *op. cit.*; p. 26.

<sup>32</sup> Fernando Gómez Redondo, *El lenguaje literario*, EDAF. Madrid, 1996, p. 171.



En una mirada, el texto, por correspondencia nominal, parece obedecer al pacto autobiográfico: el nombre está ahí y el lector asume que los acontecimientos obedecen a una realidad, a la del autor que escribe en el momento y deja que su narrador personaje hable, entonces lo que sucede es que debe someterse a un pacto con la lectura donde “[...] el tema debe ser *fundamentalmente* la vida individual, la génesis de la personalidad”,<sup>33</sup> es decir, desde que el discurso comienza con la enunciación de un “yo” que tiene correspondencia nominal con quien firma el libro, lo que se narra debe ser creído como una verdad dentro del texto, así sea una y los hechos no sean comprobables.

La perspectiva, entonces, es la de un sujeto que habla desde sí mismo para los otros y da cuenta de su vida. Esto es lo que lleva a buscar la mirada del autor dentro de la obra que establece una visión de mundo, o, mejor dicho, “la mirada del yo” que se encuentra en la obra como la que ofrece Julián Herbert en su condición triple: autor, narrador y personaje.

En relación con la mirada del yo, no es nuevo el hecho de que la narración se enuncie desde un personaje que cuenta los hechos de su vida; está como origen en la literatura castellana el caso del *Lazarillo de Tormes*, del siglo XVI, que de igual forma narra en primera persona las situaciones por las que pasa el personaje y desde el inicio del relato, el narrador deja ver que se trata de la historia de su vida:

[...] pues sepa vuestra merced, ante todas las cosas, que a mí me llaman Lázaro de Tormes, hijo de Tomé González y de Antonia Pérez, naturales de Tejares, aldea de Salamanca. Mi nacimiento fue dentro del río Tormes, por la cual causa tomé el sobrenombre, y fue de esta manera.<sup>34</sup>

En el *Lazarillo* se desconoce al autor; no existe quién respalde el discurso ante la sociedad, una persona real que asuma la responsabilidad, sin embargo, pone en juego la identidad del que narra, aludiendo de esta forma a un proceso que corresponde a un “yo” que se sitúa en el texto y que pretende dar una visión personal de su mundo y de su vida.

*Lazarillo* es un ensayo de una realidad inventada que supone un ejercicio autobiográfico por su tono confesional, sin embargo, debido a la falta de una firma, no puede establecerse completamente en los terrenos de la novela o de la autobiografía<sup>35</sup>. Por

---

<sup>33</sup> Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megazul-Endymion, 1994, p. 51.

<sup>34</sup> Anónimo, *El Lazarillo de Tormes*, Porrúa, México, 1971, p. 5.

<sup>35</sup> Manuel Alberca menciona que al encontrarse con un autor anónimo es casi imposible instaurarlo en el relato de la novela o de la autobiografía debido a que a que se tiene la impresión de que el personaje-narrador

estas características es considerada como la primera novela moderna que pone en entredicho la identidad del autor con la pregunta ¿nos habla el autor o el personaje?<sup>36</sup>

Con el paso de los siglos, este tipo de escritura, en la que la figura del autor está en entredicho, va adquiriendo mayor presencia. De hecho, la referencia a *Lazarillo* sirve como punto de partida al hablar de la evolución del género autoficcional y de las distintas formas en las que se puede leer un texto con base en el yo responsable de la narración<sup>37</sup>.

No por el hecho de que el relato afirme que los hechos narrados son de la vida un personaje se debe considerar propio de un discurso autobiográfico, sin embargo, son cualidades que orientan en la naturaleza de una nueva narrativa, en la que la ficción, como artificio, se trastoca. Entonces las perspectivas de lectura pueden ser más amplias. Desde entonces comienza a popularizarse el relato en el que las experiencias del personaje corresponden directamente a las del narrador. Esto da como resultado la experiencia y el pensamiento de la narración en primera persona.

Javier del Prado también habla del relato en primera persona, el cual establece que el yo responsable de la narración se sitúa delante de todo, y manifiesta que “[...] la iniciación que nos confería existencia al yo, que daba sentido al mundo, se convierte en aprendizaje del yo — actividad repetitiva, ensayo de la realidad — que otorga su sentido al mundo”<sup>38</sup> todo ello a partir de la modernidad en la que el ser humano inicia una perspectiva del mundo distinta.

Hasta este punto, si se tiene en cuenta que *Canción de tumba* tiene tintes autobiográficos, por la relación que existe entre la vida del autor con la obra y que se puede comprobar mediante su biografía y la información recopilada acerca de él, podría quedar claro que el autor elabora un juego entre las entidades: por un lado está el que escribe, quien se responsabiliza de la firma, pero al mismo tiempo se crea como personaje que

---

tiene existencia en el plano fáctico, o al menos, es lo que se supone. La causa es que juega con la escritura del yo en la que se alcanza la frontera de la simulación y la indefinición.

<sup>36</sup> Cabe mencionar que la conciencia del otro se hace un poco más presente porque la sociedad y lo externo sirven como espejo para que el individuo pueda reconocerse y tener un punto de comparación, al igual que lo hace el personaje en *Canción de tumba*; su madre y el país le sirven como referente para formar su conciencia y su identidad, como se verá en el siguiente capítulo.

<sup>37</sup> Manuel Alberca plantea que la novela en primera persona toma prestados modos narrativos de la autobiografía. Por ello, la novela del *Lazarillo* se considera como pionera en las variantes del yo, en la que no puede identificarse la veracidad o la ficción en el discurso, un rasgo que comparte con la autoficción.

<sup>38</sup> Javier del Prado, Juan Bravo, *et al.*, *Autobiografía y modernidad literaria*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla, España, 1994, p. 16.

narrará los pasajes de su vida alrededor de la agonía de su madre; de esta forma, lo que hace Julián es crear un ambiente en el que el lector asocia la imagen del autor con la del mismo personaje, en principio por la cuestión nominal.

Sin embargo, conforme avanza la historia se vuelve más complicado, ya que no es sólo la sucesión de los hechos “reales” que se cuentan, sino que la ficción se encuentra presente y es expuesta por el mismo narrador cuando nos desmiente, a propósito de los hechos narrados como el viaje a La Habana con Bobo la Fragua: “Es una sarta de mentiras [...] Bobo la Fragua sólo existe en mi imaginación” (p. 171), es entonces cuando, por medio de la mentira expuesta, se entiende que lo escrito no es enteramente autobiográfico ni enteramente ficcional.

En este sentido, la obra se encamina también a la construcción narrativa de la novela tradicional por el uso de la ficción, en la que, como apunta Manuel Alberca, “[...] el autor, aunque sabe que todo lo que cuenta es literalmente falso, lo cuenta como verdadero, con el máximo de verosimilitud posible.”<sup>39</sup> De esta forma, el autor mantiene un ir y venir con los cambios en la narración, en el inicio se asume que el texto es una novela, pero en las primeras líneas enuncia “De niño quería ser científico o doctor” (p. 13) y posteriormente afirma que la identidad del autor y del personaje son la misma al descubrirse ante al lector, pero en el segundo capítulo vuelve a la construcción ficcional con los pasajes inventados de La Habana, por lo tanto no se establece del todo en la ficción ni en la referencialidad autobiográfica.

Con estos cambios ocurre un desdoblamiento del autor: por un lado, está el que escribe, con el referente real; por otro, el narrador responsable de la enunciación y finalmente el personaje que es el objeto de la enunciación. Todos ellos reviran hacia el nombre del autor: Julián Herbert.

A la par de las identidades, la obra se divide en capítulos que no representan un tiempo lineal, cada uno se encuentra en un constante ir y venir entre el presente, el pasado y algunas veces supone lo que vendrá en el futuro; el personaje nombrado anteriormente, se deja ver de una forma más clara cuando el narrador se aleja de la historia de su madre para mostrar aspectos de su vida que recaen directamente en su identidad mediante dichas

---

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 72.

anacronías. En un momento, el narrador nos muestra la imagen de su madre que agoniza en la cama y líneas adelante nos explica episodios de su niñez.

Con estos cambios, el narrador, además, da un giro a la estructura en el que ya no sólo se trata de los hechos aparentemente reales, sino que también da cuenta del proceso de creación del texto que el lector tiene en sus manos: “He procurado hacer un retrato a mano alzada de mi leucémica madre. Un retrato con reminiscencias pueriles, datos biográficos y algunos toques de ficción” (p. 38), se trata, explícitamente, del autor que mediante su personaje deja ver la construcción del texto, logra evidenciar la técnica de su escritura. En este caso, el que habla ya no es el personaje, sino que, por medio de la narración, el lector asocia su figura con la del autor.

Por lo tanto, ocurre la mezcla de ambos géneros literarios: el autobiográfico y el novelesco, o expuesto de otra forma, y refiriendo a los pactos enunciados por Manuel Alberca, se ven entrelazados de tal forma que dan paso a la autoficción, que es el género que mejor podría describir a *Canción de tumba*, el cual se sostiene en la mezcla de los pactos autobiográfico y novelesco, para dar pie a uno nuevo: el pacto ambiguo. En él, las fronteras se borran y el texto no se establece en ninguno de los dos. Como ya se había mencionado, *Canción de tumba* entra en esta nueva definición: la autoficción, definida por Manuel Alberca como sigue:

Las autoficciones tienen como fundamento la identidad visible o reconocible del autor, narrador y personaje del relato. En este contexto, identidad no quiere decir necesariamente esencia sino un hecho aprensible directamente en el enunciado, en el cual percibimos la correspondencia referencial entre el plano del enunciado y de la enunciación, entre el protagonista y su autor, como resultado siempre de la transfiguración literaria.<sup>40</sup>

Por su parte, Justo Navarro expone: “[...] yo diría que la autoficción, el nuevo gusto por presentar lo imaginario como real, o al revés, no es una apología de la falsificación, sino todo lo contrario”.<sup>41</sup> Justamente es esto lo que hace que el texto se vuelva, a primera vista, contradictorio: se mantiene al límite de la verdad que presupone una narración en primera persona, fundamentada en los hechos, y al mismo tiempo incluye la ficción meramente entendida como invención imaginaria. Puesto de otra forma, el texto no se encasilla, por el

---

<sup>40</sup> Manuel Alberca, *op. cit.*, p. 31.

<sup>41</sup> Justo Navarro, “Prólogo”, en Manuel Alberca, *op. cit.*, p. 16.

contrario, abre posibilidades en las que juega con el lector y con su interpretación, generando con ello suspenso, es decir:

El lector se tendrá que orientar por su intuición o de acuerdo con sus sospechas, pues el problema de la interpretación de estos textos radica en muchas ocasiones en la alternancia o mezcla de biografía y ficción y, sobre todo, en el desconocimiento de la verdad biográfica con respecto a la cual el autor levanta la ficción y el “desvío” autoficcional<sup>42</sup>

Por lo tanto, el lector está a la expectativa de lo que sucederá y pone en entredicho los sucesos que le son contados; nada es seguro hasta que el mismo narrador afirma o niega lo relatado. Este mecanismo, acrecienta la duda a las preguntas que el texto va planteando: “¿Y si mamá no muere? ¿Seré justo contigo *lector* (así llamaban los ególatras del siglo XIX a este filón de angustia), si te llevo con pistas falsas a través de una redacción que carece de obelisco: un discurso plasma...?” (p. 42) Julián, con esta afirmación y pregunta abierta al receptor crea un mundo de interpretaciones en las que éste se infiltra en la historia y la sigue aún con más expectativa. A propósito, el personaje plantea que su lector no es distante y que la obra no se compone únicamente por quien le cuenta lo sucedido, sino que “[...] el mismo, al indagar en el personaje, acaba cuestionándose su propia persona [...] en él se reconoce, se construye o se inventa en paralelo a la figura del autor”,<sup>43</sup> y con esto desdibuja una posible barrera establecida entre autor y lector.

Por lo tanto, la lectura de la obra se vuelve, sobre todo, amplia en interpretación, es decir, se mantiene en movimiento constante. La autoficción permite

[...] dibuja[r] un original espacio autobiográfico y novelesco en el que se comprueba que los relatos que acogen a esta posibilidad [...] mezclan la frontera entre lo real y lo inventado, demostrando la fácil permeabilidad creadora de ambas [...] dicha permeabilidad o mezcla es posible o existe gracias a la diferencia y a la frontera, sin las cuales no se podrían mezclar los territorios distintos ni transgredir sus límites.<sup>44</sup>

Con este nuevo planteamiento, puede comprenderse la novela como el resultado de un género híbrido que propone, al mismo tiempo que su estructura, una nueva concepción de la mirada del personaje: se representa a sí mismo, pero de una forma ambigua, no se encuentra definido; se mueve entre un estar y no estar, existe una fragmentación del sujeto que enuncia.

---

<sup>42</sup> Manuel Alberca, *op. cit.*, p. 173.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 172-173.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 32.

Sin duda alguna, lejos de volver un problema la lectura de la novela, la relación entre el autor, narrador y personaje hace que el receptor se sienta cercano a Herbert y a la serie de hechos que acontecen en la novela. Este juego es un elemento que muestra al personaje Julián en todo su proceso creativo, es decir, todo lo escrito muestra la construcción del texto, como si éste buscara evidenciarse al mismo tiempo que lleva al lector de la mano.

Este problema no se limita sólo al aspecto formal sino que también plantea, al igual que el texto, una fragmentación, y en cierta medida dispersión en cuanto al personaje, porque, como recuerda Alberca, “[...] el yo de las autoficciones oscila entre la carencia de una identidad propia y la necesidad de auto-invencción”,<sup>45</sup> es decir, el personaje se manifiesta al igual que su discurso entre un ir y venir que no le permite establecerse en una identidad concreta: se inventa en distintos escenarios, no pertenece, lo que supone como real no lo es, pero tampoco lo inventado es totalmente falso. Dicho esto, se puede reconocer una correspondencia elemental en el texto: Julián Herbert personaje sufre una crisis en su identidad, así como el texto mismo.

---

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 213.

## CAPÍTULO 2: El problema de la identidad

### 2.1. El espacio de la intimidad: memoria y escritura

El aspecto genérico de *Canción de tumba* no sólo da cuenta de una forma de construcción literaria, sino que también evidencia un modo de ser y estar del sujeto: existe una dispersión en el personaje donde no logra situarse en algún lugar. El personaje se sostiene en el juego con otros niveles del relato, como son los constantes saltos temporales, que muestran el ejercicio de memoria que está implícito en la escritura autobiográfica. Los hechos narrados son desatados por los recuerdos de un narrador que traza líneas de correspondencia con el plano fáctico del autor, ubicado en un lugar y un tiempo “real”. En este sentido, la ficción juega con el género autobiográfico y viceversa.

Si se toma en cuenta esta problemática saltan a la vista los roles en los que se mueve el personaje: por un lado, es el hijo de Guadalupe Chávez y al mismo tiempo es ciudadano en el país; además, como construcción universal también obedece a la categoría de individuo<sup>46</sup>, quien habla desde la época en la que le tocó vivir: la posmodernidad<sup>47</sup>. En el caso de los roles del personaje, se conforma una analogía que corresponde a hijo-ciudadano ya que los pasajes en la novela narran especialmente estos dos escenarios, y, por lo tanto, también se puede considerar que su identidad<sup>48</sup> no se encuentra fija. Al respecto, Julio Ortega dice:

En el discurso posmoderno la identidad se relativiza: no hay una para siempre sino varias construidas o elegidas, atribuidas o negociadas. Pero si la identidad puede ser permutante y cambiar, quiere decir que el sujeto se manifiesta entre varias entidades operativas, ya sea la étnica o la profesional, política o sexual, urbana o religiosa...<sup>49</sup>

Es decir, en diferentes momentos el narrador nos habla desde su ser y estar como hijo, como ciudadano o como individuo, todo ello desde un discurso que parte principalmente desde la visión del yo y que se compone por dicha perspectiva. Por otro lado, el discurso

---

<sup>46</sup> Los roles del personaje como ciudadano e individuo serán explicados posteriormente.

<sup>47</sup> Jean-François Lyotard nos dice en *La posmodernidad* (1994) que “lo posmoderno sería aquello que alega lo impresentable en lo moderno en la presentación de la misma: aquello que se niega en la consolación de las formas bellas [...], aquello que indaga en la presentación de las formas nuevas” y al respecto del escritor menciona: “El artista y el escritor trabajan sin reglas y para establecer las reglas de aquello que *habrá sido hecho*”.

<sup>48</sup> Hablaré de identidad como un modo de ser, de sus rasgos en común y diferencias, de manera colectiva e individual visto desde un espacio y tiempo determinado.

<sup>49</sup> Julio Ortega, *El principio radical de lo Nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Perú, 199, p. 43.

enunciado, así como muchas de sus creencias y aseveraciones, corresponden directamente a una generación que agrupa características completamente diferentes a las de tiempos y corrientes pasados, es decir, a pesar de que se trata de muchos de los ideales modernos, estos ya no representan por completo al personaje, sino que la crítica tan pronunciada en este periodo se interioriza y da paso a la autocrítica donde los elementos puestos en duda parten desde una visión interna para posteriormente dar su opinión del mundo exterior.

El relato de *Canción de tumba* se mueve de manera constante, consiguientemente da cuenta de la fragmentación del narrador; así como la construcción del texto, el individuo Julián se encuentra en desplazamiento, sin un apego concreto, ya sea a las creencias que caracterizan al ser humano, como la asimilación de una fe, la búsqueda de un futuro, la visión individualizante, entre otras. o a una concepción del universo exterior.

En las primeras líneas de la novela, el narrador comienza por contar la historia desde un tiempo presente que evoca los recuerdos de su niñez, adolescencia y etapa adulta; lo que se conoce será únicamente por los ojos de este personaje. La historia de la madre que se encuentra “[...] desguanzada e inmóvil sobre su cama de hospital” (p. 14), también estará contada bajo su percepción dándole con ello un tono introspectivo al discurso.

Ahora bien, en primera instancia el personaje se presenta como el hijo de Guadalupe Chávez y determina el primer rol: Julián Herbert hijo. Por otra parte, no se puede olvidar que cuenta a los lectores una visión general a partir de sus experiencias donde pretende expresar: yo, Julián Herbert, te cuento a ti, lector, la vida de mi madre. Entonces ocurre un desdoblamiento en el que su posición será expresada dependiendo del episodio narrado, tal como puede verse con la cuestión del género narrativo y que da pie a la presencia de los primeros indicios de la descomposición del personaje en cuanto a su identidad:

Lamento no haber sido por su culpa, por culpa de su histérica vida de viajes a través de todo el santo país en busca de una casa o de un amante o un empleo o una felicidad que en esta Suave Patria no existieron nunca, un niño modelo: uno capaz de creer en la redondez de la Tierra. (p. 14)

A pesar de que el móvil es la historia de Guadalupe Chávez, el relato dependerá del narrador y con ello también revela características de su personalidad, así como recuerdos evocados que tienen que ver directamente con su percepción de la realidad del texto como de la imagen de la madre: una que oscila entre una madre buena que lo cuidaba en medio de sus fiebres y la madre terrible que le llamaba “perro rabioso”.



El relato en primera persona va estrechamente ligado con su interior, uno que divaga entre recuerdos y hechos presentes: al igual que la estructura, el personaje se ve en medio de una descomposición, de una búsqueda constante por entender el pasado para significarse en el presente, o, al menos, para dar una explicación de éste; representa un ser fragmentado que se mueve entre un presente y un pasado para significar en la misma dinámica que marca el texto en la que los saltos temporales se presentan como piezas de un rompecabezas que deben ponerse juntas para dar una visión del presente.

Un ejemplo de ello es cuando el personaje se encuentra en Berlín y comienza a develar el sistema mediante el cual ha escrito el libro: como la jirafa de lego. La analogía entre la construcción puede parecer simple coincidencia, sin embargo encontramos a un Julián que rememora y resiente cuando dice: “La idílica nostalgia que pretendemos inocular a nuestra despedida de Berlín queda manchada para siempre con el humo de la mariguana que fumamos a los diecisiete” (p. 87) y más adelante complementa “La manera más rica de sentir el pasado (íntimo o histórico, da igual) es abandonarte a la percepción física del tiempo: un instante está siempre en el futuro. Por eso la culpa y la nostalgia son emociones miserables” (p. 87).

Todo ello corresponde al ejercicio de memoria que supone la narración, en la que se cuenta, a partir del detonante de la historia de la enfermedad de la madre, el proceso creativo del texto que estará, la mayor parte del tiempo, sustentado con sus recuerdos. Tomando esto en cuenta las características autobiográficas y la veracidad se entrecruzan cuando el narrador haga explícito el ejercicio de la escritura: “¿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...?” (p. 39).

De nueva cuenta el lugar es la habitación 101 del hospital donde yace su madre moribunda. El escenario es el centro desde donde serán narrados los recuerdos que irán construyendo el panorama de la novela, al mismo tiempo que darán la deixis del personaje, y con ello se evidencia una de las partes que conforman su identidad.

La conjunción del relato, que no se mantiene estático, da cuenta de su identidad, una que propone también una ruptura y que se muestra en las constantes reflexiones del personaje, por ello:

[...] se trata, para comenzar, de seguir precisamente la fuerza del deseo de identidad, esa ruptura de los cánones normativos que el sujeto debe proponerse para hacer su camino de autoidentificación [...] porque si la identidad del yo es autorreflexiva [...] su proceso de identificación sólo puede darse como uno de interlocución.<sup>50</sup>

Julián mantiene un discurso en el que pone en duda constantemente la veracidad de lo que narra con el fin de un ejercicio de identificación por medio de la escritura, en el que adquiere distintos roles como hijo, esposo, ciudadano, padre, doctor (como él mismo se nombra al estar cuidando a su madre en el hospital), poeta; con el propósito de formar una totalidad y encontrarse por medio de su proceso de creación. Pero más importante que eso, al implicar ese espacio presumiblemente *autobiográfico*, el discurso tiende constantemente a una actividad autorreflexiva, en la que cada hecho narrado será puesto en consideración por parte del que enuncia — así como del lector en determinado momento — porque al recordar lo vivido el personaje replantea y lo analiza. Este “poner en duda” se confirma con otros mecanismos narrativos, como es el caso de los pasajes de La Habana y de las fiebres. En el primero, por medio de la construcción de un personaje, Bobo Lafragua, cuya identidad “imaginada” será revelada posteriormente por el narrador, mientras que por medio de las fiebres entremezcla los acontecimientos “reales” con los de la ficción para dar un panorama más amplio del ejercicio literario:

Así, desde la fiebre o la psicosis, es relativamente válido escribir una novela autobiográfica donde 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 a jugar con la mente de los demás a menos que estés dispuesto a sacrificar tu propia cordura. (p. 171)

Es justamente aquí donde las características de la escritura autobiográfica se presentan con más fuerza. Recordemos que el ejercicio de la escritura se manifiesta de forma explícita, el narrador busca constantemente crear la apariencia de un espacio fáctico que dirige el efecto a la implicación del gesto autobiográfico. Como menciona Jean-Philippe Miraux:

La escritura autobiográfica se convierte en esa tensión permanente de la búsqueda de la escritura. La mano del escritor que intentaba trazar el móvil retrato del yo, tendida hacia la distancia del lejano pasado, encuentra la mano del escritor que escribe bruscamente [...] porque el sujeto que escribe intenta en última instancia, asir el yo que, sin cesar, ha escrito.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Jean-Philippe Miraux, *op. cit.*, p. 17.

<sup>51</sup> *Ibidem.* p. 95.

Es por ello por lo que Julián, en su condición de personaje narrador, expresa desde un interior hacia un exterior, es decir, la historia narrada corresponde a una realidad del relato que parece cercana a la realidad desde la que narra y que al mismo tiempo pretende afianzar una posición del yo que ha sido ensayada en la escritura: “He procurado hacer un retrato a mano alzada de mi leucémica madre. Un retrato aderezado con reminiscencias pueriles, datos biográficos y algunos toques de ficción. Un retrato (un relato) que dé cuenta de su circunstancia médica” (p. 38). Entre estas aseveraciones, lo que busca el personaje en su condición de hijo es dar testimonio a partir de la palabra. Todo ello con la finalidad de exponer la azarosa vida de Guadalupe Chávez y de conformar una visión de su personalidad, pero sobre todo de su identidad. Siempre a partir de los recuerdos y del lazo que lo une a su pasado y que se presenta como la forma más asible a lo que conoce como una imagen de realidad.

El carácter introspectivo de la novela parte del universo que crea el narrador, trazando una línea que se presume también como las experiencias del autor. Se trata de una visión aparentemente transparente. El efecto buscado es el de una confesión en la que, tomando en cuenta a Philippe Lejeune con sus estudios autobiográficos, se crea fielmente lo que se cuenta en el relato. Así, los recuerdos que divagan de la niñez a la adolescencia y a la etapa adulta presente obedecen a una rememoración:

Al volver a trazar la trayectoria de los episodios de la vida, el escritor llega a comprender por qué se ha convertido en el hombre presente en ese que se escribe [...] la escritura autobiográfica es una inmersión introspectiva: relaciona el interior perturbado y el exterior escritural.<sup>52</sup>

La infancia del personaje está determinada por los viajes que emprende con su madre en los que se formó no sólo una visión de ella como Marisela Acosta, o como se llamara en cada lugar, sino también de los estados en los que vivió; además de que fue en la etapa de la niñez en la que comenzó a moldear una idea de mundo:

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. (p. 78)

El tono en el que narra las experiencias de este periodo no supone nostalgia, por el contrario, da cuenta del lazo quebrantado que como hijo tiene con su madre por la lejanía

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 39.

física y casi emocional que experimentaba tras los constantes abandonos de Guadalupe por mantener su profesión. En ese sentido, en diferentes apartados como en “Mamá madrastra” el personaje describe un distanciamiento en el que va de su etapa adulta a la niñez, como una especie de panorama en el que se presenta de forma cruda un repaso de lo que fue su relación con la madre, todo desde una perspectiva interior, por ello

[...] la objetividad no resulta, entonces apropiada: el movimiento de la estructura sigue al movimiento de la subjetividad interior que *experimentan* los hechos, los actos, los sentimientos, como verdaderos, como conformes a lo que el yo quiere evocar [...] la escritura autobiográfica es sentimental, no mimética; la relación con la realidad referencial sólo existe indirectamente, a través del rodeo que supone la meditación escritural.<sup>53</sup>

En el apartado mencionado, el narrador contrapone la visión de la madre terrible con la de la buena y bondadosa. Por un lado, le enseña a escribir su nombre, le da el poder de la palabra, de la expresión, mientras que por el otro es una sustituta de lo que hubiera querido que fuera: “[...] mi madre, la mezquina, la pedinche, la dictadora, la maltratada mujerzuela hija de mala madre a quien secretamente llamé por años mi madrastra porque yo era una princesa y ella una bruja metomentodo arruinándome la vida” (p. 43). Dichas líneas expresan no una visión precisa de lo que en realidad fue Guadalupe Chávez, sino de lo que el personaje distinguía en ese entonces; se trata de una visión interior y sentimental de las experiencias que le dejaron sus actos.

Por lo tanto, en su rol de hijo, el personaje se dedica especialmente a narrar la niñez que pasó al lado de su madre para expresar y fundamentar la percepción que tiene de ella en el presente, todo ello a partir de la memoria, con base en los recuerdos que algunas veces se presentan como fieles: “Éste es, por supuesto, mi recuerdo más antiguo: la angustia de que un extraño me roba mi único amor [a la madre]” (p. 119) y los que otras tantas parecen dudosos: “sucedió un poco después de mi tercer cumpleaños, así que puede considerarse una fuente dudosa” (p. 119).

Éste es el primer escenario al que se asocia al narrador: el hijo que permanece al lado de la cama de un hospital donde yace su madre moribunda mientras nos narra su historia. Entonces, la forma de escritura se presenta como un medio para dar cuenta de ella y de una imagen general en la que Julián no se siente tan cercano a su madre, donde la mayor parte del tiempo no ha sido más que una prostituta que durante años lo abandonó a él

---

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 55-56.

y a sus hermanos, pero que por otro lado le dejó lecciones de vida imprescindibles sin las que en el presente del tiempo del relato no podría expresarse en la forma en que lo hace, pero más importante, le dio las experiencias y los hechos que sustentan en su mayoría la historia de la novela, es decir, una fuente para la escritura.

El ejercicio de memoria y de reflexión al que se somete da cuenta de una posición indeterminada con respecto de su madre, no se encuentra en un lugar en el que tenga un vínculo que lo una de forma tradicional o fuertemente sentimental a la imagen establecida. Este mecanismo no sólo le sirve para cuestionarse la relación con su madre, también pone en duda otros factores como la relación con sus orígenes, con su patria, con su misma existencia, y todas ellas serán expuestas con indeterminación a través del lenguaje y de la retórica tan mencionada en el discurso.

De la misma forma la figura y la identidad de la madre se encuentran fragmentadas. Al presentarse con una serie de distintos nombres, así como en distintos roles, puede notarse que no sólo se trata de una madre con un pasado, sino que su imagen lleva un trasfondo que se mueve a la par de la analogía que compone Julián Herbert: hijo-ciudadano.

## **2.2. De la intimidad al colectivo: madre y patria**

Al igual que Julián Herbert se desarrolla como una analogía de ciudadano-hijo, Guadalupe Chávez se muestra como madre-patria, ya que ambos comparten una relación de dependencia que está determinada por la historia del discurso, y que funciona de la siguiente manera: al ser, en primera instancia, Julián el hijo de Guadalupe, y siendo éste la figura del ciudadano actual, su madre, que representa también su origen y su pertenencia, es equivalente a la patria.

La figura de Guadalupe Chávez puede descomponerse en dos símbolos: madre y patria<sup>54</sup>; el primero, la madre, representa el origen, y es un arquetipo universal al que se le asignan las características de bondadosa, protectora y pura, tal como es vista en varios pasajes de la novela; el narrador propone un juego de espejos en el que por medio del relato asemeja la imagen de su progenitora con la patria; en su juventud ambas fueron presas de las circunstancias y de la historia que obligó a cada una a situarse en determinada visión en

---

<sup>54</sup> Más adelante se analizarán los símbolos propuestos por separado.

el presente: la imagen y el cuerpo de ambas agoniza por los estragos del tiempo, de la enfermedad y de la violencia sufridos.

Debe considerarse que Guadalupe Chávez vaciló en un pasado entre distintos nombres debido a su oficio:

Mamá nació el 12 de diciembre de 1942 en la ciudad de San Luis Potosí. Previsiblemente fue llamada Guadalupe, Guadalupe Chávez Moreno [...] Sin embargo ella asumió [...] un sinnúmero de alias a lo largo de su vida. Se cambiaba el nombre con la desfachatez que otra se tiñe o riza el pelo [...] — Aquí me llamo Lorena Menchaca y soy prima del karateca. — Aquí me dicen Vicky. — Aquí me llamo Juana, igual que tu abuelita [...] La más constante de estas identidades fue la de Marisela Acosta. (p. 17)

Es relevante no sólo hacer mención de los nombres que enuncia el discurso, sino que también es llamativa la fecha de nacimiento de la madre. En la cultura mexicana es el día en que se celebra a la Virgen de la Guadalupe que es vista como una madre que comparte características físicas con los habitantes del país y que al principio logró una unificación, además de conformar parte de la religión imperante en México. De esta forma se puede asociar a Guadalupe Chávez con la imagen de esta virgen que a la vez la dota de características similares.

Cada 12 de diciembre que se celebra un día dedicado a ella, no sólo se habla de la imagen, también se trata de un culto a la madre, a la gran señora, cuidadora de todos sus hijos, que al menos en el país, son los mexicanos. Como menciona Octavio Paz: “La virgen es el consuelo de los pobres, el escudo de los débiles, el amparo de los oprimidos, [...] la Virgen también es la intermediaria, la mensajera entre el hombre desheredado el poder desconocido, sin rostro: El extraño”<sup>55</sup>, al mismo tiempo menciona que la figura de la Virgen también es vista como el regreso a la entraña materna de la que fueron privados simbólicamente los mexicanos.

No menos importante es el nombre que también se relaciona abiertamente con esta figura. Por principio y de nacimiento su nombre es Guadalupe, pero su identidad vacila entre los tantos otros que adquiere dependiendo del lugar en que se encuentre. Julián asocia cada uno de los nombres a determinada visión de ella: “[...] no sé en qué momento se volvió Marisela Acosta; así se llamaba cuando yo la conocí” (p. 18). Este nombre, que asocia a la identidad de su madre desde su nacimiento, es relacionado con el estado de

---

<sup>55</sup> Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, pp. 93-94.

Guerrero, donde nace y pasa parte de su infancia y que además es el primer recuerdo que tiene de ella. A propósito de la identidad y del nombre propio, Searle menciona que

La peculiaridad e inmensa conveniencia pragmática de los nombres propios en nuestro lenguaje radica precisamente en el hecho de que nos capacitan para referirnos públicamente a objetos sin estar forzados a plantear cuestiones y llegar a un acuerdo respecto a qué características descriptivas constituyen exactamente la identidad del objeto. Ellas funcionan no como descripciones, sino como perchas en las que colgar descripciones.<sup>56</sup>

Por lo tanto, la madre adquiere distintas identidades conforme cambia de nombre, cuando el narrador piensa en su primer recuerdo lo asocia con el nombre de Marisela, el más utilizado y que tenía cierto grado de verdad: “[...] el padre biológico de Guadalupe se llamaba Pedro Acosta. Era músico” (p. 17). Ella era la prostituta, el primer amor del personaje, la madre que algunas veces le cuidaba de sus pesadillas y de su fiebre, y que salía a trabajar por los puertos de Acapulco, “era bellísima: bajita y delgada, [con] el cabello lacio cayéndole hasta la cintura, el cuerpo macizo y unos rasgos indígenas desvergonzados y relucientes” (p. 18), representaba a una mujer con las raíces mexicanas, mucho antes de que el paso del tiempo y de las circunstancias la convirtieran en la madre que es un presente: enferma, vieja, moribunda, maltratada y exprostituta.

Mientras que en la relación que mantiene en el presente con ella la identifica de otra forma: “Siempre, entre nosotros, la llamo Lupita” (p.29). Ahora es la madre que decidió envejecer de la noche a la mañana, la anciana a la que cuida entre noches de desvelo en el Hache U. Por otro lado, también es una persona extraña para el personaje en algunas ocasiones:

Alguien, al ingresarla por Urgencias, escribió mal su nombre Guadalupe “Charles”. Así la llamaban todos en el hospital, Guadalupe Charles. A ratos, en medio de la oscuridad, cuando tengo más miedo, trato de hacerme a la idea de que velo el delirio de una desconocida (p. 25).

Entonces las identidades de la madre son varias, al igual que su nombre. Como menciona Searle, el nombre no sólo es una serie de características, sino que también representan parte de la identidad que en este caso acompaña a Guadalupe Chávez<sup>57</sup>. Ahora bien, si partimos

---

<sup>56</sup> John Searle, “Nombres propios y descripciones” en L.MI. Villanueva (ed). *La búsqueda del significado*, Madrid, 1991, pp. 83-93.

<sup>57</sup> En *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, conferencia dictada por Jacques Derrida en 1976 en la Universidad de Virginia, se habla del nombre propio diciendo que éste dota de identidad a su portador debido a que se trata de una serie de rasgos que conforman a la persona que se enuncia. De igual forma, el nombre funciona como una máscara. En el caso de la novela, Guadalupe Chávez,

de la premisa de las distintas y cambiantes identidades de la madre del personaje, se puede identificar otra, que, si bien no se encuentra explícita en el texto, se puede entrever: la figura de la patria.

Las dos identidades con más peso son las de Guadalupe Chávez y Marisela Acosta. La primera es la niña que de pronto se convierte en adulta porque ya no puede ocultarse a sí misma:

Lo que ninguno sabíamos es que, al practicar esta simbólica renuncia a su fantasía de ser Otra y tener por lo tanto un sobreescrito nombre de princesa, mamá había decidido también envejecer. Nunca llegó a convertirse en una mujer adulta. Pasó en menos de diez años de la adolescencia mórbida a la senilidad prematura. Y este récord –o mejor: ese mal hábito- es la única propiedad que legará a sus hijos (p. 22).

La segunda de ellas es Marisela quien no sólo es la persona más conocida para Julián sino también primer referente de su vida. Lo que logra unir la identidad de Marisela con la de Guadalupe Chávez es que al final ambas recaen en la mujer que se encuentra luchando por su vida en la habitación 101 del Hache U.

Marisela representa el pasado de Guadalupe, por lo tanto, la madre se convierte en los vestigios de la guapa prostituta, de la mujer que vendió durante años su cuerpo. De acuerdo con la lectura que nos presenta Octavio Paz en el *Laberinto de la soledad* (1950) es la mujer que ha sido violentada, es La Chingada<sup>58</sup> “[...] una de las representaciones mexicanas de la Maternidad, como la Llorona o la «sufrida madre mexicana»”<sup>59</sup>. Porque además de su oficio, el personaje la coloca en primer lugar como una madre, sin embargo, una que no corresponde a la visión tradicional. Se trata, por lo tanto, de aquella en la que recae el peso de sus acciones, de los acontecimientos por los que ha pasado y que al final le han llevado a estar en el lugar donde se encuentra. Se trata de una madre que al igual que la patria ha sido burlada y violentada para, al final, representar esa idea de fracaso que también le es propia al mexicano y a su hijo.

Ahora bien, a partir de la imagen conformada por las cambiantes identidades de la madre, podemos ver un paralelismo entre ésta y la patria. El narrador evoca la figura de Guadalupe Chávez al mismo tiempo que la de la patria cuando por medio de los saltos

---

que es presentada con distintos nombres, también oscila entre las identidades de estos. Cada nombre corresponde a un tiempo y una situación diferente, por lo que no sólo se trata de una identidad, a pesar de que todas ellas remitan a una persona.

<sup>58</sup> Más adelante se explicará la figura de la chingada con relación a Guadalupe Chávez.

<sup>59</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 83.



temporales nos lleva de la cama de hospital a la situación social del país donde se desarrolla la historia. Es entonces cuando el lector por medio de asociaciones con el contexto logra ver una equivalencia entre los símbolos de la madre y de la patria. Al tener esto en cuenta es preciso analizar ambos símbolos para así identificar las semejanzas entre ambos y ahondar en la lectura crítica que el narrador expone entre líneas.

### **2.2.1. Símbolo madre**

La novela narra la vida y la agonía de Guadalupe Chávez, la madre de Julián, quien en primera instancia representa una figura femenina dadora de vida, además de que es un elemento clave, ya que si no se toma en cuenta este papel no podría entenderse la importancia del símbolo de la patria, y, sobre todo, conformar la alegoría propuesta. Carmen Alda, en referencia a la figura de la mujer en su papel de madre dice lo siguiente:

La definición de la identidad femenina en función del ideal maternal es mitificadora por cuanto adelanta una respuesta que impide la formulación de la pregunta y ofrece la ilusión de ser que aliena al sujeto encubriendo las carencias que harían posible el desear.<sup>60</sup>

Por lo tanto, se tiene de ella una visión mítica, la cual se ha construido con el paso del tiempo, y se abordan las características que la representan, es decir, no sólo se habla de ella en su función reproductora, sino que también se toma en cuenta que representa la vuelta al origen como sinónimo del vientre materno.

El narrador se identifica con la figura de la madre, porque en primera instancia, es su procedencia, le atribuye características buenas y puras, pero también muestra la contraparte: la madre terrible. Es decir, no se trata de que el personaje intente narrar una historia en la que su madre sea sólo vista convencionalmente, sino que muestra los constantes altibajos.

En la historia de la humanidad la madre ha sido vista, en un principio, como un ser que tiene la capacidad de dar vida, porque si bien, en primer lugar, es mujer, cuando cumple con dicha función adquiere características distintas, ya no es el individuo: es la madre, la figura fértil que mantiene la supervivencia de los seres humanos, y es el origen.

---

<sup>60</sup> Carmen Alda, *Figuras de la madre*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, p. 11.

Desde la antigüedad, por su capacidad reproductiva, es asociada con la tierra, quien al igual que ella genera vida y da albergue a los seres que pueblan la tierra. Desde la cultura occidental, los griegos hacían hincapié en ello representándola con las diosas; está el ejemplo de Deméter, quien es madre y la responsable de la agricultura que provee a los otros el alimento. Según el mito busca desesperadamente a su hija Perséfone, y no descansa hasta hallarla, promoviendo con ello la visión de la madre protectora.

En algunos pasajes de la novela la madre de Julián también se muestra como el ser comprensivo que cumple con el ideal de madre protectora y buena que cuida a sus hijos a pesar de que la enfermedad se apodera de ella “— ¿Cómo estás mi bebé...? No sabes cómo lloré porque no me dejaban ir a cuidarte como me cuidas tú” (p. 178), y que en su infancia algunas veces al regresar del trabajo lo “estrechaba contra su pecho e intentaba dormir algunas horas” (p. 32), y que también estaba al pendiente de sus pesadillas: “me calmó. Me recordó quién era. Lo dijo varias veces: — soy yo, Cachito. Soy mami” (p. 37).

Estudios referidos a la madre también la mencionan como el *Ánima*, que representa a lo femenino, y que es:

[...] un arquetipo que subsume de modo satisfactorio todas las manifestaciones del inconsciente, de espíritu primitivo [...] es algo viviente por sí que nos hace vivir [...] esto se pone ya de manifiesto en hecho de que sea femenina [...] la imagen del *ánima* es proyectada por regla general sobre las mujeres.<sup>61</sup>

Desde el punto de vista del psicoanálisis, la madre refleja un arquetipo que propone una vuelta a los orígenes, que es “impulso vital, pero además tiene algo extrañamente significativo, algo así como un saber secreto o sabiduría oculta”,<sup>62</sup> en una doble vertiente, no sólo es la madre corpórea, sino que en su ser también lleva conocimiento.

Sin embargo, lo que más resalta es la asociación que se hace hacia la tierra “[...] porque la Tierra es la Una, única madre incuestionable, en tanto que, prisionero de un proceso de imitación, lo femenino se duplicó”,<sup>63</sup> en esta vertiente se podría decir que hace de la tierra la madre de todos porque “[...] simbolizaba la creación, era el útero de la tierra de donde salieron dioses y humanos”.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Carl Gustav Jung, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, España, 2003, p. 33.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>63</sup> Carmen Alda, *op. cit.*, p. 67.

<sup>64</sup> Dora Sierra Carrillo, “Flora, tierra y sacralidad en México”, *Boletín de monumentos históricos*, tercera época, Núm. 12, enero- abril, 2008, p. 80.

Herbert, por medio de su escritura lo que plantea, mediante las digresiones, es configurar la imagen de la madre y la de él mismo: cuenta su historia, pero con ello obliga al lector a volver con él y encontrar respuestas del origen de su madre y sobre todo del suyo.

Ahora bien, como señalé antes, no sólo se habla de la figura materna como un símbolo completamente bueno y protector, de la misma forma se encuentra presente la otra cara de la moneda: la madre terrible, una constante en el discurso. Cuando el narrador llega al apartado que denomina “Mamá madrastra” habla de lo terrible que se puede volver la relación entre madre e hijo y que representa, a la par, una relación de amor/odio entre el protagonista y Guadalupe Chávez:

Que a los treinta y tres, última edad de Cristo, formé una banda de rock y la llamé Madrastras. Que — nunca lo dije — la llamé así para burlarme de mi madre, la mezquina, la pedinche, la dictadora, la maltratada mujerzuela hija de una mala madre a quien secretamente llamé por años mi madrastra porque yo era una princesa y ella una bruja metomentodo arruinándome la vida, lo mejor, lo barato [...] Que la dejé de ver por años porque su sola presencia me volvía miserable [...] Que una noche le dije que me estaba jodiendo la vida [...] Que la odié desde septiembre de 1992 hasta diciembre de 1999. Que durante esos años me di religiosamente un instante de odio para ella con la misma devoción con la que otros rezan el rosario. Que la odié de nuevo algunas veces en la década siguiente pero ya sin método ya solo por inercia: sin horarios. (pp. 43-44)

Esta visión está muy presente en la cultura prehispánica donde la madre representaba una dualidad, por una parte, era la dadora de vida, pero al mismo tiempo podía quitarla, como menciona Paz, “La mujer es, otro de los seres que viven aparte, también es figura enigmática. Mejor dicho, es el Enigma [...] Es la imagen de la fecundidad, pero así mismo de la muerte”.<sup>65</sup> Tal es el caso de Coatlicue<sup>66</sup>, quien representa la fertilidad y es la patrona de la vida y la muerte. Es una diosa que encarna la dicotomía vida y muerte, también visible en las páginas de la novela en Guadalupe Chávez: es la madre terrible receptora del odio del personaje, pero también es su amor único, como líneas más adelante se presenta en

---

<sup>65</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 73.

<sup>66</sup> El mito de Coatlicue nos dice que fue la madre de “los cuatrocientos del sur” y de Coyolxauhqui, así como de Huitzilopochtli. Según se narra, mientras barría un templo del cielo cayeron plumas y la fecundaron con el dios; sus hijos, enfurecidos, trataron de matarla y fue cuando nació Huitzilopochtli con su armadura, asesinando a la mayoría de los cuatrocientos y decapitando a su hermana ocasionando así que se creara la luna. De los mitos que giran alrededor de Coatlicue podemos notar que su imagen es principalmente la de una madre, sin embargo, las cualidades de mujer terrible son representadas a la par.

el discurso: “Que la he amado siempre con la luz intacta de la mañana en que me enseñó a escribir mi nombre” (p. 44), y de esta forma, las dos partes se complementan:

Que una vez cuando era niño alguien me pegó en la calle y mamá me condujo a la comandancia de policía para acusarlo pero el golpe no se notaba. Que para hacer más evidente el daño y castigar así al culpable, ella misma me dio una segunda patada en el tobillo (p. 44).

Al igual que Guadalupe (la virgen), Coatlicue es una madre diosa, son creadoras de vida y madres de los mexicanos; son representaciones de una identidad maternal y son un contacto con lo divino, sin embargo, es Coatlicue quien condensa en su imagen la vida y la muerte y por lo tanto la dualidad de la que hablamos en Guadalupe Chávez. Si bien la diosa de la mitología mexica es símbolo de la fertilidad, también es la representación de lo terrible: crea y devora. Así como la dinámica entre Julián y su madre: le da la vida y al mismo tiempo lo destruye.

En el discurso se muestran a la par las menciones que hace el personaje de su madre en la que se identifica esta relación, en la que reconoce tanto su dependencia, como su rechazo hacia ella en ciertas circunstancias.

Sin embargo, para que el factor de amor/odio se muestre, existe una característica importante: la madre no sólo es eso, sino que también es una prostituta. Al tener esto en cuenta, el enfoque de la madre cambia, ya que no es la figura de aquella que se pasa los días cuidando a sus hijos, por el contrario, los traslada de ciudad en ciudad, atravesando por un sinfín de males.

Dentro de las características que se le atribuyen a la madre, la que resalta para el análisis, es la comparación que se hace a la tierra, ya que ambas son vistas como un sentido de pertenencia, y encierran un paralelismo: salir del vientre de la madre y nacer en determinada geografía suponen una identidad.

### **2.2.2 Símbolo patria**

La patria también es vista como una madre, aquella que representa el origen tanto para un colectivo como para el individuo. Es una figura femenina que se personifica vestida de blanco y llevando la bandera del país rodeada de niños, o en su caso, del pueblo.

A pesar de ello resulta contradictorio, ya que su origen etimológico sugiere que la patria se deriva de padre, y según la RAE es la “Tierra natal o adoptiva [...] a la que se

siente ligado el ser humano por vínculos jurídicos, históricos y afectivos”,<sup>67</sup> por lo tanto, a pesar del origen de la palabra propone en su construcción lo contrario: la figura femenina que de igual forma cuida y protege, que es madre y tierra, como menciona Edgar Morín: “[...] el destino común es tanto más hondo por cuanto está sellado por una fraternidad mitológica. En efecto, el Estado-nación es una patria, una entidad sustancialmente maternal/paternal, que contiene en su femenino lo masculino de la paternidad”,<sup>68</sup> por lo tanto la cita refleja estas dos vertientes donde se desarrolla de las dos formas, además de que también hace alusión al carácter político que ésta engloba.

La patria, como una construcción simbólica parte de una imagen que se nutre en el cruce de diversos discursos, uno de ellos, la poesía. Por su sentido de pertenencia y de identificación con la tierra, los poetas también le otorgan los atributos de mujer y madre a la tierra, que, si bien están presentes y son correlativos, estos se encargan de acentuarlo. Está el caso del poema citado *La Suave Patria* (1921)<sup>69</sup>, uno de los más representativos en México al respecto, en el que el autor propone un enfoque que, bajo cuestiones históricas, se vale de otros elementos para hablar de su nación:

Patria: tu mutilado territorio  
se viste de percal y de abalorio.  
Suave Patria: tu casa todavía  
es tan grande, que el tren va por la vía  
como aguinaldo de juguetería.  
Y en el barullo de las estaciones,  
con tu mirada de mestiza pones  
la inmensidad sobre los corazones.  
[...]  
Cuando nacemos, nos regalas notas,  
después, un paraíso de compotas,  
y luego te regalas toda entera,  
suave Patria, alacena y pajarera.<sup>70</sup>

---

<sup>67</sup> *Drae* en línea <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=patria> consultado el 2 de junio de 2015.

<sup>68</sup> Edgar Morin, *Identidad nacional y ciudadanía. Las ilusiones de la identidad*. Pedro Gómez G. (Coomp), Frónéis Cátedra Universitaria de Valencia, España, 1998, p. 19.

<sup>69</sup> En esta época, el país apenas intentaba asentarse por el periodo posrevolucionario y el porfiriato que dejó graves estragos en cuanto a la ideología y los cambios políticos; de la misma forma la economía del país estaba desestabilizada, por lo tanto, Velarde muestra en la construcción del poema añoranza por la unificación de su tierra después de verla como una nación herida. Después de la Revolución Mexicana se procuraba trazar un rumbo que fuera esperanzador para el resto de la población, por eso no resulta extraño que el tono del poema sugiriera ver a la patria como una madre a la cual podían volver.

<sup>70</sup> Ramón López Velarde, *La Suave Patria y otros poemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983, p. 157.

En las estrofas mostradas, el poeta exhibe a la patria no sólo en su condición de territorio, sino que también aborda la parte femenina que le confiere al darle características propias de una mujer y de una madre. A propósito, en un estudio elaborado acerca del poema, Antonio Valdés dice:

el epíteto *suave* — santa buena, dulce — no responde a una función meramente estilística ni a una ocurrencia personal... es el canto hecho plegaria de un hombre que anteponiéndose al devenir de su encrucijada histórica, supo arropar con galanura amorosa y esperanzada, las claudiciones, los odios y las frustraciones de una nación con rumbo en la estabilidad.<sup>71</sup>

No es extraño que en *Canción de tumba* el narrador haga constantes referencia a este poema como representativo de la construcción simbólica de la patria arraigada en el ideario mexicano.

La formación de la figura de la patria en México, tomando en cuenta los estudios de Octavio Paz, viene de la necesidad de un sentido de pertenencia. En la conquista, los mexicanos quedaron con una identidad borrosa, en la que no se podían identificar con una cultura, por lo tanto, toman como salvadora la imagen de la virgen, de donde vienen las características de madre, para más adelante relacionar la tierra con ella. Se trata también de la búsqueda de un carácter nacional, que como menciona Bartra:

En la invención del carácter nacional, hay una búsqueda de ese Otro bárbaro que llevamos dentro, que es nuestro antepasado, nuestro padre: que fertiliza a la *madre* patria natural, la tierra, pero que al mismo tiempo la mancilla con su salvajismo primordial.<sup>72</sup>

Es decir, existe siempre el otro, el conquistador, que con su llegada a territorio mexicano provoca la visión de la patria no en su estado natural, sino como una entidad determinada por este factor.

La patria, como constructo simbólico, implica la unificación identitaria de un pueblo, por ello manifestaciones como el himno nacional juegan un papel importante. En las instituciones encargadas de formar a los seres humanos en una sociedad se implementan estos, que tienen la misión de identificar a los otros como sus iguales. El Himno Nacional Mexicano (1854), escrito por Francisco González Bocanegra y musicalizado por Jaime

---

<sup>71</sup> Antonio Valdés, *Estudio sobre La Suave Patria*, Miguel Ángel Porrúa Librero-Editor, Mexico, p. 60.

<sup>72</sup> Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Mondadori, México, 2002, pp. 49-50.

Nunó Roca, promueve la relación de la patria con características buenas que se asemejan a las de una madre, y la equivalencia que esta mujer tiene con la tierra:

Ciña ¡oh Patria! tus sienes de oliva  
de la paz el arcángel divino,  
que en el cielo tu eterno destino,  
por el dedo de Dios se escribió;  
Mas si osare un extraño enemigo,  
profanar con su planta tu suelo,  
piensa ¡oh Patria querida! que el cielo  
un soldado en cada hijo te dio.

De nueva cuenta, la mujer propuesta es idealizada y vista no sólo como un ser femenino, sino que se le atribuyen características divinas: es un designio de Dios, es pura y nadie debe profanarla, pero también es madre y todos aquellos que están en ella son sus hijos.

Los libros de texto mexicanos, publicados en 1962, afianzan esta imagen al incluir una pintura de Jorge González Camarena llamada *La patria* en la que se mostraba a una mujer morena vestida de blanco llevando la bandera de México, con la postura erguida, que representaban la fuerza y pureza, además de llevar en la otra mano un libro que hacía referencia a la educación. Cabe mencionar que al frente del proyecto de los libros de texto se encontraba Martín Luis Guzmán, un gran letrado que aportó distintas opiniones a la formación de identidad de la nación.

Julián implica el sentido simbólico de la patria, desde una operación ambivalente. Propone una dualidad en la que se entrelaza la figura de Guadalupe Chávez, quien encarna a la madre, y al sentido simbólico de la patria: una patria que se encuentra en agonía. Ambos símbolos (madre y patria) son mostrados en una dinámica dual: con los atributos positivos, idealizados, pero también revela sus condiciones más crudas.

### **2.2.3 La dualidad: madre y patria**

Existe una concordancia entre la madre y la patria: ambas son símbolos femeninos representativos de la identidad de los seres humanos. La primera es el origen sanguíneo y la primera institución de valores, así como el primer amor y la primera relación de pertenencia. En el caso de la segunda, también representa un origen de nacimiento en el aspecto geográfico; y determina la forma de comportamiento ante los otros que son los

iguales; y no menos importante, como institución, también se aprende de ella una de las características más importantes nombradas en la novela: el lenguaje.

En relación con el símbolo de la Patria, el narrador utiliza parte del título del poema *La Suave Patria* (1921) de López Velarde: “[...] 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” (p. 14), para hablar del país y la situación de violencia y crisis por la que pasa éste. Ahora bien, si se toma en cuenta el significado del poema, puede notarse una clara transgresión. El poeta menciona que “la patria es impecable y diamantina”,<sup>73</sup> además de que con esta afirmación le atribuye elementos femeninos, y posteriormente afirma:

Suave Patria: en tu tórrido festín  
luces policromías de delfín,  
y con tu pelo rubio se desposa  
el alma, equilibrista chuparrosa,  
y a tus dos trenzas de tabaco, sabe  
ofrendar aguamiel toda mi briosa  
raza de bailadores de jarabe.<sup>74</sup>

La patria es vista como una mujer con atributos indígenas (trenzas de tabaco) mezclados con los de otra raza (con tu pelo rubio se desposa), haciendo alusión a la fisiología española; y al mismo tiempo la muestra como impecable, pura y santa. Son estos elementos los que el narrador en *Canción de tumba* pone en evidencia para asociar a la patria con una idea de madre, haciendo de esta forma un paralelismo en el que ambos símbolos se ven como iguales, es decir, la “[...] nación, de sustancia femenina, lleva consigo las cualidades de la tierra-madre (madre patria), del hogar (home, heimat), y suscita, en los momentos comunitarios, los sentimientos de amor que se sienten naturalmente por la madre.”<sup>75</sup>

En primer lugar, por la situación de conquista que sufre el país cuando es descubierta América: las mujeres y la tierra son tomadas, pero no por ello son despojadas de su identidad indígena. De esta forma, qué es Guadalupe Chávez sino la imagen de una mujer que cuando joven y hermosa se paseaba por los puertos de Acapulco, y anteriormente, a los catorce años, fue “[...] como era una india de cepa” (p. 129). Casi como la patria propuesta por Velarde, con sus trenzas de tabaco, quien subraya las características de un pasado indígena, además de que de igual forma es una patria joven si

---

<sup>73</sup> Ramón López Velarde, *op. cit.*, p. 156.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>75</sup> Edgar Morín, *op. cit.*, p. 19.



se toma el contexto en el que fue escrito el poema: la época posrevolucionaria en la que se ansiaba una unificación como nación. La tierra también es joven, y el poeta muestra las riquezas de su campo: “Patria: tu superficie es el maíz,”<sup>76</sup> como una tierra fértil y prometedora, como una muchacha en plena madurez, al igual que Guadalupe Chávez.

Ambas se muestran en su etapa de inocencia: la primera antes de sufrir los estragos de la vida que se originó del desapego de su familia, además de cargar con un error de nacimiento por ser hija de un músico que su madre no pudo olvidar. En el caso de la patria propuesta por Velarde, la imagen que propone es la de una joven mujer soñadora que tiene oportunidad de un futuro mejor.

Los sucesos trágicos en la vida de Guadalupe Chávez comienzan desde la infancia: fue la hija de Juana y Pedro, de una madre terrible y un padre cariñoso que terminó preso por los temores de su mujer. Como consecuencia, Guadalupe adquirió el apellido del segundo marido de su madre: Marcelino Chávez. Desde entonces, la ruptura con una identidad biológica también ocurre en la niña que no conoce a su padre, como la patria, quien no tuvo oportunidad de conocer su cultura y como propuso Ramos<sup>77</sup>, adoptó un padre sustituto: España. Por lo tanto, Guadalupe adquirió su apellido y con ello una identidad distinta y la patria obtuvo el conocimiento, la visión de mundo y el idioma también como una forma de identidad.

Como consecuencia, la aún niña escapa de casa donde su madre, aquella que se sentía enojada contra el mundo por sus malas decisiones, la llamaba “condenada maldita” y la maltrataba hasta el cansancio:

[...] sin ninguna piedad la arrojaba al patio de tierra suelta, donde la niña mi mamá azotaba confundida con el polvo solo para ser molida a patadas y bofetones [...] la torturaba casi a diario. Porque quería ir a la escuela. Porque no quería ir a la escuela. Porque se le soltó una trenza. Porque se le olvidó juntar la leña [...] pero sobre todo, la medio mataba a golpes porque mi madre gozaba los boleros (pp. 113-114).

La madre, Juana, al igual que los conquistadores que llegaron a la Nueva España, mediante la violencia trataron de implantar su sistema, a la par se convierte en:

[...] la otra cara de la conquista; destruida la teocracia indígena, muertos o exiliados los dioses sin tierra en que apoyarse ni trasmundo al que emigrar, el indio ve en la

---

<sup>76</sup> Ramón López Velarde, *op. cit.*, p. 156.

<sup>77</sup> Samuel Ramos habla acerca de este tema en *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), más adelante se hablará de esta problemática del padre sustituto.

religión cristiana una madre. Como todas las madres, es entraña, reposo, regreso a los orígenes; y así mismo, boca que devora, señora que mutila y castiga: madre terrible.<sup>78</sup>

En el caso de la patria, se le impuso una religión, que al no ser adoptada mediante las estrategias evangelizadoras se optó por la violencia. Se les castigaba a aquellos que aún tuvieran arraigada la idea de los dioses prehispánicos, hasta el punto de quitarles la vida. En el caso de Guadalupe Chávez su madre le mostraba un rechazo porque “[...] nunca dejó de amar a su primer marido. Por eso aborrecía la existencia de mi madre [del personaje Julián] y de la música” (p. 125). En un ciclo de violencia paralela.

La música de la misma forma representa el legado que heredó de su padre biológico, de sus raíces, que es una conexión sanguínea, al igual que los indios quienes llevaban su cultura arraigada como lugar de pertenencia. En este caso, si se ejemplifica como una figura paterna la falta de cultura prehispánica en la patria, y por ello la asociación de España como un padre sustituto, lo que pretendía la madre de Guadalupe Chávez, como el conquistador, era erradicar sus tradiciones y sus recuerdos para poder moldearla a su conveniencia, y adaptarla a su visión de mundo.

Además de las creencias religiosas que adquiere la patria, como ya se mencionó, también le es heredado el lenguaje, como Guadalupe, quien “[...] adquirió sus primeras letras de [su] abuelo Marcelino” (p. 129). Este amor a la música y al lenguaje también es heredado a Julián, quien construye el relato que habla de su madre desde un método creativo, siempre fundamentado en el lenguaje; como menciona: “[...] escribo para volver al idioma del que nací” (p. 39), que indica su pertenencia a sus orígenes. De la misma forma la música es para él, al igual que el idioma y su madre, un símbolo de identidad: “mi madre no es mi madre: mi madre es la música” (p. 167).

A partir de este momento, la niña Guadalupe vacila entre sus identidades, por una parte, el padre huyó de su esposa, quien le propinó el peor de los castigos: el alejamiento de su hija, pero no puede reconocerse en su madre, que no para de aborrecerla precisamente por su procedencia. Así como la patria que se independizó de estos lazos que la sujetaban, de los cuales podía desprenderse un momento en sus escapadas al parque, mientras oía canciones a lo lejos, como el indio que se escondía para profesar aún la veneración que tenía a sus dioses pasados. Sin embargo, con la independencia, de la madre de su hogar y de

---

<sup>78</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 139.

la patria de España, ambas quedaron sin rumbo fijo, tratando de afianzarse a un sesgo de realidad, de esperanza.

Así es como en la historia la patria intenta forjar un rumbo, crear un sistema de democracia, darles la tierra a los verdaderos dueños, e identificarse como una nación que respondiera a sus raíces. Sin embargo, como menciona Octavio Paz: “[...] nuestra historia independiente, desde que empezamos a tener conciencia de nosotros mismos, noción de patria y de ser nacional, es ruptura y búsqueda,”<sup>79</sup> es decir, en el caso de Guadalupe Chávez, harta de las injusticias sufridas, se separa del hogar que tanto la ha hecho sufrir a una edad temprana, sin las herramientas suficientes para poder solventarse; rompe con la imposición, pero debe ir en una búsqueda de su futuro, como México, que una vez que se separa de la corona española, mediante la Independencia, ésta “[...] se presenta también como un fenómeno de doble significado: disgregación del pueblo muerto del imperio y nacimiento de una nueva pluralidad de Estados”<sup>80</sup> y que “[...] no constituían nuevas fuerzas sociales, sino la prolongación del sistema feudal.”<sup>81</sup>

Es entonces cuando comienza a vislumbrarse la búsqueda de la identidad y de un bienestar en ambos casos; Guadalupe Chávez emprende su travesía por el país y toma como primer trabajo el de “[...] sirvienta para un par de familias guanajuatenses, ultracatólicas de tradición cristera” (p. 129), un trabajo honrado, una búsqueda de un futuro. México también abrió sus esperanzas al nombrar como primer presidente a Guadalupe Victoria, seguido de Vicente Guerrero, que tras la enfermedad del primer presidente quedó a cargo; sin embargo, la cadena de traiciones por obtener el poder no se hizo esperar, ya que todos buscaban el reconocimiento en una patria que apenas se estaba gestando.

Si se toma en cuenta la historia, se puede hacer un encadenamiento de los sucesos que marcaron la trayectoria del país, la serie de traiciones por las que pasó, pero en concreto no existe una explicación que no sea la falta de conocimiento por parte de los ciudadanos para edificar una nación, una falta de identidad que desembocó en sucesos trágicos; lo único que se puede, como lo hace Julián, es recordar en búsqueda de ese momento decisivo en que ocurrieron los cambios importantes.

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 132.

Cuando Julián conoce a Guadalupe Chávez ésta ya tiene el nombre de Marisela Acosta, a la par, la patria pasa por un estado de indefinición, y el resultado es el mismo, ambas ya no son lo que fueron: hermosas, indias, apegadas a los orígenes y fieles a ellos. Este espacio de transición en el país parece un gran hueco, se sabe de las reformas, y de Benito Juárez<sup>82</sup>, sin embargo, a pesar de proponer un gran avance para la nación, no fue sino hasta la Revolución que el espíritu de los ciudadanos, hartos de una falta de postura, y del regreso de una dictadura disfrazada de progreso, se levantan en armas con la intención de lograr una unificación.

No obstante, al igual que Marisela, ya no se trataba de la misma tierra, ésta ya había perdido la mitad de su territorio, así como la primera, se había convertido en una prostituta: ambas ya eran otras. Todo era con la intención de una retribución monetaria: una vendía su cuerpo, la otra su tierra. Esto en busca de un bienestar económico. De esta forma acontece la introducción de agentes extranjeros con más fuerza que en el pasado, y México se convirtió en la prostituta de su vecino: Estados Unidos de Norteamérica.

En este punto las características propuestas por Velarde se presentan como su contrario, donde le indicaba “[...] a la patria que para permanecer en su identidad debe ser *religiosa*, ceñida a sus *instituciones*, *demócrata* en su gobierno y atenta a su perspectiva agrícola”,<sup>83</sup> ahora, al igual que Guadalupe Chávez, había traicionado, de alguna forma, los valores que suponían una integridad en su Suave Patria, en su lugar queda su contrario, la “[...] prostituta, diosa, gran señora que destruye, pero no crea,”<sup>84</sup> con ello anula el principio de identidad propuesto por Velarde.

Entonces puede verse una regresión en el sistema, y la patria es asociada con la imagen de la Malinche, quien, se presume, prefirió al extranjero y se dejó maltratar por él. Paz, nombra a esta figura como *la Chingada*: “¿Quién es la chingada? Ante todo es la Madre. No una madre de carne y hueso, sino una figura mítica. La chingada es una de las representaciones mexicanas de la maternidad, como la llorona o la “sufrida madre mexicana.”<sup>85</sup>

---

<sup>82</sup> Las leyes de reforma son un conjunto de leyes expedidas entre 1855 y 1863, por Benito Juárez, que tenían como principal propósito la separación de la Iglesia y el Estado para formar un país laico.

<sup>83</sup> Antonio Valdés, *op. cit.*, 1988, p. 54.

<sup>84</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 39.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 83.

En el transcurrir del relato, la patria y la madre siguen siendo elementos identitarios para el personaje, pero los mira distinto: su madre “[...] que se pasaba días deprimida por ya no ser hermosa: tirada en un sillón marchitándose” (p. 44) y que posteriormente se encuentra en la cama del hospital muriendo de leucemia, mientras que la patria se ha alejado bastante de la imagen con la que se le compraba: ya no es una mujer indígena vestida de blanco, ahora se encuentra manchada por toda la sangre derramada a causa de la violencia en el país, ya no es más la madre protectora. Una perdió la belleza de su juventud, fue utilizada y vendió su cuerpo, mientras que la otra adquirió el mal de un gobierno corrupto en el que “[...] la única familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cercenar cabezas” (pp. 26-27).

A grandes rasgos pueden identificarse estas similitudes en el discurso de la novela con los sucesos que muestra la historia oficial del país, sin embargo, no es la imagen que el narrador pretende darnos: tras estos sucesos evidencia también que la patria que nos pertenece difiere del significado propuesto por Velarde.

Ahora bien, en la lectura de la novela puede verse que Julián hace notar, a la par, los aspectos negativos de la madre que también representan a esa patria, por lo tanto, lo que está haciendo es transgredir esa imagen con el fin de que los conceptos y las visiones que se daban por sentados sean puestos en consideración y a partir de ello se pueda lograr una nueva idea de lo que ahora son los valores y costumbres. Para ello, es necesario partir de la imagen que nos muestra Paz de La chingada, qué es Guadalupe Chávez sino la mujer que fue violentada, pero que a diferencia de la Malinche fue forjando su futuro de esa forma.

Por un lado, está Guadalupe Chávez que es la madre ex prostituta que se encuentra agonizando en el Hache U construido por casualidad; por el otro está esa patria que agoniza en medio de la violencia sufrida y que también es la tierra violentada no sólo por la situación de conquista, sino que los mismos hijos que son los ciudadanos ya no la ven con el respeto de un hijo a su madre, o al menos como la idea que esto suponía. Julián nos lleva de un extremo a otro mostrando los matices que han sufrido ambas, donde no han sido siempre las figuras protectoras y dulces.

Los símbolos, de la madre y la patria, identificados en la lectura se muestran transgredidos no sólo por la visión del narrador, también por los actos cometidos en su contra. Entonces, la madre y la patria han sido estas figuras terribles. Guadalupe mira a su

hijo como un “perro rabioso” mientras que la patria ha hecho de sus ciudadanos esos hijos perdidos que sólo se entienden por medio de la violencia.

La analogía identificada en el texto pone en entredicho muchos aspectos, como la veracidad de la historia y los fines, el resultado de lo que quedó en el país como las ruinas de un pasado; sin embargo la intención no es sólo rememorar o poner expuestas las fallas y cicatrices que la madre y la patria llevan consigo sino que por medio de la reconstrucción el narrador da una mirada crítica en la que expone de una forma cruda que la edificación que se ha hecho alrededor de la patria está fundamentada en ideales que no pueden sostenerse sólo por la historia, por el contrario, es necesario tomar en cuenta las caras que nos ofrecen los hechos en la actualidad.

Por lo tanto, la lectura que nos ofrece Octavio Paz puede comprarse con la que nos muestra *Canción de tumba*, en la que la idea de fracaso sirve para destruir la concepción tradicional de ambos símbolos. Es así como Julián se desarrolla a la par de su madre, que ha cambiado constantemente dependiendo de la situación y de la época en que se encuentre y que con ello determina la identidad de ambos porque esa historia que se ha formado es un proceso de construcción de su ser.

### **2.3. La identidad cuestionada: sujeto e historia**

Debido a la relación de analogía madre-patria que puede identificarse, el personaje Julián funciona a la vez como hijo-ciudadano que complementa el paralelismo. Si se toma en cuenta que hay una dispersión en cuanto a la identidad del personaje narrador en relación con su pertenencia al país y a su madre, entonces es prudente analizar cómo se ha ido construyendo la idea de ciudadano y cómo la identidad ha oscilado a lo largo del tiempo en la nación, así como en el mismo Julián, que es el resultado de las distintas etapas y estragos resultantes.

Julián Herbert se reconoce como hijo de su madre y como ciudadano de esa Suave Patria. No hay forma de escoger a una ni a la otra, se trata de un determinismo y un destino que no puede negarse, en el caso de la primera es la sangre la que crea una unión indestructible; en el caso de la segunda, la tierra representa los orígenes, así como la herencia, el legado y la tradición de muchos años atrás que le fueron dados antes de que naciera.

Ahora bien, la identidad de los ciudadanos que conforman una nación se ha modificado con el paso del tiempo a la par de la historia del país que les ha hecho sufrir cambios contundentes en su visión de apego ya sea a la tierra o a los ideales que imperaban en distintas épocas. No sólo en una cuestión interna, también los acontecimientos a nivel de continente y mundial han dejado estragos en dicha concepción. Para comprender un poco la crisis de identidad del personaje como ciudadano se deben tomar en cuenta varias etapas que son mencionadas en la historia de la novela, o que bien son un punto de partida que llevará a entender enfoques presentes en el discurso, como es el caso de la Revolución Mexicana, la Conquista, la Segunda Guerra Mundial, entre otros movimientos sociales internos y externos.

En la lectura de la novela se muestran algunos pasajes en los que se desencadena una crítica al sistema político, así como al funcionamiento del país que muchas veces está dado por los mismos habitantes. Entonces los sucesos históricos representan una parte importante de lo que nos muestra el personaje, por ello debe entenderse que “[...] el carácter de los mexicanos es un producto de las circunstancias sociales imperantes en nuestro país; la historia de México, que es la historia de las circunstancias, contiene la respuesta a todas las preguntas”<sup>86</sup>, es decir, la historia muestra la evolución de un país y al mismo tiempo moldea su identidad, y esta “[...] idea de identidad se usa a veces como sinécdoque [...] engañosa, pues sobreentiende que, puesto que hay coincidencia en una determinada característica, se ha de coincidir colectivamente también en las demás”.<sup>87</sup> Esto puede considerarse como un problema o al menos la parte negativa del colectivo porque cada pueblo busca el bienestar, reconocerse como un colectivo, pero también, en algunos casos, se aleja de sus semejantes. Entonces las similitudes y diferencias juegan un papel significativo al momento de tratar de intentar definir una identidad.

Para comenzar a moldear una, se deben de tomar en cuenta los elementos que le hacen ser de tal o cual modo; en el caso de Julián esos rasgos se notan en la novela de la siguiente forma: en principio es hijo de Guadalupe Chávez, y al mismo tiempo el escenario desde el que narra es Coahuila, que entra en territorio mexicano, por lo tanto, estos dos espacios son elementales para construir la analogía hijo-ciudadano.

---

<sup>86</sup>Octavio Paz, *op. cit.*, p. 78.

<sup>87</sup> Edgar Morí, *op. cit.*, p. 31.

En el inicio de la narración el personaje se encuentra en el Hache U perteneciente a Saltillo, a propósito de este sitio Julián nos dice: “[...] la historia del Hache U se halla [...] inextricablemente entramada con la historia de México” (p. 95), en primera instancia porque funciona como un espacio desde el que un hijo narra la muerte de su madre, sin embargo también puede ser visto como el territorio mexicano donde la idea de una patria desfallece y lo único que pueden hacer sus hijos ciudadanos es firmar papeles, pedir recetas y regresar al mismo lugar y que, sobre todo, está construido bajo una serie de propuestas, sueños fallidos y que es “[...] un buen ejemplo del gran talento de los mexicanos para hacer el ridículo” (p. 95).

De las distintas etapas del país, se integró un mecanismo que lejos de ser un sistema eficaz, acentuó algunos males: “Los mexicanos deberíamos de tomar este cronograma histórico como inequívoca tabla de cálculo del rendimiento nacional: cada tres años de burocracia equivalen a dos meses y medio de política concreta” (p. 97), porque actúa bajo una serie de reglas que no tienen sentido y están creadas para mitigar el dolor que supone ver a una patria en descomposición. La corrupción es otro mal que se heredó y que podemos encontrar en la narración: “— No, no, caballero, no me malinterprete: yo no le estoy pidiendo nada” (p. 85). Si bien parece un problema simple y común, al compararlo con un proyecto de nación encaminado al bienestar, resulta ser todo lo contrario. En la analogía que se propone de la madre con la patria, se muestra como un virus, un mal, una enfermedad que daña el organismo y que la va deteriorando constantemente.

A propósito, y con el mismo gesto ácido e irónico que maneja en la narración dice en las primeras páginas del texto: “Soy un mesero en un país de meseros” (p. 30) equiparándose a los otros ciudadanos del país, pero más importante que eso da cuenta de la idiosincrasia y la falta de criterio que tienen los otros en cuanto a la actividad interna del país: “[...] 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” (p. 30).

El descontento que expone el narrador es consecuencia de ciertos acontecimientos que pueden encontrar parte de su explicación en lo que considera una revolución o al menos la idea que tiene de ella en el momento presente del relato: “[...] la Revolución mexicana fue un fiasco: las verdaderas revoluciones tienen como principal objetivo volver



déspotas y maleducados a los meseros” (p. 29), aparentemente es una queja acerca del servicio de un restaurante, pero lo que quiere expresar es precisamente cómo dicho movimiento no representó la unificación donde se reconocieran los unos a los otros como un igual.

La política, como sistema y como democracia no se instaura hasta ese momento y es justamente de donde deviene gran parte del discurso de la novela ya que si no se cita textualmente, el personaje habla de los vestigios que quedaron en sus palabras o bajo las que evoca de otros personajes: “Ustedes creen que la Revolución era un espíritu perfecto como la Virgen de Guadalupe” (p. 156). A partir de ahí se trata de establecer nuevas normas funcionales para todos, sin embargo, corrompida por los males, que se propagan como enfermedades, adquiere distintas apariencias; así en

[...] la Revolución el mexicano pudo descubrir una serie de facetas de la realidad que antes le habían permanecido ocultas [...] A partir de la Revolución se acabaron las teorías ajenas para justificar la acción que tenía su fuente en la realidad mexicana misma.<sup>88</sup>

Es entonces, cuando por medio este reconocimiento, se establecen reglas que, a pesar de haber nacido con un buen fin, se ven trasgredidas y modificadas. Es por ello que el narrador hace énfasis en las revoluciones, porque si bien se gestan con un buen ideal, terminan siendo un fantasma, una ficción, o como expone en líneas: “La Revolución Es El Opio Del Pueblo” [sic] (p. 122), funciona como una droga que se mete en el sistema del país, y que ciega a los otros, como una ficción, un apaciguamiento para que la forma de vida sea más llevadera y justificada, o al menos es la crítica que expone Julián personaje.

A partir de dicho razonamiento es necesario mirar hacia atrás en los momentos en los que el país ha estado más vulnerable, porque: “[...] nuestra historia tiene que mirar de frente el dilema más constante que arrastrábamos desde los tiempos precolombinos y coloniales: el problema de la posición de la tierra y los derechos de la mayoría.”<sup>89</sup>. Si se entiende que la patria es vista como la madre y obedece a una construcción simbólica a partir de determinado territorio, cuando el narrador habla de ésta lo hace de forma velada en la imagen de Guadalupe Chávez.

---

<sup>88</sup> Leopoldo Zea, *Conciencia y posibilidad del mexicano*, Porrúa, México, 2001, p. 19.

<sup>89</sup> Carlos Fuentes, *El espejo enterrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992. p. 319.

Por ello no puede más que decir de ella: “[...] a la mierda, mamá fue en su juventud una india ladina y hermosa” (p. 22). De la misma forma Alfonso Reyes, en *Visión de Anáhuac* (1959), intenta recrear y rescatar la belleza del valle antes de la conquista “[...] deténganse aquí nuestros ojos: he aquí un nuevo arte de la naturaleza”,<sup>90</sup> porque, como sugiere el ensayo, la belleza no sólo existía en su paisaje, sino también en sus habitantes, sus dirigentes y su idioma. Las dos figuras, la madre y la patria, comparten rasgos en este sentido: hermosas y aparentemente íntegras, sin embargo, con el paso del tiempo su imagen terminó por degradarse al mismo tiempo que lo hacía la identidad del mexicano y por ende la del personaje.

Durante los episodios de su niñez, Julián no sólo veía a su madre como una mujer hermosa sino que también recuerda: “Ahí a los cinco años, comencé a conocer, satisfecho, esta pesadilla: la avaricia de ser dueño de algo que no logras comprender” (p. 18) y eso que no lograba comprender, al igual que el mexicano, era la idea de pertenencia, de él a su madre y de Guadalupe a él sin tener la idea concreta de lo que significaba, de la misma forma Martín Luis Guzmán menciona: “[...] los mexicanos tuvimos que edificar una patria antes de concebirla puramente como ideal y sentirla como impulso de generoso; es decir, antes de merecerla”<sup>91</sup>, así como el niño no lograba comprender el amor y la pertenencia a su madre, el mexicano tampoco se encontraba en condiciones para lograr construir una idea de nación porque “[...] no cabe duda de que el problema que México no acierta resolver es un problema de naturaleza principalmente espiritual [...] *padecemos de una penuria de espíritu*”<sup>92</sup>.

Esta problemática surge no sólo de la falta de espíritu del mexicano, también entra en discusión la figura del padre en ambos casos; en el del país se presenta de la siguiente forma: “[...] al nacer México se encontró en el mundo civilizado en la misma relación que un niño con sus mayores”<sup>93</sup> y en el caso de Julián, se menciona: “[...] durante años me pregunté quién era el fantasma: mi padre o yo [...] dejamos de verlo cuando yo tenía cuatro años” (p. 194). Las circunstancias son distintas, no obstante, lo que genera es una dispersión en sus identidades, se trata de “[...] una orfandad, una oscura conciencia de que

---

<sup>90</sup> Alfonso Reyes, *Visión de Anáhuac*, Universidad nacional Autónoma de México, México, 2009, p. 16.

<sup>91</sup> Martín Luis Guzmán, *La querrela de México, en Obras completas 1*. Fondo de Cultura Económica, México, 2013, p. 371.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 371.

<sup>93</sup> Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Colección Austral, México, 2001, p. 52.

hemos sido arrancados de un todo y una ardiente búsqueda: una fuga y un regreso, tentativa por restablecer los lazos que nos unían a la creación”,<sup>94</sup> no hay una pertenencia real, pero la búsqueda de un origen es lo único que le queda al mexicano para seguir, en su caso, Julián se aferra a los recuerdos, para explicar su presente, pero sobre todo, para crear un lazo que lo una con su pasado, y con ello darse vida por medio de su creación, ya que

[...] dependencia de la madre también resulta favorecida por la desconfianza hacia las instituciones sociales y políticas de la sociedad [...] la imagen de la madre representa el puerto seguro del hogar, y, regresivamente del vientre. El padre representa la sociedad, el contrato y la autoridad estructurada.<sup>95</sup>

Ambos estuvieron desprovistos de esa figura paterna, Julián no tuvo un padre que estuviera presente en todo momento para crear una perspectiva distinta y lo único que conocía era a su madre quien le mostró el mundo. Para el ciudadano, su tierra era lo único que conocía, ya que su sistema político, así como religioso y cultural le fue dado por alguien más.

Al intentar forjar el rumbo que se tenía previsto para una nación, no sólo entran en juego los ideales internos, los gobernantes que estuvieron al mando en los distintos periodos logran un giro importante debido a que impregnaron parte de sus ideales en la formación de una patria. México, al estar desprovisto de una cultura propia intenta seguir modelos extranjeros, tal es el caso del mandato de José de la Cruz Porfirio Díaz Mori, quien le dio a la nación un pensamiento unidimensional con sus rígidas reglas, aunque al mismo logró un gran avance tecnológico con la instauración del ferrocarril. Las decisiones eran tomadas con base en el positivismo, corriente europea que iba dirigida al progreso, sin embargo, como la nación aún carecía de una identidad concreta, fue forzado, como expresa Leopoldo Zea: “[...] el positivismo, aunque de origen ajeno a las circunstancias mexicanas, fue adoptado a ellas y utilizado para imponer un nuevo orden”,<sup>96</sup> no obstante “los positivistas mexicanos tuvieron un ideal constructivo, ideal que fue destruido por las circunstancias mexicanas”,<sup>97</sup> es decir, lejos de ayudar a concretar la identidad tan buscada lo que hizo fue abrir las puertas nuevamente a la influencia extranjera.

Es bien sabido que los modelos que se instauran y que son copiados de otro sistema no cubren las necesidades del pueblo, porque no los representan, no están adecuados a las

---

<sup>94</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 23.

<sup>95</sup> Michael Maccoby, “El carácter nacional del mexicano”, Roger Bartra (coomp) *Anatomía del mexicano*, Plaza Janés, México, 2003, p. 255.

<sup>96</sup> Leopoldo Zea, *El positivismo en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1943, p. 48.

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 51.

características del ser en cuestión. Las circunstancias, entonces, eran las de un mexicano que necesitaba crear una visión fundamentada en sus propias decisiones y en su historia, y por ello, al final “[...] el mito de la Revolución es un inmenso espacio unificado, repleto de símbolos que entrechocan y que aparentemente son identificados por la uniformidad de la cultura nacional”.<sup>98</sup>

No es el único caso en el que esta clase de factores ajenos intercedieron en el país; a la fecha, como plantea el personaje de la novela, la influencia de otros países en territorio mexicano no ha disminuido, en este caso, la más visible es de los Estados Unidos Americanos: “En esta Suave Patria [...] no queda [...] ni un buche de tequila que el *marketing* no haya corrompido. Ni siquiera una tristeza que no o una decadencia o una bullanga que no traigan impreso, como hierro de ganado, el fantasma de un AK-47” (p. 27). Si bien el contexto de la cita es el de la nación corrompida, lo que salta a la vista es que existe una estrecha relación de dominio, que muestra cómo el mexicano sigue ligado a las influencias externas. En otras palabras, el territorio mexicano ha sido invadido por la cultura y hábitos de otros países, lo que facilita la violencia en el país, se trata de un factor común que se ha adoptado, en primera instancia porque se ve al vecino de frontera como una fuerte influencia política y cultural.

La cita no sólo revela el aspecto de la influencia externa, también abre a puerta a otro tema que será fuertemente criticado en la novela: la violencia. Ésta va unida al tema de la muerte, porque no sólo se trata de las armas que son introducidas al país de manera ilegal, también lleva implícita la sangre derramada.

Al desatar el tema de la violencia también pone de manifiesto el de la muerte, que en territorio mexicano es visto como como una tradición y de la cual menciona:

Pese a estar en Michoacán, la celebración no se parecía a ninguna de esas fanfarronadas folkloesquizoides 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 las milpas y los establos, y viejecitas rezando el rosario con el rostro cubierto con rebozos negros y maquillaje Avon, y señores en Ramblers fumando marihuana o bebiendo charanda al son de las canciones de Led Zeppelin o de Los Cadetes de Linares... Lo único extraordinario fueron las calaveras de azúcar (p. 36).

Si bien la celebración sigue vigente, se pone en entredicho que forme parte representativa del país como tradición, sin embargo, a pesar de sus modificaciones por agentes externos,

---

<sup>98</sup> Roger Bartra, *op. cit.*, p. 215.

sigue siendo una constante en la que la imagen de la vida y de la muerte va ligada con una figura femenina: su madre. Por un lado, es la que le dio la vida, pero es sus pesadillas es “la huesuda”. Entonces puede notarse que las tradiciones de un pueblo se arraigan en la memoria colectiva desde una edad temprana. Si bien es un tema universal, el mexicano le rinde culto, no la evade, por el contrario, a lo largo de sus años la tiene presente, como menciona Octavio Paz: “[...] el mexicano [...] la frecuenta, la burla, la acaricia, duerme con ella, la festeja, es uno de sus juguetes favoritos y su amor más permanente”.<sup>99</sup> Éste es el gran tema de la novela desde el título, así como de muchos otros escritores mexicanos como Juan Rulfo o Elena Garro quienes logran su escritura con base en la vuelta al origen: la tierra, la vida y la muerte.

Respecto a las tradiciones, Jorge Cuesta escribió un ensayo llamado *Contra el nacionalismo* (1932) en el que aborda un poco la cuestión de la identidad partiendo de las tradiciones del país, y cómo éstas son una extensión de lo aprendido de Europa, por lo tanto, no existe una tradición nacionalista como tal, es decir, lo que se denomina como “[...] nacionalismo equivale a la actitud de quien no se interesa sino con lo que tiene que ver inmediatamente con su persona”,<sup>100</sup> sino en un colectivo, con ello afirma que las tradiciones son las que viven a pesar de todo y permanecen en los habitantes de una nación.

Las tradiciones mexicanas conforman una visión de la identidad, no sólo ante la mirada extranjera, sino también entre los propios individuos. De todas las referencias e imágenes que el narrador pudo utilizar para hablar de la patria, la que elige es la de una calavera de azúcar: “Mamá era una calavera blanca y dura con olor a inyecciones. Una muerta de Halloween. Un pelado esqueleto de azúcar” (p. 37), que representa el día de muertos en México, sin embargo, con un elemento transgresor que es el de la cultura estadounidense que se inserta en las tradiciones para hacer que éstas ya no representen exactamente lo que es la mexicanidad o al menos lo que suponía. Entonces la civilización, la cultura, que conocía estas formas de representación de un pueblo, en este caso de México, ya no son las mismas, como menciona Samuel P. Huntington:

Una civilización es, por tanto, la organización cultural más alta de personas, y el nivel de identidad cultural individual más amplio tiene poco de lo que distingue a los seres

---

<sup>99</sup> Octavio Paz, *op. cit.*, p. 63.

<sup>100</sup> Jorge Cuesta, “Contra el nacionalismo”, Roger Bartra (coomp) *Anatomía del mexicano*, Plaza Janés, México, 2003, p 98.

humanos objetivos comunes (idioma, historia, religión, costumbres, instituciones) como por autoidentificación subjetiva de la gente.<sup>101</sup>

Es decir, lo que propone el personaje narrador es su visión de cómo se han ido transformando las costumbres y las tradiciones que solían caracterizar al país en los días festivos, sobre todo en uno tan importante que es reconocido casi a nivel mundial y que proponía una unión con el pasado histórico, con los orígenes y que se ha degradado al nivel de ser una mezcla cultural con el vecino de frontera.

En ello se condensa la perspectiva de Julián Herbert que a pesar de ser un “[...] mestizo con apellido extranjero” (p. 44), no deja de ser la del mexicano que tiene arraigada la visión de la muerte, aquella que confía, como hace mucho tiempo atrás lo hacían en la cultura prehispánica, en generar vida por medio del sacrificio. Es decir, Guadalupe Chávez, en su terrible enfermedad está destinada a morir, sin embargo, dos semanas después, nace el hijo del personaje, Leonardo, quien representa a las nuevas generaciones, y la perspectiva de éste cambia: si bien el relato se inició con la historia de la muerte de su madre, lo que prevalece es el nacimiento de su hijo, que es una forma de esperanza. No sólo con estos hechos puede notarse la dicotomía, sino también con el título de la novela, que sugiere desde el inicio, un modo de lectura en el que cambia el sentido de la canción de un ser que acaba de llegar al mundo por el de una persona, que supone, ya está muerta. Es decir, desde el inicio de la lectura, el lector sabe que el destino de la madre es la muerte, lo que no sabe es lo que vendrá entre las páginas de la novela y que servirá como mecanismo para evidenciar otras cuestiones más profundas.

Todo lo que le rodea al estar vigilando mientras su madre agoniza responde a una analogía con el país, por lo tanto, el hospital que tiene que ver con la historia de México, como menciona el narrador, da cuenta del lugar donde muere su madre, que representa también la participación de México en la Segunda Guerra Mundial que quedó reducida a una participación fantasma, por lo tanto, en la historia del mundo no hay más prueba de su estar que intentos fallidos. El país y su historia, está fundado por falsos cimientos que no estaban destinados a ser y que quedan como vestigios mal contruidos.

Julián hace una crítica al respecto en la que da cuenta de que lo que se ha mostrado a través de una historia oficial no corresponde a la verdad, sino que también es una ficción,

---

<sup>101</sup> Samuel P. Huntington, “¿Choque de civilizaciones?”, *Foreign Affairs*, Cambridge, núm. 3, 1993, p. 24.

una mentira: “[...] me pregunté si México alguna vez le había declarado la guerra a las potencias del Eje, o si por el contrario todo esto era nada más fiebre: un vacío mecanismo de adaptación al dolor” (p. 112).

Es por medio de las fiebres<sup>102</sup>, y de su encuentro con Bobo Lafragua, que expresa una visión en la que todo parece construido por medio de una fuente dudosa:

La fiebre debe de ser una de nuestras más recurridas metonimias. En ella conviven lo mismo la malilla por abstinencia de droga dura que la trama sutil de la alucinación viral. El arrase de Hitler, la megalomanía burocrática de los presidentes de México, el cívico narcisismo de un empresario de pueblo, las visiones de un arquitecto que diseña hospitales con forma de nave nodriza (p. 100).

Entonces pone en entredicho el funcionamiento del país, en cuanto a guerras e identidad, Alemania es un país que se ha hecho notar de la misma forma en las páginas de la novela: en su recorrido, Julián encuentra similitudes entre México y Berlín: “Nuevamente espejismo: creí ver a lo lejos, desde un trole, el Ángel de la Independencia [...] Había en el aire un ligero tufo a colonia Condesa con devenires de curry y Pakistán” (p. 73). No es extraño que el *Grupo Hiperión* haya tomado parte de las bases de su filosofía en cuanto a formar parte del colectivo por su afán de pureza en la raza; y que también, el romanticismo, que tanto influjo a los latinoamericanos, haya surgido ahí. Pero lo que más resalta es la comparación por la muerte que ha rondado la ciudad desde tiempos inmemorables. Si bien en uno ha sido por los atroces movimientos bélicos que ha sufrido, en el otro se trata por la violencia desmedida a causa del narcotráfico: “Berlín es un camposanto de interés social al que han drenado su mejor arte sacro: los cadáveres” (p. 92).

Ambos países poseen un nacionalismo exacerbado, o al menos, la idea de construir uno con base en la tierra y en la sangre: “[...] en la invención del carácter nacional, hay una búsqueda de ese otro bárbaro que llevamos dentro, que es nuestro antepasado, nuestro padre: fertiliza a la madre patria natural, la tierra, pero al mismo tiempo la mancilla con su salvajismo primordial”<sup>103</sup>. Por esta razón, los pueblos tienden a ver a los otros, para que de esta forma se analice en cuanto a diferencias y similitudes; y esa concepción de nacionalidad parte justamente de la tierra la cual se sirve como referente identitario por el principio simple que es haber nacido en ella. Además de que ambos países están rodeados

---

<sup>102</sup> En la narración, las fiebres se presentan como mecanismos de ruptura, como quiebres que nos muestran un panorama más amplio, no sólo para el uso de la ficción, también acentúan la constante crítica y el pensamiento reflexivo del personaje.

<sup>103</sup> Roger Bartra, *op. cit.*, pp. 49-50.

de muerte encauzada por los cabecillas del país: sus cimientos se elaboraron a partir de ideales que no correspondían a un bien común y que terminaron por llenar de cadáveres el territorio. Los dos países representan un paralelismo, un espejismo en el que se reconocen, si bien tienen visiones distintas, su historia los ha marcado lo suficiente como para que no existan las barreras geográficas, ya que su ideología en determinado momento llegó a ser semejante. Y sus historias, así como su territorio, están fundados con sangre derramada de sus ciudadanos, en un lugar están las tumbas públicas mientras que en el otro las fosas con personas sin nombres no dejan de aparecer. Todo ello justificado por los dirigentes, ya sea por una lucha contra el narcotráfico o por el afán de tener más territorio y ser lo más parecido a una raza pura.

Sin embargo, no es el único país al que se refiere Julián cuando da perspectivas internacionales, también está Cuba, lugar al que le dedica gran parte de su ficción y de su visión crítica. Según la perspectiva de Guadalupe Chávez “[...] en Cuba la gente pobre es más feliz que en ningún otro lugar del mundo” (p. 158), aunque se trata de una esperanza de vida, también da cuenta del conformismo que se mantiene vigente y, sobre todo, al igual que la revolución en México, de un ideal fallido.

La opinión de la madre surge de sus sueños de juventud, cuando era joven y hermosa y partió al puerto de Yucatán para ver las luces, que muchos decían, eran las de La Habana “Desde el puerto de Progreso, en Yucatán, es posible ver algo maravilloso: el resplandor de las luces de La Habana al otro lado del mar” (p. 132).

Este hecho puede pasar desapercibido cuando la madre que también representa el espíritu de la nación decide hacer caso omiso de la advertencia:

— No es la Habana mi niña. No creas cuentos, es nomás un resplandor de los cruceros. Pero mamá no la escuchó: ya tenía todo hilado en su cabeza [...] así que [...] le dijo buenas noches al valiente Fidel Castro. Y cantó, llorando muy quedito: flores negras del destino, nos apartan sin piedad (p. 133).

Las opiniones expuestas del personaje y de la madre respecto de Cuba, a primera vista parece que están dotadas de esperanza, sin embargo, conforme avanzan las líneas, la concepción cambia drásticamente:

— No sé qué le reprochamos a Cuba.  
— Esta isla fue el mero corazón de nuestro tiempo — proseguí—. Pornografía y revoluciones fallidas: eso es todo lo que el siglo XX pudo darle al mundo (p. 159).



La razón de que en un principio se pueda ver a este país de esa forma parte de la historia del Puerto de Progreso, no obstante, será por las conversaciones que Julián tiene con Bobo Lafragua<sup>104</sup> y por las opiniones de éste, que se conoce el pensamiento político que mantiene el personaje respecto de la isla y que al mismo tiempo va de la mano con la crítica al país que le es propio. En su primer encuentro con él en un bar, sostiene:

Éramos extranjeros, muchísimo venezolano fingiendo ser comunista y arritmado, pero no de chiste, y del mexicano mejor no digo nada, tenemos un presidente filofascista y una sintaxis excepcionalmente pacata (a menos que no extrañes en este punto del discurso un punto o un punto y coma) [...] quiénes eran las chicas fáciles cuyo pensamiento se había deformado por ver televisión imperialista (no me importa que sea *colectivista* y *afable*: soy cubano, soy Popular), y quiénes eran, por último, las licenciosas y abiertamente mercadeables jineteras -o como dice la Gente de Zona: *salsa-no-es-conmigo-su-salsa-es-con-junto* (p. 138).

Es así como el personaje hace una crítica y un contraste entre una visión mexicana en la que la falta de educación está determinada por el rumbo del país, y en la isla, a pesar de tratar de mantener su sistema comunista, se ve fuertemente influenciado por el exterior, lo que convierte en una ficción los sistemas políticos de ambos territorios.

Otro de los rasgos que llaman la atención es que en el viaje que Julián emprende a La Habana, todo el tiempo se la pasa bajo los efectos de lo que él llama opio — recordemos que en algún momento denomina a las revoluciones como el opio del pueblo — por lo tanto, lo que muestra es que la isla sigue viviendo bajo los efectos de una ilusión engañosa. Por otro lado, ambos países tenían ideas libertarias que los llevaron a donde se encuentran hoy, ambos países están determinados por una “culpa histórica” en la que han desfilado muertes a cambio de un futuro prometedor.

De esta forma, el narrador crea una crítica en la que logra unir tres países por medio de la violencia y el descontento. Está Alemania con un sinnúmero de muertes que parecen injustificadas y Cuba quien se aferraba a una idea de libertad después de la Revolución y su idea comunista. Con dicha triangulación muestra rasgos que se comparten con México en cuanto a la muerte y las revoluciones que sólo funcionaron como un ideal fallido y que logró apaciguar a las masas con la idea de libertad y bienestar.

---

<sup>104</sup> Bobo Lafragua, es “el protagonista de la novela fallida que había intentado escribir un par de años atrás” p. 112, por medio de este personaje, y el uso de la ficción, Julián muestra aspectos de su pensamiento político, o al menos de la crítica que elabora alrededor de Cuba, como será visto en los ejemplos citados.

Como resultante de las muertes y las revoluciones como opio para el pueblo, queda un país en descomposición en el que lo único que media es la violencia y los sistemas que se han impuesto para controlar a los habitantes. Es por eso que cuando da una de las primeras imágenes introductorias de México, dice:

Bienvenido a la nación de los apaches. 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 de narcotráfico y sus miembros se dedican a cercenar cabezas, Jorge, Jorgito, jelou: La Gran Familia Mexicana se desmoronó como si fuera un montón de piedras [...] la modelo de Televisa que recita en automático: «Desde la laguna de Celestún XEW te saluda... Nada: no queda más que pura puta verijuda nada (pp. 26-27).

De pronto la familia o la idea que se tenía de ella ha cambiado, se convierte en una burla, en un elemento risible. De la misma forma hace evidente que el conocimiento y la cultura son dictados por una cadena televisiva que crea un espejismo en el que ya no representan los valores y la unión; todo ello sustituido por la muerte, la violencia y la farsa.

Es por este contexto que encuentra necesario expresar lo deteriorado de la nación: “[...] yo 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»” (p. 188). En el momento de la cita el narrador da cuenta de que la madre ya ha muerto, por lo tanto, sólo permanece en los recuerdos, pero lo más importante es cómo el ideal que se suponía llevar consigo, que es el de la madre y la patria, ya está muerto de la misma forma, convirtiéndolo en huérfano, al igual que el mexicano. El rodar de las cabezas no sólo es una metáfora, también se habla de ellas literalmente.

Al encontrarse muerto el ideal de patria que se mantuvo durante años o al menos al que aspiraba, la situación se muestra más compleja porque ahora toda clase de agentes que dañan los restos:

Todo el tiempo se habla de lo problemática que es la frontera de México para Estados Unidos debido al tráfico de drogas. Nunca se menciona lo peligrosa que es la frontera de Estados Unidos para México debido al tráfico de armas. Y si acaso el tema surge, el fiscal general del país vecino aclara: «No es lo mismo: las drogas son ilegales de *origen*, las armas no». Como hubiera una majestuosa lógica en considerar que el poder de destrucción de un cigarro de marihuana hace que un AK-47 parezca la travesura de un adolescente (p. 189).

Salta a la vista el aspecto ilegal de las armas, pero más importante, muestra la forma en que los gobernantes se han encargado de encubrir gran parte de los males que azotan a la nación y de normalizar la violencia mediante la justificación del tráfico indebido.

Sí bien es sabido que cada tipo de escritura refleja su contexto histórico, Herbert retrata en la novela los episodios de violencia que viven constantemente, sin embargo, lejos de hacer de ello el centro de la narración, lo que plantea es el medio natural en el que el mexicano vive, porque es normal ante los ojos de los ciudadanos. Nuevamente la nación se ve violentada por el paso de la historia y Julián no se siente más seguro en ella:

El viernes pasado Leonardo y Mónica venían del súper por una de las avenidas principales cuando un policía se les plantó enfrente y, pistola en mano, los obligó a desviarse por la lateral. A la distancia se escuchaban tiros. Al salir al otro lado de un paso a desnivel, Mónica vio por encima de su cabeza dos tanques del ejército con las ametralladoras listas y apuntando hacia el flujo de vehículos; es decir, a ella y a nuestro bebé. A partir de ese momento tuvimos tres días de balazos (p. 188).

Dichas acciones generan un distanciamiento en cuanto a su pertenencia y a su identidad. No se trata de que por estas circunstancias el autor exprese un repudio hacia su tierra, sino que representan todo lo contrario a lo que se espera del lugar de nacimiento, que al igual que una madre, se espera que lo proteja de los males y no que se vuelva en contra de él, como los tanques de ejército hacia los pobladores de Saltillo y a su familia.

El distanciamiento entonces se hace evidente: por un lado lo que le representaba como parte del país y de un colectivo se ha ido denigrando hasta que se ubica a sí mismo como un extranjero en su propio país, porque los valores ya no lo representan, el sistema político que quedó como herencia desde la revolución hasta los últimos movimientos sociales ya es caduco, y sobre todo está lleno de males como es la corrupción y el encubrimiento de la realidad por parte de los gobernantes; También está la situación de violencia que se ha salido tanto de las manos de los responsables de salvaguardar a los ciudadanos que ahora la violencia y la muerte son constantes en las páginas de la novela. Si bien unas son ocasionadas por los integrantes de los carteles de drogas, otras han sido por las armas permitidas en el país por decisiones erróneas o bien el mismo gobierno ha encabezado la cacería de aquellos que levantan la voz para pedir circunstancias justas para los hijos de una nación que sólo buscan sentirse seguros y protegidos en su país, con una mejor calidad de vida.

La crítica expuesta por el narrador aborda varias vertientes, por principio la madre que se equipara a la figura de la patria fue agonizando por la historia vivida, además de los factores externos que le dieron el rumbo final que retrata en las líneas de la novela. El propósito no es poner de manifiesto la historia, por el contrario, se trata de replantear la forma de vida y los sistemas dados a la fecha que devienen de los acontecimientos históricos; ya no se trata de una madre que cuida a sus hijos y al mismo tiempo tampoco de los hijos fieles y cariñosos a la madre. A la par, el ciudadano ya no siente responsabilidad con su nación, sólo trata de sobrevivir en un territorio desgastado por las constantes pérdidas.

La cuestión no sólo abarca lo que pasa en país, la historia cuestionada no es sólo la de México, también a nivel de continente y mundialmente existen desperfectos y similitudes. Entonces la propuesta, aunque resulta ser un poco terrible, es la de ver la evolución del país con sus logros y sus fallas entender que las revoluciones, sin importar que se gesten con un buen ideal, pueden generar dispersión y una pérdida de la identidad de los ciudadanos, que si bien en México nunca ha sido concreta, con los males que se propagan se aleja más de un fin de unión.

Ahora bien, Julián, al ser hijo-ciudadano se ha quedado desprovisto de ambas figuras, la madre y la patria perecieron y con ello dejaron estragos profundos: la idea de identidad entonces zozobra sin lograr establecerse en algún punto. Al quedarse sin estas dos concepciones, lo que resta es aferrarse a él mismo, en su condición de individuo.

#### **2.4. El sujeto fragmentado o del individuo posmoderno**

Derivada de la crisis de identidad que enfrenta el personaje Julián, existe una fragmentación en cuanto a su rol de individuo en la novela que va de la mano con la construcción narratológica y que se vincula directamente con una concepción de valores y posiciones que corresponden a la época desde la que narra y que se relaciona con su identidad, como menciona Julio Ortega “[...] al reconstruir la noción posmoderna de identidad, para que sea capaz de expresar no lo meramente idéntico sino la exclusividad del “sí mismo” desde el otro, nos encontramos con este espacio abierto por la indeterminación del yo”,<sup>105</sup> que es el espacio por el que se mueve Julián Herbert, y que deja ver explícitamente en la

---

<sup>105</sup> Julio Ortega, *op. cit.*, p. 18.

construcción del texto: es un ser que divaga entre saltos temporales para exponer un contexto y una postura a partir de una crítica autorreflexiva.

Como consecuencia, el personaje se muestra en su discurso como un ser disperso en cuanto a su relación con el país y como hombre en la época actual. Esta época, de la que ahora se habla, que algunos definen como “posmodernidad” o también “posmodernismo” que es:

[...] el proceso y el momento histórico desde el que se opera ese cambio de tendencia en provecho del proceso de personalización, el cual no cesa de conquistar nuevas esferas: la educación, la enseñanza, el tiempo libre, el deporte, la moda las relaciones humanas y sexuales, las informaciones, los horarios, el trabajo, siendo este sector, con mucho, el más refractario al proceso en curso.<sup>106</sup>

en la que los seres ya no son sujetos a ciertas costumbres y creencias, y viven un individualismo pronunciado. Debido, en gran parte, a que como es el caso de Julián, las personas se mueven constantemente y es difícil que adquieran la idea de una pertenencia. Si se tiene en cuenta que el personaje representa al ciudadano actual, de la misma forma da cuenta del individuo de la época.

La ciudad juega un papel determinante debido a que la percepción del personaje varía de acuerdo con el estado en el que se encuentra, por ejemplo, asocia el sur, Guerrero, con los recuerdos de su niñez donde conoció a Marisela Acosta, y el norte con su etapa adolescente y adulta con la violencia y donde tomó las decisiones que le llevarían a estar en el presente del discurso. Partiendo de ello se puede hacer un contraste entre la modernidad<sup>107</sup> donde la idea de la ciudad funcionaba como un espacio que se mimetizaba con los individuos, además de que no existía una intimidad que no estuviera influenciada por el otro y que hacía necesaria la socialización. Los ideales que se presentaban la modernidad se ven acentuados, o bien son nuevas formas de concepción de la realidad, como menciona Steven Connor:

Como podríamos suponer las teorías de la literatura posmoderna postulan una regresión o progresión más allá de las nociones de forma autosuficiente [...] la literatura posmoderna [se considera] como ruptura o innovación, pero en opinión de

---

<sup>106</sup> Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Anagrama, Barcelona, 1986, p. 113.

<sup>107</sup> Octavio Paz define la modernidad como una “una pasión crítica”, en la que el objeto de la crítica es el pasado con la intención de realizar una ruptura y crear nuevos comienzos. Si bien la modernidad y la posmodernidad son instrumentos de cambio, en la primera el hombre comienza a asumirse como un sujeto y da un orden al mundo mientras que en la segunda existe un proceso de personalización aún más intensificado y se juega con las normas: el juego comienza a sustituir significaciones.

muchos la transformación o progreso posmoderno puede considerarse como una intensificación selectiva de ciertas tendencias propias de la modernidad.<sup>108</sup>

Es decir, Julián ya no es el personaje que habla precisamente de lo que es la ciudad, sino que narra las vivencias en cada una de ellas. Es un personaje que escribe desde un espacio y un tiempo concreto para mostrar un retrato introspectivo de su realidad y su exterior.

En la posmodernidad el individuo se ve en medio de una lluvia de significaciones y de información que pretenden hacer del ser humano uno igual entre tantos y ello le lleva a encontrarse como el personaje siendo un mesero en un país de meseros, es por eso que sobreviene “[...] la indiferencia posmoderna, indiferencia por exceso, no por defecto, por hipersocialización, no por privación”,<sup>109</sup> en el caso de la novela, la ciudad como monstruo se hace presente: “[...] no es la realidad lo que lo vuelve cínico a uno. Es esta dificultad para conciliar el sueño en las ciudades” (p. 23), la cita revela dos aspectos: en primer lugar, el de la ciudad como entidad que absorbe y en segundo que es un recurso narrativo del personaje en el que hace evidente que se ha convertido, por el medio en el que vive, en una persona que utiliza el cinismo como mecanismo ante su entorno. Es el movimiento constante lo que le hace no poder concebir el sueño, el descanso, ya que se ha adecuado a una forma de vida que sucede rápidamente.

Los individuos que pertenecen al siglo XXI, como es el caso de Julián Herbert, son seres que carecen de una identificación con su alrededor pero que, al mismo tiempo, se encuentran inevitablemente unidos a él. La indiferencia, que se puede ver en el personaje como individuo, parte de la idea de que el mundo con sus constantes cambios en los significados da pie a la dispersión por no poderse instaurar en uno, y por lo tanto la identidad personal vacila entre uno y otro.

Esta pluralidad de significados se forma más intensamente debido a la situación geográfica, la fuerte influencia de otra cultura es mostrada, por ejemplo, mediante el uso del idioma. A pesar de que todo se desarrolla en territorio mexicano, el narrador se expresa mediante frases como “Welcome to La Suave Patria” o “I don’t funking’ care about spirituality”, y algunas otras expresiones que muestran la estrecha relación extranjera. Si bien el nombrado *spanglish* ha sido adoptado en casi todo el país, el personaje lo introduce

---

<sup>108</sup> Steven Connor, *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Ediciones Akal, Madrid, 2002, p. 81.

<sup>109</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 39.

constantemente, y es visto como una de las marcas en la novela. Al ser una ciudad fronteriza, su relación con el país vecino es más estrecha que en el centro, dado que como menciona Roland Barthes: “La ciudad es un discurso y este discurso es verdaderamente un lenguaje: la ciudad habla a sus habitantes, nosotros hablamos a nuestra ciudad, la ciudad en la que nos encontramos”,<sup>110</sup> es decir, como ocurre con el lenguaje natal, se produce por absorción debido a que en el norte del país se encuentra más en contacto con otro idioma y por ello es adoptado en la novela como una marca de identidad.

Dichos significados son expresiones que entrecruzan dos visiones; por un lado, está lo mexicano y su lenguaje, y por otro la globalización que implica el conocimiento y la adaptación de lo nuevo ya sea las expresiones verbales, o en la ideología. Sin embargo, las dos se encuentran concentradas en el personaje, y ambas funcionan como parte de su identidad fragmentada en el sentido en que, entre esta mezcla del lenguaje, mientras que el personaje responde a su idioma de nacimiento, también ha adquirido otras formas de expresión.

Mediante la experimentación en la novela, que entrecruza la estructura con el contenido como formas de conocimiento, el personaje se deja ver como reflejo de ésta; desde su discurso se sitúa en un lugar concreto, en cuanto a tiempo y espacio, al inicio y final de la historia, pero en la sucesión de los hechos, divaga entre uno y otro; y a su vez como individuo que manifiesta su ser fragmentado entre líneas. Dicho discurso se presenta de igual manera como la conciencia del personaje, de una manera flotante porque no se encuentra definido en cuanto a una posición sólida.

Julián se presenta, entonces, como el individuo que no ha logrado establecerse en alguna identidad y que se encuentra cumpliendo distintos roles, y no se instaura en alguna pertenencia concreta respecto a una creencia, que no sea él mismo; y su discurso da cuenta de ello, al moverse entre pasado y presente, entre realidad y ficción, es un “[...]sin contornos asignables, su existencia está condenada a la indeterminación y a la contradicción [...] puede aparecer, por ello, bajo un aspecto personalizado, dicho de otro modo, fragmentado, discontinuo”.<sup>111</sup>

---

<sup>110</sup> Roland Barthes, *La aventura semiológica*, Paidós comunicación, Barcelona, 1993, p. 209.

<sup>111</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p.100.

Se mantiene una correspondencia entre el discurso y el carácter del personaje, que en su indeterminación muestra una crisis en su identidad por la fragmentariedad de su ser, por su movilidad y por su desapego. Como ejemplo de ello se encuentra el hecho de que la novela no se encuentre escrita de manera lineal, sino que el fluir de la conciencia del narrador estructura el relato; es por ello que en un momento nos encontramos en los pasajes de La Habana y al siguiente ocurre un salto a la vida de Guadalupe Chávez. La dispersión mostrada en líneas no sólo es coincidencia o capricho del narrador, sino que entremezcla las historias porque otorgan sentido una a otra.

Entre el ir y venir de la vida del personaje, el no establecerse en lugar alguno, la relación con su madre se ve desgastada, tanto por las decisiones que toma Herbert, como por las de Guadalupe Chávez; el asunto se vuelve recíproco cuando ella expresa “[...] tú ya no eres mi hijo, cabrón. Tú para mí no eres más que un perro rabioso” (p. 82). En este punto de la historia el personaje en su joven edad muestra un vínculo desgastado con su madre, ya no es aquella que estaba a su lado cuando era niño, ahora los dos son adultos y su perspectiva del mundo y de la vida ha cambiado.

A la par de esta relación, el personaje también hace referencia al país en el que vive, con el que tampoco se siente identificado: “[...] de pronto me descubro: así, idéntico, soy [...] Soy un mesero en un país de meseros [...] Welcome to La Suave Patria. Propina por favor” (p. 30). En estas líneas es evidente la percepción que tiene de la nación, mejor entendida como Patria, se siente como uno más, sin una identificación directa. El narrador se muestra ajeno, que a pesar de residir en el país, se siente como un extraño, además de que también propone una retribución casi forzada, como si el nacer en esa tierra no le diera una identidad propia entonces “[...] la construcción social del sujeto nacional resulta puesta en entredicho en cada espacio de conversión”,<sup>112</sup> el personaje no ha dejado de viajar a lo largo de su vida, lo que le convierte en un migrante en su propio país, por ello su idea de nación se encuentra fragmentada debido a que su relación social con los otros ha cambiado constantemente.

La vida en solitario y la situación de violencia en el país ocasionan una ruptura o distanciamiento con respecto a las figuras de la madre y de la patria, sin embargo, el nombre que se asocia a la primera, en su representación de madre, es Guadalupe Chávez.

---

<sup>112</sup> Julio Ortega, *op. cit.*, p. 97.



Mencionamos lo anterior porque la situación geográfica también actuará sobre la identidad de ella, en este caso, Coahuila jugará un papel importante en la narración.

En todo el libro la figura del personaje se muestra como un narrador que sabe lo que pasó, lo que pasa, y en ciertas circunstancias lo que ha de venir. De esta forma las vivencias, los sentimientos y las emociones se interiorizan en un proceso de personalización donde el Yo es el centro que regula los estímulos externos para adaptarlo a su perspectiva o rechazarlos, en el que, además

[...] todo debe de ser psicologizado, dicho en primera persona: hay que implicarse, revelar las propias motivaciones, entregar en cualquier ocasión la propia personalidad y emociones, expresar el sentimiento íntimo, sin lo cual se cae en el vicio imperdonable de la frialdad y el anonimato.<sup>113</sup>

Es entonces cuando Julián le cuenta al lector las circunstancias que lo han llevado ahí y la historia de su madre que agoniza a la par. Procedente de dicho proceso el individuo posmoderno corresponde, según Lipovetsky, a la figura del narciso que “[...] surge de la deserción generalizada de los valores y finalidades sociales, provocada por el proceso de personalización”,<sup>114</sup> derivado de los vastos estudios del siglo XX en torno al sujeto y cuya finalidad consistía en la igualdad y en la primacía como ser único en una sociedad de iguales; con esta concepción a la vez contradictoria, el resultado es un alejamiento de las creencias y de las tradiciones que anteriormente representaban una base en la formación de la sociedad, ahora, la dispersión se muestra en la carencia de lazos que unen al personaje con alguna creencia: “Rezar, no. No rezar es todo lo que tengo” (p. 65), porque ahora todo se fundamenta en lo que es sensible al mundo y no lo trascendente, lo que tiene efectos inmediatos y no divinos, en lo que el ser desde su persona puede hacer. Si bien es una característica de la modernidad, en esta época se acentúa, no es sólo la separación del individuo, sino que existe una dispersión y una desmitificación en casi cualquier creencia; no es sólo la razón que guía, es la falta de ésta; se trata de una introversión. Con esta declaración, el personaje no sólo deja clara su postura de separación ante cualquier concepción religiosa, sino que también expresa su formación como individuo independiente de esta institución, se trata de que “[...] hoy vivimos para nosotros mismos sin preocuparnos por nuestras tradiciones y nuestra posteridad: el sentido histórico ha sido

---

<sup>113</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 64

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 53.

olvidado de la misma manera que los valores y las instituciones sociales”,<sup>115</sup> la historia explica, mas no representa.

El otro se convierte en un espejo, además de que el personaje también pone en juego su identidad cuando no puede reconocerse: “Mi nombre ya no es mi nombre. J’ est un autre” (p. 79), y como menciona Lipovetsky:

«Yo es Otro», anuncia el proceso narcisista, el nacimiento de una nueva alteridad, el fin de la familiaridad del Uno con el Uno mismo, cuando el prójimo deja de ser otro: la identidad del Yo vacila cuando la identidad del individuo se ha cumplido, cuando cualquier ser se convierte en un «semejante».<sup>116</sup>

Por lo tanto, Julián es un hombre fragmentado que ya no puede creer en nada más que en lo terrenal, en su estar en el país y ser hijo de Guadalupe Chávez con lo que su individualismo se ve incrementado. No se trata únicamente de que su nombre haya cambiado, sino que se percibe como una persona distinta al realizar trámites y al escribir. Su identidad no es la misma en los distintos escenarios narrados y cada uno de ellos es reconocible de la misma forma en los individuos de su nación y de su época.

Otro lazo importante que se ha quebrantado es el de la unión con la tierra, que vista como un ideal y como representación de una herencia para la identidad como mexicanos, funciona también como vuelta a los orígenes, pero que para Julián es vista como un país que genera sólo una responsabilidad como ciudadano, y que en cierta medida, es también el lugar vacío que alguna vez tuvo un significado simple, que no necesitaba fundamentarse, pero que ahora ha sido absorbida por toda clase de agentes extraños:

En esta Suave Patria donde mi madre agoniza no queda un solo pliego de papel picado. Ni un buche de tequila que el perfume del *marketing* no haya corrompido. Ni siquiera una tristeza o una decadencia o una bullanga que no traigan impreso, como hierro de ganado, el fantasma de un AK-47 (p. 27).

Esta cita habla de los elementos que conforman la tradición mexicana y que son considerados como símbolos identitarios, pero que para el personaje ya carecen de sentido, porque ya no se reconoce en ellos, debido a que han sido influenciados por corrientes extranjeras, o bien, como es en el caso de la cita, la visión de estas tradiciones ha sido corrompida debido a la introducción de una arma que no pertenece al país, y que se ha popularizado casi tanto, como el tequila que refiere directamente a lo mexicano.

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 60.

En conjunto con la cita va la idea del terruño que como símbolo forma parte de todo individuo en el sentido de que es visto como un lugar al que se puede volver y encontrar tranquilidad, pero sobre todo que es la representación de los orígenes, algo que le está negado al personaje, ya que es hasta su etapa adulta que logra establecerse en un lugar definitivo.

La negación de los valores y creencias también son parte del ser posmoderno que no logra identificarse con estos, y que se preocupa sobre todo por el conocimiento de sí mismo, pero siempre en relación con el otro, porque no puede despegarse de lo social; en la medida que se reconoce como persona, lo hace basado en las influencias externas que le sirven como un espejo: es él, pero también es como todos los demás. La política, como sistema, por ejemplo, intenta dar a cada ser humano un lugar en el que puede, con base en sus capacidades, fundar un mejor futuro, pero en general representa un número, que es igual a muchos otros; ante las leyes todos somos iguales.

El personaje concentra en su discurso un pensamiento que le fue heredado: la búsqueda y conocimiento de sí mismo como centro, pero que al mismo tiempo es sujeta al exterior, a la sociedad que determina la forma de comportamiento, si no es por imposición, ocurre por absorción, por ser la realidad.

Este medio de sujeción, que es el contexto y la sociedad en sí misma, se identifica con una mirada que va más allá de lo moderno: lo posmoderno, donde la concepción de los ideales se intensifica, pero todo hacia el interior. Por ello, el discurso del personaje aparece de la misma forma: reflexiona constantemente sobre su condición de ser humano tanto como de lo externo, es decir, los que lo rodean y el país como su realidad social, “[...] en la posmodernidad uno siempre está irreparablemente *en* el mundo, organizado en estructuras locales, temporales, que funcionan sin referencia a causas secretas o finales”,<sup>117</sup> el ser humano está forzado a pertenecer al mundo en el que vive, pero no considera un fin concreto.

Por medio del lenguaje puede crear y dar su visión de mundo, que a su vez tiene fundamentos en la nueva concepción de la literatura “[...] el carácter ontológico de la novela posmoderna aparece en su interés por la construcción de mundos autónomos”,<sup>118</sup> es

---

<sup>117</sup> Steven Connor, *op. cit.*, p. 87.

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 93.

decir, se expresa mediante sus vivencias, y al mismo tiempo crea un mundo completamente fundamentado en el individualismo. El “yo” que Julián muestra al lector y la perspectiva de su mundo en la que no cabe otra visión que no sea la del narrador, ya que todo el discurso gira alrededor de sus experiencias.

A partir de los juegos discursivos que hace el personaje narrador en *Canción de tumba*, la dispersión en la que se encuentra se muestra explícitamente, pero al mismo tiempo, la traslada al lector: “[...] esto que escribo es una pieza de suspenso. No en su poética; por su técnica. No para mí, sino para ti” (p. 42), de esta forma, la conexión entre el narrador y el receptor se vuelve cada vez más fuerte y más compleja, interpela al lector, le da las pistas para que, con base esta vez en la estructura, vaya formando la imagen de él como personaje y no sólo como alguien que cuenta su vida:

En el mejor de los casos, el lector sabe que está ante una figuración sucinta de lo real, pero no pretende que esos personajes sean efectivamente veraces. De allí proviene la ironía cómplice en la relación relato/lector, ya que comparten la función didáctico/retórica de un caso de zozobre del sistema.<sup>119</sup>

El lector en este caso asocia a los personajes de la novela con su realidad y de ahí surge una complicidad en la que podrá reconocer cuando Julián se expresa con ironía de su entorno y al mismo tiempo reconocerse como individuo posmoderno por las características relatadas con las que puede identificarse. Simultáneamente rompe las barreras establecidas entre el interior y el exterior del discurso como suponía la forma tradicional de la novela por su condición genérica. Es entonces cuando en el relato posmoderno

[...] la escritura que reconstruye al sujeto del relato biográfico (...) cuyo sujeto de la identidad zozobra entre los estragos de la época y la metáfora de fratricidio pone en duda su propia entidad. La escritura de una hibridez sin centro (...) relato cambiante que rehúsa someterse a la mimesis.<sup>120</sup>

Los bordes de la obra no se encuentran definidos, oscilan entre la ficción y la realidad, y le permiten también jugar con los significados y las interpretaciones que están a cargo del lector.

A partir del reconocimiento con el lector y del uso de la ironía, Julián puede expresarse y exponer los descontentos en significados distintos: “No-Hay-Amor-Más-Grande-Que-El-Amor-De-La-Gran-Familia-Mexicana” (p. 26), de esta forma desplaza su

---

<sup>119</sup> Julio Ortega, *op. cit.*, p. 104.

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 120.

opinión del país y “[...] simultáneamente, el humor o la ironía se convierten en valores esenciales en un arte soberano”,<sup>121</sup> porque no existen restricciones para evidenciar su realidad y lo hace de una forma peculiar: los significados de su enunciación pretenden dar un trasfondo, ya sea al hablar del país, de su madre, o de él mismo: “[...] ser cínico requiere de retórica. Tomar el sol, no” (p. 24), de esta forma, el lector asimila la visión del narrador, en la que puede notarse el descontento por la forma de vida del país, pero sobre todo muestra la descomposición en cuanto a su identidad.

Del discurso que maneja el narrador se ha evidenciado una crisis en su identidad porque no logra permanecer en una concreta y oscila entre varias. Por un lado, existe un distanciamiento con la figura de su madre, así como su relación con el país está puesta en duda, lo que le lleva a un cuestionamiento interno donde trata de descifrarse como individuo. La historia que narra, así como la historia oficial del país no lo representa. Es un individuo que da cuenta de su existencia por medio de su visión del yo porque la velocidad con la que transcurre su vida y se dan los cambios no le deja otra opción.

En medio de todo ello, lo único que puede hacer es contar sus vivencias, expresarse mediante las palabras y el lenguaje, con una retórica que le ayuda a dar cuenta de lo que transcurre en su interior y exterior. En su fragmentación muestra una percepción social actual y su visión de la realidad.

Entre la crisis a la que enfrenta, a lo que logra aferrarse es al lenguaje. Como ser fragmentado en medio de una lluvia de significaciones y de ideologías que surgen de la mezcla de culturas y de visiones que se engloban en su ser, lo que le queda como herencia es el lenguaje: “[...] escribo para volver a un idioma del que nací” (p. 39). La palabra entonces funciona para él como válvula de escape; con ello puede darle forma al mar de significaciones al que se enfrenta. A partir de ellas es que ha creado el relato que narra, porque “La palabra es el hombre mismo. Estamos hechos de palabras. Ellas son nuestra única realidad, o al menos, el único testimonio de nuestra realidad. No hay pensamiento sin lenguaje, ni tampoco objeto de conocimiento”.<sup>122</sup>

De nueva cuenta nos encontramos con que el texto es la representación más clara de su interior contrariado: Julián es lo que él escribe, lo único real. Se trata de un proceso que

---

<sup>121</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 101.

<sup>122</sup> Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 30.

viene de su interior, de una forma de pensamiento, pero que por medio de él puede expresarse y así poder significar, como un proceso creativo aún dentro del texto y fuera de su realidad como autor: lo afirma en su narración y representa, en medio de la dispersión, como un ancla “[...] esto que escribo es una pieza de suspenso. No por su técnica: en su poética” (p. 38), o como líneas adelante afirma “[...]si el vicioso amor que siento por mi madre destruyera eventualmente mi oficio [...], seguirá siendo un amor cifrado en palabras” (p. 39), porque en este sentido, lo que tiene en común con los otros, además de la tierra en que nació, es el lenguaje que le sirve como medio de comunicación, pero al mismo tiempo logra unirlo con su interior, es la palabra lo que le hace significar porque “[...] la palabra es un puente mediante el cual el hombre trata de salvar la distancia que lo separa de la realidad exterior”.<sup>123</sup>

La conciencia creadora del personaje es lo que le permite dar forma a su texto y con ello a su identidad, que como se ha mostrado, no aterriza en ningún lugar. Responde a su época en la que los individuos carecen de una identificación debido a que el pasado no los representa, el futuro les parece incierto y lo único que pretenden comprender es un presente que se mueve y

[...] tratándose de la identidad, la posmodernidad y el fin de siglo, esta discusión sólo puede ser hipotética y circular; está hecha de varios abordajes laterales, regresos al punto de partida y nuevos asedios. Se trata, después de todo, de un sujeto heterogéneo, de un pensar desde los bordes, y de un periodo crítico. O sea, de nombrar la incertidumbre. No para meramente cartografiarla sino para compartirla, avanzando en el acuerdo y el desacuerdo sobre la diferencia mutua, la resistencia posible, y las reafirmaciones de apertura.<sup>124</sup>

por ello es por lo que el personaje no puede hacer más que reflexionar al respecto y tratar de deducir cómo funciona ese exterior. De su interior contrariado, también pone en duda los sistemas imperantes a partir de la figura de su madre que es la detonante de su crítica que aborda también su estar en el país.

---

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>124</sup> Julio Ortega, *op. cit.*, p. 113.

## CAPÍTULO 3: La disolución del sistema simbólico

### 3.1. El recurso de la ironía

Partiendo de la idea de que el lenguaje es el medio de significar y expresarse del personaje, también puede entenderse que es la representación de su entorno e interior contrariado, que además de dar cierto enfoque, es el elemento medular por el cual se deconstruirán los símbolos mencionados y la analogía misma y que también contribuye en su formación.

Para ello es necesario tomar en cuenta que Julián logra afianzar una imagen de su realidad y de su contexto a partir de los juegos discursivos que elabora y de las distintas perspectivas mostradas en algunos personajes. Para completar el análisis es necesario tomar en cuenta el elemento transgresor que permite la creación de las analogías: la ironía.

En una primera definición, Helena Beristaín menciona que es una

[...] figura de pensamiento porque afecta a la lógica ordinaria de la expresión. Consiste en oponer, para burlarse, el significado a la forma de las palabras en oraciones, declarando una idea de tal modo que, por el tono, se pueda comprender otra, contraria.<sup>125</sup>

Asimismo, Booth menciona que “[...] igual que lo sublime, la ironía es un término que puede representar una cualidad o don de quien habla o escribe, para algo que hay en la obra y para algo que acaece al lector o al oyente”<sup>126</sup>, o bien, “[...] la ironía no es otra cosa que la cuestión planteada al lenguaje por el lenguaje.”<sup>127</sup> Debido a que estamos frente a una obra literaria, la figura podrá identificarse por los rasgos estilísticos que se presenten en el discurso.

La ironía, como forma del discurso que modifica la expresión, toma en consideración tres aspectos: la visión de los personajes, la de los lectores y la del narrador siendo esta última el punto sobre el que partimos a pesar de que el fin sea que el lector pueda reconocerla y de esa forma cumpla el propósito.

Como se mostró en el apartado anterior, el entorno, que es el país, convierte a Julián en un igual con sus semejantes, por lo tanto, comparten experiencias y logran un grado de entendimiento similar. A propósito, Booth también menciona que la ironía:

---

<sup>125</sup> Helena Beristaín, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 1995, p. 271.

<sup>126</sup> Wayne C. Booth, *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986, p. 19.

<sup>127</sup> Pere Ballart, *EIRONEIA. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, S. A., Barcelona, 1994, p. 321.

[...] se contempla normalmente como algo que socaba claridades, abre vistas en las que reina el caos y, o bien libera mediante la destrucción de todo dogma o destruye por el procedimiento de hacer patente el ineludible cáncer de la negación que subyace en el fondo de toda afirmación. Así pues, la ironía es un tema que suscita todo tipo de pasiones.<sup>128</sup>

Es decir, durante el discurso de *Canción de tumba*, el narrador plantea mediante un gesto ácido las situaciones y vivencias desde su niñez hasta su etapa adulta presente, empero, no se trata de un discurso inocente: “Mi memoria es un letrero escrito a mano sobre un cartón y apostado a las afueras de un aeropuerto equipado con Prodigy Móvil, Casa de Bolsa y tienda Sanborns: «Bienvenidos a México»” (p. 78). Para entender lo que trata de decirnos el personaje, se debe recordar que las manifestaciones se pueden dar a través de juegos discursivos como es el ejemplo de las líneas anteriormente citadas. Estos juegos

[...] pueden utilizarse en sentido irónico o literal. Los juegos de palabras de todas clases están próximos a la ironía en cuanto que buscan una reconstrucción; todos ellos son más o menos encubiertos y la mayoría de ellos dan lugar a interpretaciones rigurosamente limitadas o locales<sup>129</sup>

La transgresión en el lenguaje puede notarse en la palabra “Bienvenidos”, si bien el lector puede identificar una errata, inmediatamente se percata de que lo escrito se ha puesto de una manera deliberada para evidenciar algunos aspectos que trata a lo largo de la novela: el primero se enfoca a la falta de educación en el país, si bien rompe la norma ortográfica, no nos parece ajeno. Siguiendo a línea de la interpretación, un aeropuerto es la de las primeras miradas que tiene un extranjero hacia México que también se muestra lleno de propaganda que resulta de un sistema de desigualdad y de empobrecimiento.

Por lo tanto, el narrador expone un determinado contenido que es entendible y podría decirse justificable, pero que entre líneas lleva un significado más complejo, puesto de otra forma, se trata de una expresión (forma) que lleva consigo un contenido (sustancia). De la mano con la estructura y el hilo que plantea, las trasgresiones pueden estar veladas a simple vista, pero se desencadenan conforme se avanza en la lectura. El claro y más grande ejemplo que se puede ver en la obra es el de las analogías ya identificadas en los apartados anteriores: la medular conformada por la madre-patria y la del hijo-ciudadano, que se complementan y resultan dependientes una de la otra.

---

<sup>128</sup> Wayne C. Booth, *op. cit.*, p. 13.

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 55.



En algún momento el lector puede encontrarse ante una incógnita al no saber cuál es el planteamiento del narrador o el mensaje exacto y debe de tener en cuenta que “Tampoco [...] trata de una contradicción entre lo que se sabe y lo que se dice (como en el caso de la mentira), sino entre lo que se dice y lo que se piensa”,<sup>130</sup> es entonces cuando el lector debe guiarse también por lo que intuye o ve entre líneas.

Una de las principales características del texto irónico, según Peré Ballart, es hacer una denuncia y desenmascarar las falsedades de la sociedad en la que se encuentra. No es gratuito que en medio del relato prevalezca y sea notorio el tema del país y su mecanismo de funcionamiento en el que Julián nos muestra un estado fallido que se construye a través de la corrupción y de la violencia.

La sociedad, desde la que nos narra, conjuga el tiempo y el espacio en el que se mueve, siendo uno de los factores más importantes en los que podemos reconocer por medio de su escritura rasgos como es la indeterminación que va de la mano de la autoficción y que a su vez responde a un discurso posmoderno en que

[...] estas disputas de la índole de la verdad [...], de la voz [...], de la tesis [...], y de la alegoría [...], también demuestran en estas novelas su pasión de esclarecimiento de la naturaleza híbrida y fronteriza del relato; así como su indagación de una subjetividad capaz de rehacer las explicaciones y las representaciones. Ese riesgo y esa apuesta le dan a estas novelas, cada una a su modo excedida por la urgencia de su tema, el carácter de una versión conflictiva; tanto de la parte de la realidad que sólo se entiende en el relato como en la parte del relato que requiere ser veraz.<sup>131</sup>

En relación, la ironía puede mostrarse como “[...] la existencia de una situación incongruente o paradójica, para ser percibida como tal, debe tener como parámetro este nivel de verosimilitud”,<sup>132</sup> es decir, en medio de la época y del género literario en el que se mueve, a pesar de que trata de mostrarse (o supuestamente intentarlo) fiel a las anécdotas, al recuerdo y su realidad, la indeterminación es una constante que obedece precisamente a estos elementos y pueden exponer una aparente contradicción. Esto no es más que la intervención de la ironía que se construye desde el inicio del texto y que tiene como fin una lectura reflexiva y que deriva en la transgresión simbólica en cuanto a la analogía propuesta.

---

<sup>130</sup> Lauro Zavala, “Para nombrar las formas de la ironía”, *Discurso*, Colegio de Ciencias y Humanidades, Unidad Académica de los Ciclos Profesional y de Posgrado, UNAM, otoño 1992, pp. 59-83, p. 62.

<sup>131</sup> Julio Ortega, *op. cit.*, p. 93.

<sup>132</sup> Zavala, *op. cit.*, p. 69.

Cuando hablamos de ironía, la asociamos inmediatamente a lo risible, sin embargo, también se encuentra entre los límites del llanto y la risa. Cuando el narrador menciona: “Yo no sé en qué planeta vive este japonés que se apellida igual que yo. Por supuesto que estoy preparado; ¿acaso La Familia me dejó otra opción?” (p. 27), muestra la afirmación en un tono irónico debido a que el contexto en que lo presenta: a pesar de lo terrible, resulta ser con un tono de burla y al mismo tiempo refiere al dicho de La Familia Mexicana en la que el trasfondo permite asociarlo de nueva cuenta a la situación de narcotráfico.

No sólo se trata de los enunciados literales, sino también de las figuras que construye del principio al final: comienza por exponer las metas que se proponía cuando niño hasta ir demoliendo la imagen esperada para llegar a futuros distintos. Los objetivos de su niñez no son precisamente donde se nota la deconstrucción, lo es la analogía transgredida resultado de la Suave Patria que le tocó.

Las menciones intertextuales también serán un modo de mostrar cómo se manifiesta la figura, porque

El curso comunicativo de la ironía se bifurca en el ámbito de la recepción de sus mensajes: sus destinatarios pueden ser los lectores que ingenuamente acepten los enunciados literales o bien aquellos que decidan trascenderlos en busca de una lectura clave irónica.<sup>133</sup>

Por ejemplo, cuando refiere:

Que tocó muchas veces a la puerta de mi casa como dios en un soneto de Félix Lope de Vega y Carpio para recordarme que soy un mestizo basura que estos diplomas y recortes de periódico elogiándome son nada que llegué a la clase media por la puerta de servicio con un suéter raído (p. 43).

El lector puede identificar al poeta español en el discurso y asociarlo a las ideas de su escritura y al mismo tiempo relacionarlo con lo devoto y lo divino contraponiéndose a la idea de no ser nada. Claro que en estos casos es el mismo lector el que debe estar atento a las referencias para así crear la atmósfera que nos muestre lo dicho. Cabría en este sentido también cuestionarse sobre un posible diálogo intelectual entre el emisor y el receptor que por un nivel de lectura puede hacer ver la correspondencia entre las menciones y así lograr una reconstrucción de significados que también puede verse como los juegos de los que hablamos.

---

<sup>133</sup> Peré Ballart, *op. cit.*, p. 319.

Teniendo en cuenta las formas de manifestarse de la ironía, es prudente investigar cómo se desarrolla en la obra y por qué es uno de los modificadores que dan sentido al texto como unidad.

### **3.1. La trasgresión simbólica**

Una vez identificada la forma, o las variantes en que se manifiesta la ironía, puede mostrarse cómo opera en la novela misma y cómo es que resulta un determinante para la trasgresión de la que se ha hablado desde el primer capítulo. En este caso se trata de ver más allá de las líneas superficiales que nos muestra el narrador para comprender en qué momento el texto puede ceñirse a la realidad y cuándo en verdad trata de mostrarnos un significado oculto para llegar a un razonamiento aún más profundo. Todos los elementos puestos en la novela son clave importante para probar la hipótesis de este trabajo.

A propósito, podemos recordar que el narrador se refiere al proceso de escritura, donde la función del autor hace guiños en los que nos cuenta cómo ha sido escrito el libro. Ahora, en el desarrollo, se menciona constantemente este factor:

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<sup>134</sup> (p. 173).

La palabra, como medio de significar es un pilar, además de la historia de la madre, que soporta la obra y como expresión escrita, “[...] si hablamos de literatura, por fuerza toda ironía deberá ser verbal, por cuanto ese dominio artístico no se vale de otro cauce de expresión que el que le confiere la palabra”,<sup>135</sup> y éste es el medio del que se vale Julián, no sólo en la obra como una totalidad, sino dentro de ella, de una manera intratextual al figurar como distintas entidades. La cita sirve como ejemplo para revelar a la palabra como un elemento clave en el discurso, además para moldear una imagen de la realidad. Al mismo tiempo, se mofa del lugar que es asignado a los escritores de literatura al utilizar el término “Hartista”. La inclusión de términos inventados no sólo sirve para ampliar las descripciones o acotarlas, sino que da también rasgos del pensamiento de Herbert, que en este caso critica

---

<sup>134</sup> Más adelante menciona: “«Hartista» es un concepto que Bobo Lafragua y yo acuñamos para darle dignidad al oficio creativo más congruente de nuestro siglo: el hartazgo”

<sup>135</sup> Pere Ballart, *op. cit.*, p. 307.

procedimientos y el impacto de la cultura en su espacio. Dicho de otra forma: “[...] toda ironía verbal nace de una determinada elección o disposición de palabras que apunta a las verdaderas intenciones significativas del ironista por el hecho de sugerir su reverso”.<sup>136</sup> Si bien, líneas más adelante, el mismo narrador explica el término, no se puede pasar de largo su significación en la que más allá de explicar, manifiesta una crítica hacia el arte contemporáneo y a la época en la que se encuentra, que se caracteriza por la pluralidad de sentidos que encierra y que lleva consigo la dispersión y el hartazgo.

A propósito de los juegos que elabora el personaje en cuanto a las palabras y a los significados, el de la madre es el que se presenta con más fuerza por ser éste el motivo con el que se inicia la lectura de la novela. A partir de esta imagen es que se desarrolla a la par la crítica hacia el país. En las primeras páginas de la novela puede leerse:

Mientras pago la cuenta, la cajera se desvive en cortesías y nos pide que por favor llenemos si no es mucha molestia una hojita cuyo único objetivo es solamente mejorar el día a día el servicio que la empresa nos ofrece aspirando por supuesto de manera constante a la excelencia. Señala dos plaquitas metálicas colgadas del muro: «Misión» y «Visión»: otra vez el omnicompetente rastacuerismo ISO 9000 mexican style saludándonos con un obscuro tufo a Carlos Slim recién bañado en los disfuncionales retretes de cincuenta millones de clientes desnutridos. Todo México es territorio del cruel (p. 30).

La crítica va enfocada a las empresas mencionadas y la forma en que se trata de encubrir los males que generan, con un cuadro en la pared que intenta mostrar que el funcionamiento cumple con un bienestar para los clientes, sin embargo, la realidad es que sólo unos se enriquecen mientras otros pasan hambre y aunque es una realidad cruda, es la que permanece en todo el país, y es que “[...] la ironía, en cuanto estilo, surge del mimetismo más grotesco; capta la vida tal como la encuentra.”<sup>137</sup>

Igualmente se hace presente la ciudad como ente que absorbe, en la que se existe una adaptación en cuanto a las formas de actuar, así como el lenguaje utilizado. Y desde un punto de vista más crudo nos señala que las leyes establecidas se encuentran únicamente como adorno. Para cerrar la página, el narrador agrega: “Welcome to La Suave Patria. Propina por favor”. Cuando habla de las dos ideas casi a la par, logra que una absorba el sentido de la otra, es decir, al contraponerlas el efecto de sentido cambia, de esta forma, el significado otorgado por López Velarde en el poema al que hace referencia se ve

---

<sup>136</sup> Huntchens, citado en Pere Ballart, *op. cit.*, p. 300.

<sup>137</sup> Fry, citado en Wayne C. Booth, *op. cit.*, p. 14.

transgredido por el mismo lenguaje que emplea el narrador al reducir el funcionamiento de un país a una mentira y a un absurdo.

El poema *La Suave patria* es una de las claves para reconocer y dar fuerza a la analogía propuesta y al mismo tiempo el contraste mostrado resulta en ironía al encontrar a través de él una transgresión por medio del cambio en los significados de los símbolos principales que son la madre y la patria: los opuestos ahora crean uno nuevo.

En los ejemplos citados es evidente el tono del narrador en el que vuelve una figura, un poema, como es el caso de la patria, en otro completamente diferente: ya no es la patria una idea inmaculada, sino que se ha convertido en una realidad terrible. Este indicio nos sirve no sólo para ciertos pasajes de la novela, también mediante la estrategia mencionada es que se puede entender la obra, y bien podría decirse que se trata del estilo del autor implícito en la forma en que hace que su narrador logre expresarse. Es Julián narrador quien nos dicta un modo de lectura que puede ser percibido por un lector que identifica características mencionadas. Peré Ballart lo expresa de la siguiente manera:

[...] conservando una cierta apariencia de verosimilitud en sus enunciados literales, consigue canalizar de una sola vez dos valores argumentativos en conflicto, con la que el lector que sabe percibirla puede apreciar la distancia que media entre ambas, o en otras palabras, el desvío y la norma.<sup>138</sup>

Es decir, por un lado, está lo expuesto en líneas y al mismo tiempo entrecruza la idea de una patria en la que los agentes internos y externos han modificado el significado que se le atribuyó por años al ideal y la imagen establecida que se tenía. Desde el inicio se da cuenta de la indefinición del género literario cuando a la obra se presenta en la portada como una novela, mientras que en el texto enmarca las características de lo autobiográfico y lo ficcional, pretendiendo así una indefinición. Ahora bien, la analogía es una figura que también se mueve entre la indeterminación por los distintos modos y formas en las que se puede presentar; es por ello que la técnica en la que está escrito el relato representa un factor para poder identificarla, es decir,

[...] el ironista puede hacer efectivos otros muchos recursos que atañen igualmente al tiempo de relato, como por ejemplo alterar el *orden* de los hechos de la historia o hacer ambiguos anuncios de lo que ocurrirá más adelante a fin de desbaratar las expectativas fundadas en el lector.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> Peré Ballart, *op. cit.*, p. 366.

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 392.

Los constantes cambios en el tiempo del relato, en el que el narrador nos lleva a distintas etapas de su vida, no es mero capricho, al contrario, crea una estructura en la que desestabiliza la lectura, transgrede las normas no sólo con la cuestión temporal, también por el hecho de la personalización del relato y los constantes guiños y menciones directas al lector. Al quebrantar las normas establecidas que propone el género de la novela, plantea un modo de lectura distinto, en el que el lector deberá poner atención y saber que en cierta medida lo que cuenta va dirigido con firme intención al que tiene el libro entre sus manos.

Éste es otro elemento que no puede pasar desapercibido: la ironía logra entenderse cuando el receptor logra identificar la intención con la que ha sido puesta una frase, determinado escenario o comentario, por lo que

[...] las ironías [...] hacen que el lector real deba orientarse dejando de creer a ciegas en lo que el texto dice y pasando a considerar que cuanto ocurre en la historia es el producto de (por lo menos) una percepción de las cosas tan contradecibles como cualquier otra.<sup>140</sup>

O como bien menciona Lauro Zavala, “[...] sin un lector que entienda el texto irónico como tal, la ironía desaparece, y le sobreviene sólo en un sentido literal”<sup>141</sup>. Cuando Julián dice:

Es una sarta de mentiras. Soy un reprimido. Jamás he practicado sexo anal [...] Yo nunca fui a La Habana. Miento: yo casi estuve una vez en La Habana. Miento: una vez fui a La Habana pero no pude ver absolutamente nada porque pasaba las noches encerrado, con fiebre, muriéndome en mi cama de hospital, deprimido y solo, conectado a una máscara negra [...] Miento: la milagrosa medicina cubana curó a mi madre de leucemia. Miento: (p. 171)

No intenta sólo jugar con el lenguaje, en medio de los distintos escenarios que plantea — el hospital, la ficción de La Habana y su experiencia con la fiebre—, también crea un espacio indeterminado que lejos de aclarar al lector lo sucedido, lo confunde aún más. En esta parte, el receptor debe estar consciente de que lo leído no corresponde por completo a una realidad fáctica ni al entorno exactamente ficcional. Los distintos tiempos y escenarios preparan al lector para hacer un cambio en la lectura que estaba realizando: se trata de una adaptación que se realiza conforme se altera el tono en la narración. El conjunto de la imagen que plantea en la cita mencionada conforma una ironía por el hecho de que el lector se vale de la confianza en el relato que ha ido creando conforme avanzan las páginas, para después mostrar una perspectiva distinta.

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 402.

<sup>141</sup> Zavala, *op. cit.*, p. 62.

Para complementar la idea, páginas más adelante relata “Es el texto más breve y enigmático pero también (no para ti sino para mí) el más revelador”<sup>142</sup> (p. 173). Zavala menciona acerca del tema:

Si la narrativa moderna recurre a la ironía como a una estrategia que permite expresar las paradojas de la condición humana y los límites de nuestra percepción de la realidad, ello exige la presencia de un lector capaz de reconocer las distintas estrategias de autocuestionamiento que este mismo discurso pone en juego.<sup>143</sup>

Visto de otra forma, el narrador expone datos que se mostrarán confusos, pero que en algún momento tendrán que esclarecerse, ya sea por la información que vamos encontrando en la lectura o por las pistas que nos brinda para develar la razón por la que hace cambios y pone enunciados aparentemente fuera del contexto. Al hacerlo crea una atmósfera de juego y nuevamente nos pone en la siguiente situación: te cuento, lector, te doy pistas, pero al final la interpretación y los hechos no relatados son los que tendrán peso al ver a la obra en conjunto y “[...] exigen a su lector, sino también la visión del mundo, las rupturas con la tradición y las contradicciones que definen a esta misma modernidad”.<sup>144</sup>

A pesar de que pueden notarse en el flujo de la narración citas como las que se han mencionado, podemos ver la ironía en un aspecto general, porque se trata de un gran entramado que se va construyendo; en cierto sentido podríamos entender que la ironía invita al lector a reflexiones, y más importante, autoreflexiones, que pueden parecer un laberinto en el que debe encontrar él mismo la salida. La intención primordial, al ser una narración que sucede desde un aspecto personal, interiorizado, es la de ser escuchado, por ello es por lo que esta ironía pretende y es una “[...] portadora de una visión del mundo en la que manda la paradoja y el cuestionamiento constante de todas las manifestaciones de la realidad.”<sup>145</sup> Anudado a las palabras de Ballart,

Habría que entender por paradoja, sin embargo, no la mera contradicción. No basta con afirmar que A es no-A. [...] pues estamos reduciendo la realidad a la mera confrontación entre opuestos: razón-locura, verdadero-falso, sentido-sinsentido, finito-infinito, por mencionar algunas. La paradoja va en contra de la opinión común (para-

---

<sup>142</sup> En las páginas 38 y 39 de la novela el narrador habla abiertamente al lector cuando lo hace cómplice de las horas en vela en la habitación 101 y del posible destino de su madre cuando dice “Esto que escribo es una pieza de suspenso. No por su técnica: en su poética. No para ti sino para mí”. En el apartado 2.1 se alude al proceso de escritura y la introspección del discurso, sin embargo, también trata de la invitación al lector para que su participación en el texto se mayor.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>144</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>145</sup> Peré Ballart, *op. cit.*, p. 296.

doxo) precisamente porque no nos ofrece ninguna opción definitiva entre dos posturas opuestas, ambas son igualmente plausibles.<sup>146</sup>

Es decir, tenemos la opción de verlo como un laberinto en el que se puede elegir ir a un lado o a otro. En la narración también podemos verlo únicamente como la historia de la madre moribunda o bien como la representación de la analogía que se propone en la que la patria se encuentra en decadencia y debe morir en su carácter de ideal. Ambas opciones serían correctas, sin embargo, el lector tampoco debe de decidir alguna y puede situarse entre ambas y al final de la lectura y de la reflexión elegirá la interpretación que le parezca adecuada sin negar la una o la otra.

La época, como contexto y como referente de pensamiento es un canal que dará pauta a la interpretación y verdadera intención del autor<sup>147</sup> al plasmar sentencias que ironizan y que, como menciona Zavala, dan pie a una nueva manifestación de la realidad, de la cual la novela nos da características:

A una cuadra escasa, treinta metros abajo, descansan cobijados en graffiti los melodramáticos escombros de mi generación: un muro cuyas capas multicolor parecen, más que reliquia posmoderna, los restos ensalivados de un jawbreaker que la historia no pudo masticar. (p. 71)

Esta es una de las percepciones que nos ofrece Julián a lo largo de la novela: los tiempos han cambiado y con ello el entorno y los pensamientos, llevando nuevamente a la analogía de la madre y la patria. Por principio sabemos que durante el discurso se trata de desmitificar a las dos figuras y como se mostró, sus significados en la historia y han cambiado drásticamente, aunque el ideario pretende mantenerlas y mostrarlas como en algún momento se creyó.

Tenemos en cuenta que Julián emplea su discurso en una construcción dual en la que al momento de hablar de la madre evoca inmediatamente a la patria entremezclando los significados y con ello su recepción en el lector; a la par se maneja como hijo y ciudadano de manera que en él recaen las consecuencias a pesar de que la madre sea, en el momento que se inicia la historia, la que está postrada en la cama del hospital agonizando. El trabajo en este sentido es interpretar lo que plantea al contraponer a las figuras, y entender que

---

<sup>146</sup> Pérez, Ángeles Ma. Del Rosario; Bacarlett, María Luisa, *Deleuze, Borges y las paradojas*, Universidad Autónoma del Estado de México, GEDISA, México, 2015, p. 14.

<sup>147</sup> Al mencionar “la verdadera intención del autor” es con el fin de aportar a la hipótesis planteada, en la que la ironía responde a la realidad, o, mejor dicho, al contexto desde el que nos habla el autor.



El curso comunicativo de la ironía se bifurca en el ámbito de la recepción de sus mensajes: sus destinatarios pueden ser los lectores que ingenuamente acepten los enunciados literales o bien aquellos que decidan trascenderlos en busca de una lectura clave irónica.<sup>148</sup>

Entonces el lector debe preguntarse, ¿cuál es aquí el papel de la ironía?, pero, sobre todo, ¿por qué ironizar y qué es lo que se logra con ello? En primer lugar, como ya mencionamos, el ironista pretende dar una imagen de su realidad y depende de la referencialidad en el texto que la contiene. El trabajo del lector en este punto es identificar los guiños y las intromisiones de la ironía.

Y para ello es necesario saber, como menciona Ballart, que

El equilibrio entre bromas y veras, entre sinceridad y fingimiento permite al escritor de ficciones extender el alcance de sus ironías en todo el discurso [la impersonalidad del narrador constituirá una forma de irónica *dissimulatio*] mientras que adoptar la perspectiva de uno de los personajes de la historia equivale a asumir la *simulatio clásica*.<sup>149</sup>

Entonces el pacto de ficción nos permite, y al mismo tiempo permite al escritor, darle un rumbo y una interpretación elegida al discurso. Cuando la narración nos dice:

La gran familia se desmoronó como si fuera un montón de piedras, Pedro Páramo desliéndose bajo el cuchillo de Abundio entre los azorados ojos de Damiana, la modelo de Televisa que recita en automático: «Desde la laguna de Celestún XEW te saluda... Nada: no queda más que pura puta y verijuda nada. En esta Suave Patria donde mi madre agoniza no queda un solo pliego de papel picado. Ni un buche de tequila que el perfume del márquetin no haya corrompido. Ni siquiera una tristeza o una decadencia o una bullanga que no traiga impreso, como hierro de ganado, el fantasma de un AK-47 [...] (Durante el desayuno, Felipe Calderón Hinojosa aparece en cadena nacional informando los logros de su gobierno, cuyas optimistas cifras considera –obviamente– más relevantes que cien millones de pesadillas [...]) Recuerdo un verso premonitorio de Juan Carlos Bautista: «Lloverán cabezas sobre México». ¿Hablaba de los ejecutados en la Marquesa? ¿O del autorretrato de Ron Mueck? ¿Hablaba de la leucemia de mi mamá?... Lloverán cabezas sobre México. (p. 27)

Nos llena de elementos que son conocidos y nos llevan al mismo tiempo a situaciones en concreto, a figuras analizadas anteriormente que debemos desmenuzar para comprender la idea principal y transgresora que nos indica. La familia, como núcleo principal le ha sido negada, mientras que los paisajes y conocimientos propios del mexicano se van deteriorando hasta desvanecerse. Entonces esos íconos y referentes de identidad se muestran dispersos y sobre todo ajenos. A pesar de la queja clara, salta a la vista el

---

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 319.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 389.

contraste que va describiendo, la secuencia en la que comienza refiriéndose a la familia como un gran fallo y a uno de los grandes referentes de la literatura mexicana: todos son elementos propiamente nacionales.

Además de la mirada elitista en la que la pobreza de Pedro Páramo se contrasta con la visión de la televisora en la que la gran familia era únicamente la clase media y alta. Es en estas líneas cuando vemos de pronto los extremos, un blanco y un negro, la dualidad de la que hablamos en apartados anteriores y que se muestra no sólo para confrontar, sino también para complementar.

En medio de la fluidez y rabia, dice “Nada: no queda más que pura puta y verijuda nada. En esta Suave Patria donde mi madre agoniza no queda un solo pliego de papel picado”, tal vez siendo ésta una de las ideas principales y más sinceras que están escritas en el texto. Ya mencionamos la contraposición de la patria que muestra Julián en relación a la de López Velarde haciendo énfasis en la significación: existe una que fue, estuvo y era la esperanza de unificación, pero también se pretendía cerrada y conservadora, mientras que la actual es un retazo manchado de sangre derrama. Esto último podemos verlo cuando hace mención de Juan Carlos Bautista y a su poema “Primer augurio” (2010), donde dice lo siguiente:

Me levanté en aire en que llovían cabezas,  
colosales cabezas:  
la raza estaba desatada,  
La raza era una sangre desnuda, rabiosa,  
Una mala espina revolviéndose en mi cama con dolor de manceba,  
oscuramente adormecida,  
hinchada de temores  
con el silbo podrido en su pecho sentimental<sup>150</sup>

Así, Julián, “[...] el ironista, humano y fiable como los demás, busca en el lector un compañero a quien confiar su visión traspasada de inquietud”<sup>151</sup>, qué es la explicación y el uso de la figura retórica sino una queja, una exposición de su visión de la realidad, de una crítica en pro de un razonamiento que trata de llegar al otro lado del texto para generar una consciencia.

---

<sup>150</sup> Juan Carlos Bautista, *Primer augurio*, Letras Libres, México, 31 de agosto de 2010, consultado en <http://www.letraslibres.com/mexico/cabezas> el 10 de abril de 2018 a las 13:00 pm

<sup>151</sup> Peré Ballart, *op. cit.*, p. 421.

Ballart menciona que “[...] cuando la ironía socaba algún prejuicio social, lo hace siempre enfrentado a una categoría abstracta y general”<sup>152</sup>, en este caso existe la creación de un mundo que trata de ser lo más fiel posible a la realidad, una en la donde la violencia como tema está expuesta y se vuelve visceral y cínica, y el receptor puede identificar como su medio, entonces

[...] su recurso [del narrador] es, por tanto, desautomatizar los clichés, obligando al lector a cuestionarse, como si fuera la primera vez que los examinase, sus juicios y asunciones, y reclamando así una intención renovada para las ideas con que el texto se ha puesto a jugar.<sup>153</sup>

El claro ejemplo es la construcción dual y opuesta de las figuras y símbolos nombrados en la novela: el pasado y la actualidad, la madre y la prostituta, lo puro y lo chingado. El juego de los valores opuestos da fuerza a la resignificación de la obra, y es prudente preguntarnos el porqué.

En este sentido, Herbert de igual manera juega con los símbolos durante toda la novela y nos ayuda a la formación de la analogía. Podemos entender que los símbolos “[...] toman, simultáneamente, su sentido y dificultad de una conversión metafórica”<sup>154</sup>, por ejemplo, el símbolo de la madre y de la patria se ven distintos en sus significados, si bien la madre puede ser la buena y la cuidadora, también puede ser la terrible y la destructora, tal como el caso de Guadalupe Chávez que inevitablemente nos remonta contantemente a la Coatlicue en su dualidad.

Debemos entonces hacer un ejercicio de memoria y de reflexión semejante al que hace el narrador a lo largo de la historia. Tenemos dos analogías: la madre patria y el hijo ciudadano. La primera se forma a partir de las descripciones y de las similitudes, por ejemplo, representar el origen y ser una fuente de vida. La segunda no difiere mucho de la primera, al presentarse como el resultado de la historia de ambas y como asociación a la primera.

La segunda analogía nos atañe directamente al ser parte de la generación y del legado que ha quedado después de siglos de historia y nos afecta de la misma forma que al personaje, al ser también hijos de la madre patria. A pesar de que ocurre un cambio en los significados, lo principal es la interpretación que nos ofrece como lectores, y es que la

---

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 421.

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 421.

<sup>154</sup> Starobinsky, Jean. *La relación crítica*. Taurus. Madrid, 1974, p. 213.

La narrativa [...] ofrece a la figuración irónica la posibilidad de gobernar todos sus niveles de significación, extremando los contrastes entre la visión de los personajes, la de los lectores y la del narrador. La fiabilidad de este último es un factor importante en la interpretación de las posibilidades irónicas dispersas en el texto.<sup>155</sup>

Exactamente no puede ubicarse una cita donde el narrador nos ofrezca la imagen de la madre revestida como una patria, es por medio de las descripciones que nos acerca a esta mirada que propone sobre todo un ambiente de destrucción. Cuando enuncia: “[...] acabó por tragarse la píldora publicitaria a través de las maquetas de chocolate Abuelita: No-Hay-Amor-Más-Grande-Que-El-Amor-De-La-Gran-Familia-Mexicana.” (p.26), de nueva cuenta muestra el gran núcleo de la familia como uno terrible, con tono de burla. Se apoya de las letras mayúsculas y los guiones para darle a entender al lector que está modificando el sentido de la frase, ya no existe esa protección y cariño, si es que alguna vez existió y no es más que una publicidad, un engaño, que te dice que las cosas están bien mientras que su madre y su patria mueren de a poco.

No sólo la situación de muerte es la que transgrede la visión, también el hecho de que la madre haya sido en su momento de juventud y mejores años una prostituta desvergonzada. Julián nos dice: “Lo malo de ser el hijo de una puta es que, cuando eres niño, muchos adultos actúan como si la puta fueras tú” (p. 147), precisamente haciendo alusión a la representación de la madre patria y del hijo ciudadano que en algún punto llegan a mimetizarse. A simple vista nos habla de su niñez, un hecho inocente y al mismo tiempo horrible, pero también se vale de la ironía que

[...] tantas veces entendida como arma arrojada contra quienes se abanderan en la necedad, tiene en el fono un valor mucho más defensivo: es el escudo que detiene cualquier golpe, que preserva al que lo lleva de ser cogido en falso por parcial o por incauto y que, en definitiva, ampara al ironista ocultándole a los ojos de todo posible detractor que, si bien podrá leer en lo escrito por aquél más de una crítica, no sabrá a ciencia cierta desde dónde ha sido pronunciada.<sup>156</sup>

Como indica Ballart, nuestro punto de partida es la madre en un contexto de ruptura, ahora bien, lo que indica son las reminiscencias de un pasado que fue feliz, pero difícil, de una madre que en realidad nunca conoció otra forma de vida más que un destino que se disponía a seguir, lo mismo que la patria. Entendido eso nos damos cuenta que ambas

---

<sup>155</sup> *Ibidem*, p, 375.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p, 415.

figuras se contraponen y se complementan y también se muestran como iguales para demostrarnos que la que también se encuentra postrada en una cama de hospital es la patria.

No conforme con el planteamiento, el narrador también elabora una lectura que inmediatamente nos remite al ensayo propuesto de Paz donde habla de *La chingada* debido al camino que recorren ambas y que se lee directamente en las páginas de la Historia de México. Pensar que quiere retomar la figura de la malinche en Guadalupe Chávez es un poco arriesgado, por el contrario, se puede tratar de un diálogo en el que el autor se vale de los hechos para elaborar nuevamente una concepción de la patria donde ya no le pertenecen los valores preformados que giraban en torno de ella.

Ahora bien, la analogía de la madre y de la patria están conformadas por dos símbolos muy importantes que obedecen incluso a figuras que han sido constantes en la historia del hombre, como es el caso de los arquetipos, que son

[...] una tendencia a formar representaciones, de un motivo, representaciones que pueden variar muchísimo en detalle sin perder su modelo básico [...] Al mismo tiempo también se manifiestan en fantasías y con frecuencia revelan su presencia sólo por medio de imágenes simbólicas [...] No tienen origen conocido; y se producen en cualquier tiempo o en cualquier parte del mundo, aun cuando haya que rechazar la transmisión por descendencia directa o «fertilización cruzada» mediante migración.<sup>157</sup>

Y que nos muestra desde tiempos inmemorables características de una forma de ser que en este caso atañe a la madre. Entonces, al igual que el símbolo se presenta de manera inconsciente, pero se hace manifiesto al retomararlo en la cultura mexicana desde la que nos hablan Julián. Es decir, desde una vertiente juega con los significados establecidos y con su significación, pero al mismo tiempo nos indica que no necesariamente siguen representando.

Entonces nos encontramos con sistemas que se han construido incluso desde hace mucho tiempo atrás y que apenas podemos ubicar en la historia sino como parte inmanentes a nosotros, como seres humanos. Tal es el caso de la tierra como madre y de la que hemos hablado constantemente en el trabajo.

Ahora bien, la disolución de estos sistemas es evidente en la poca presencia que tenemos de ellos en la actualidad, porque si bien creemos que seguimos concibiéndolos como tales, es hasta que reflexionamos y al mismo tiempo nos preguntamos qué tanto nos

---

<sup>157</sup> Jung G. Carl, *El hombre y sus símbolos*, Luis de Caralt Editor, S. A. España, 2002, p. 67.

representan en la actualidad. No se trata de que los arquetipos y los símbolos pierdan como tal su significado, sino que sufren modificaciones, como nos muestra *Canción de tumba*. El ideario colectivo se encuentra sujeto a su contexto y así como la identidad tiende a modificarse constantemente dependiendo de las exigencias de su época. Es por ello por lo que el siguiente trabajo pretende, como uno de sus fines, demostrar que únicamente queremos seguir ceñidos a sistemas que no se adecúan más a nuestro ser.

Y al igual que lo híbrido en su escritura, también podemos repensar el hecho de que obtener, como ciudadanos un nuevo concepto de la patria resulta difícil y contradictorio en cuanto a las normas ya establecidas y aprendidas por siglos, de la misma forma que separarse del terruño, del origen mismo es un de las experiencias por llevar más complicadas. Tal vez en este caso cabría preguntarse si en el mismo texto el autor nos ofrece una forma de concertarlo o al menos una opinión. Esto podemos encontrarlo por ejemplo cuando después de la muerte de su madre, Julián dice: “Entonces nació Leonardo. Todo abismo tiene sus canciones de cuna” (p. 204).

Para complementar y cerrar el análisis de la ironía, al final del texto se lee:

— Te amo, soy el hijo de mi madre.

Apenas pudo apretar mi mano con la suya. Era un apretón sin agradecimiento, sin resignación, sin perdón, sin olvido: sólo un perfecto respiro de pánico. Ese fue el último ladrillo de educación que me legó Guadalupe Chávez. El más importante de todos (p. 206).

Tal como nos narra el último momento con su madre es cómo podemos darnos cuenta de que al final, el pasado no es el que por completo importa, sino que es la experiencia de lo vivido lo que perdura junto a su palabra.

## CONCLUSIONES

Podemos notar a lo largo del trabajo expuesto que la propuesta que hace Julián Herbert de *Canción de tumba* es una propuesta de transgresión basada, principalmente, en lo difusos que se encuentran los límites en su escritura. Tal es el caso de la actualización que propone de los símbolos de la madre y la patria que comienzan con la cuestión genérica.

Como inicio del análisis se toma en cuenta la cuestión genérica, que representa un conflicto; como ya bien lo señala Manuel Alberca en el «Principio de identidad»,<sup>158</sup> el Autor, es el que dicta el modo de ser del discurso y es un referente real en el contexto; el Narrador es el que enuncia el discurso y el Personaje, es el objeto de la enunciación. Teniendo esto en cuenta, en la obra, las tres entidades corresponden al mismo nombre: Julián Herbert. Dicho principio genera una problemática al poner en duda los pactos establecidos, como es el caso del autobiográfico y el ficcional.

En caso del primero, propuesto por Philippe Lejeune, se debe tener en cuenta que, como menciona Julio Ortega, es parte de las características de la narración autobiográfica en la que la vida del autor es narrada y al mismo tiempo convierte los hechos “reales” en una ficción, rasgos que podemos apreciar en la narración desde que el discurso nos va guiando por la vida de quien suponemos, nos cuenta una verdad. En este aspecto podemos cuestionar hasta dónde la figura del autor hace uso de sus artificios, ya que, si bien la historia relatada coincide con la vida del autor, entramos en un paradigma al recibirla como novela.

Y es precisamente este paratexto el que da entrada al pacto ficcional en el que el lector se compromete, aunque no de manera consciente, a realizar una lectura en la que los hechos son invenciones o poco apegados a una realidad. Al tener en cuenta la mezcla de ambos pactos, la recepción de la obra se desestabiliza, o, mejor dicho, pone de manifiesto lo débil de las líneas entre lo ficticio y lo fáctico, lo real y lo fingido.

A pesar de representar un aparente problema, el lector crea un vínculo que lo acerca a la lectura y al mismo tiempo alcanza a vislumbrar la visión de mundo que nos muestra el discurso; Zavala nos menciona que el nivel de verosimilitud que corresponde al género

---

<sup>158</sup> Citado en la p. 12 del trabajo.

literario no sólo establece un contrato entre el escritor y el lector, como tradición discursiva sino que también expresan una visión del mundo dentro de estas convenciones.

Es decir, al elegir la forma del discurso, el autor muestra su percepción de mundo, que en este caso es el un ser fragmentado que no se identifica con los tradicionales cánones de la literatura en los que se sostenía que un texto debía obedecer a alguno de los pactos mencionados.

Podemos hablar entonces de un desdoblamiento entre un yo autobiográfico y un yo ficcional que darán paso a otro género: la *autoficción* que le otorga un nivel de verosimilitud literaria. Es entonces cuando la propuesta de la que hablamos funciona en ambas direcciones: como una forma de escritura y una de lectura y que se complementan para dar fuerza a la obra.

En el caso de la primera, la autoficción había existido desde tiempo atrás, sin embargo, Julián lo retoma con una fuerza peculiar<sup>159</sup> al hacerlo de forma explícita, mostrando a propósito los cambios en la narración y confundiendo al lector para dar más impacto a la obra y al mismo tiempo para ser más sincero por medio de su palabra. Hablando de su lectura podemos decir que genera controversia en su lector, de manera precisa por lo mencionado y, principalmente, por el reconocimiento que se logra al avance de sus páginas: se comparte un lugar común y su recepción se lleva a cabo con mayor potencia.

Lo anterior demuestra que, a pesar de notarse en un principio como mera construcción, el género literario determina en gran medida y es una parte sustancial del acogimiento de la obra en la literatura mexicana, en la crítica literaria y en el público. Factores que dan cuenta de su importancia en las nuevas formas de expresión que los escritores latinoamericanos que han optado. Como es el caso de Julián, por hablar desde los adentros, romper el canon e ir en busca de nuevos modelos.

Al hablar de la cuestión genérica, además de determinar una percepción del mundo que nos ofrece el autor, también nos muestra lo cambiante de los nuevos modelos literarios de los que hablamos líneas atrás. Recordemos que en esta obra el mundo se construye a

---

<sup>159</sup> Otro gran escritor que tiene un estilo de escritura semejante, que comparte rasgos con la novela *Canción de tumba* y que además se encuentra cercano en tiempo es Roberto Bolaño que también obedece a la nueva narrativa latinoamericana en la que el sujeto y sus vivencias se adentran más en la narración hasta mostrar borrosos los límites.



través del yo y demuestra una mirada autorreflexiva debido al mismo carácter de su escritura.

Asimismo, entendemos que al transgredir los límites, no sólo lo hace en la estructura, sino que también evidencia una crisis dentro del texto como género que deriva en una crisis de identidad que es tratada en el siguiente capítulo.

Ahora bien, no sólo existe una ruptura de los cánones, también nos enfrentamos a una dispersión en las esferas en las que se mueve el personaje y que son una representación del ser humano en distintos aspectos, como es el núcleo familiar y básico, como ciudadanos en relación con nuestro territorio y como individuo de la época. Estas esferas son identificadas en el trabajo como roles que dejan ver su identidad.

El discurso de Julián obedece a su época, por lo tanto, podemos hablar de un discurso posmoderno que es explotado, en este caso, por la inestabilidad de la identidad que se demuestra a través del detonante de la memoria. Ahora bien, como ya lo vimos, el yo de la autoficción oscila entre sus identidades, por lo que se trata de una autoinvención y esto viene del momento en que es narrado y que corresponde al discurso mencionado. Ambos, es este caso, comparten la peculiaridad de las identidades ramificadas, es decir, se presentan como relativas y permiten que el personaje se mueva en distintas facetas y cada una de ellas estará regida por la actividad autorreflexiva: pondrá en duda constantemente el retrato de sí mismo y de su realidad por medio de la palabra.

La reflexión a la que nos invita desdobra los roles en los que se mueve el personaje: hijo, ciudadano e individuo, y expone también el juego donde Julián y Guadalupe son vistos como representaciones. *Canción de tumba* es una obra de dualidades, de juegos y de figuras de espejos: Julián es la representación del mexicano actual mientras que Guadalupe Chávez lo es de la patria.

Teniendo en cuenta que se trata de un texto con tintes biográficos, la lectura se encuentra ceñida a las vivencias “reales” y de la historia principalmente del personaje y de la madre. Ésta será el tema aparentemente principal, por lo que la primera identidad que se retoma es la de su condición de hijo.

Es aquí cuando encontramos la dispersión fundamental, ya que se remonta a la primera forma de pertenencia del ser humano y revela el primer conflicto argumental: una relación de amor-odio en la cual no existe un vínculo que pueda ser precisamente fuerte.

Ésta es una carencia que lo acompaña por las páginas, hasta el último párrafo del libro en el que se narra la muerte de Guadalupe Chávez. En este aspecto se revela con fuerza el ejercicio de la memoria en el que el relato en primera persona va ligado estrechamente con su interior que se encuentra contrariado. En medio de las reflexiones que presenta a sí mismo invita al lector a cuestionar también su propia realidad y su percepción de ella por medio de su carga significativa. En este sentido, como lo vimos con Julio Ortega, el ejercicio de intervención de algunos lectores en la objetividad con la que leen la novela hace que el mismo lector tenga una crisis de identidad como espejo en el relato que lo lleva a reconocerse en el personaje o incluso con el autor de la novela.

Es decir, es Julián el que narra y vive, pero es también la representación del mexicano y del individuo que no logra asir una identidad concreta en la época y su país. El desdoblamiento no sólo ocurre dentro del texto, también rompe las líneas y se inserta en el lector que a la par de la crítica y el discurso reflexivo también pone en entredicho su papel dentro de esas esferas. No se trata únicamente de lo que vive el personaje, sino que también el lector lo puede asociar a su propia realidad. En este caso, el resultado de la analogía del hijo-ciudadano sería un mexicano perdido que da paso a un hombre individual. De esta forma, también en su rol de individuo se muestra como un ser disperso que corresponde directamente a los abatimientos de su época donde ya no lo representan los valores imperantes de un pasado.

Las tres partes mencionadas muestran la completitud de su identidad y a la par se encuentran las de Guadalupe Chávez donde es la madre amorosa a quien llama Lupita, es la extraña a quien acompaña en el hospital bajo en nombre de Guadalupe Charles y la más constante en la rememoración: Marisela Acosta, la prostituta. El discurso cambia de tono y de tiempo cada que una de ellas es nombrada, una de ellas está cuando él nace y la otra es la que muere. Ante una primera lectura podrían parecer sólo nombres y circunstancias, sin embargo, el significado que se les otorga hace que podamos hablar de una analogía entre la madre y la patria. Es aquí, como menciona anteriormente, cuando la figura de “la chingada” entra en juego. No se trata únicamente de una madre, también hablamos de una patria que ha pasado por los estragos heredados por la historia del país para que se considere de esta manera.

Éste es uno de los temas medulares del trabajo: la identificación de la patria a través de Guadalupe Chávez. Ambas son representación de una figura femenina dadora de vida, el vínculo a los orígenes y madres de hijos y ciudadanos que forjan destinos. En este caso lo femenino es representado también con la tierra, con la situación geográfica; Julián nació en territorio mexicano, que aporta una identidad y de la madre quien le otorga la primera experiencia de mundo.

De una manera dual, la analogía madre-patria es una representación de lo bueno y lo terrible. En este caso, como ya se ha mencionado, entran en juego distintas figuras que de la misma manera representan la vida y la muerte, como es el caso de la Coatlicue que engloba en sí todos los aspectos de los que hemos hablado: vida, muerte, origen, madre, destrucción y que además es la representación de un mundo; y que nos remontan directamente a Guadalupe Chávez.

Ambas funcionan como determinantes para que pueda guiar el discurso del modo en que lo hace: siente amor y odio hacia ambas por las circunstancias en que una estuvo ausente y fue causa de vivencias trágicas y con la otra no puede identificarse porque en lugar de darle resguardo se encuentra en descomposición, moribunda, como su madre muriendo de un virus en hospital que se encuentra ahí a raíz de fallos.

Es por distintos problemas que Guadalupe termina siendo prostituta y tiempo después moribunda en un hospital, así como la patria que a causa de su historia se encuentra en descomposición. En la doble vertiente en la que se encuentra Julián no siente apego y el terruño para él se vuelve pura burocracia. Aquí es donde el discurso muestra no sólo los inconvenientes que debe de sortear, sino que años de vivir bajo males, como es el de la corrupción, le hacen sentir el peso de la historia en el país.

No podemos olvidar, que el mismo narrador nos recuerda constantemente que su medio de expresión es el de la palabra, por lo que para él representa parte de su identidad y además es un puente con el que logra la comunicación con el otro que es su lector, pero que también es una representación de él mismo. Y que también será la manera en que dé la significación de la obra para sus lectores.

Si bien los elementos presentados dan cuenta de la transgresión de la que se ha hablado constantemente, es la ironía, que es modo específico del discurso, la que marca la pauta para que ésta se logre. Entendemos que la ironía se encuentra también en el nivel de

la recepción, es decir, que el lector debe interpretar los guiños del narrador y leer entre líneas para que ésta cumpla su función y otorgue un nuevo y más amplio significado a la lectura por medio de una visión crítica en la que cuestiona los sistemas bajo los que vive, como el caso del gobierno y su funcionamiento. Ballart menciona que la construcción irónica obliga al lector a una lectura más atenta en la que incluso debe hacerse cómplice de quien no conoce y que le narra los hechos con una intención irónica.

Comprendido esto podemos ver que la ironía logra crear un puente por medio del cual se logra un reconocimiento de su ambiente, es decir, lo expuesto en líneas logra cruzar los límites y reconocerse en una realidad factual. Se trata también de un discurso que juega con lo real y lo aparente, es decir, tenemos un modo de lectura que resulta ser la representación de algo más.

Tal es el caso de las analogías identificadas que tienen como finalidad desmitificar la figura de símbolos como la madre y la patria. La desmitificación de la que hablamos puede identificarse por medio de la transgresión en principio de los símbolos si los vemos por separado. Recordemos que los símbolos son las imágenes o palabras que tienen un significado profundo. Como es el caso del símbolo de la madre y de la patria que hemos desglosado en el capítulo 2. Ambos tienen una carga en sus significantes que se remontan a un pasado lejano donde se les veía como figuras primordiales por pertenecer al origen. Ahora bien, la novela logra que los conceptos establecidos en este pasado sean reformados. No son más apegados a un ideario del colectivo, sino que se encuentran en constante movimiento en su concepción.

Podemos, por ejemplo, ver el concepto de la patria actual que nos ofrece Julián: ya no es la de los tiempos de la revolución propuesta por Velarde, es una que no es protectora y bondadosa, sino lo contrario, es un territorio violento que no brinda más seguridad a sus habitantes. De la misma forma la figura de la madre también se muestra como terrible en la mayoría de los escenarios narrados. Como consecuencia, los ciudadanos que también son los hijos modifican su forma de ver estas representaciones y al mismo tiempo cambia la percepción de su identidad. El contexto hace que ambos muten los conceptos ya establecidos.

Si bien las analogías no se encuentran de manera textual podemos observar los juegos de espejos que elabora alrededor de ambas. Los ejemplos más notorios pueden verse

en las referencias a los textos de Paz y de Velarde; en el primero, *Los hijos de la Malinche*, habla de una mujer, que al igual que la madre y la patria han perdido sus cualidades; en el segundo, *La suave patria*, elabora un contraste<sup>160</sup> donde la patria ya no se muestra como pura y diamantina como en el poema, sino que se ha vuelto un escenario manchado de la sangre derramada por la violencia que ha vivido el país. Entonces nos encontramos no sólo con una historia sino también con una cruda representación de la imagen de una nación. Y de esa forma los tres textos siguen la constante de la mujer y la tierra como identidad.

Ahora bien, al adentrarse a la lectura de Paz y al compararla con la de *Canción de tumba* podemos ver que existe un diálogo en el que se reactualiza la figura de la patria adecuándola al contexto. En las dos observamos elementos en común como son la madre y los hijos indeterminados, pero al mismo tiempo sujeto a las circunstancias; también las dos representan un fracaso en cuanto a la idea tradicional de la maternidad. Si bien, ambos autores retoman la idea de fracaso, los dos lo hacen desde un espacio y un género particular y ninguno de los dos representa a la patria en la actualidad, debido a que es un concepto en constante transformación.

De la misma forma podemos ver el constante quiebre que maneja la novela, porque es un estar y un no estar, y sobre todo una vuelta constante al pasado para cuestionar por medio de esa rememoración los cánones establecidos. Siendo este uno de los puntos centrales del trabajo: repensar nuevamente, por medio de la novela nuestra identidad como pares de Julián, pero no sólo una identidad nacional sino también nuestro estar como latinoamericanos y como productos de nuestra época.

Octavio Paz, menciona en su ensayo “*Los hijos del Limo*” (1974), que existe una dialéctica constante entre la tradición y la ruptura cuyo punto medular es la crítica y que también nos muestra repetidamente el discurso de *Canción de tumba*. Paz nos dice que “La crítica de la tradición se inicia como consciencia de pertenecer a una tradición. Nuestro tiempo se distingue de otras épocas y sociedades por la imagen que nos hacemos del transcurrir: nuestra consciencia de la historia”<sup>161</sup>, en este sentido, también es un

---

<sup>160</sup> Ballart menciona que el “contraste de valores argumentativos” es un factor para que se pueda decir que un texto se amolda a una figuración de carácter irónico (página 311 de la obra citada).

<sup>161</sup> Octavio Paz, “*Los hijos del limo*”, *La casa de la presencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010, p. 339.

planteamiento por medio del cual nos cuestionamos a través de la visión del personaje y de su relato los sistemas establecidos, así como nuestro ser en el tiempo.

Recordemos que el ejercicio de memoria de la novela nos obliga no sólo a conocer la historia de los personajes, sino que también nos lleva por pasajes que han marcado de alguna manera el transcurrir y el presente del país. Somos los mexicanos que ya no encuentran cabida en el sistema postrevolucionario que sigue vigente hasta nuestros días. En este sentido podemos preguntarnos hasta dónde somos seres determinados y cuáles son los límites que tomamos en cuenta para definir nuestra identidad. La autocrítica a la que nos invita el texto abarca esferas primordiales y universales que atañen a cualquier ser humano y que nos hacen reconocer el papel que tenemos en la sociedad.

Este trabajo no intenta precisamente elaborar una visión y concepto exacto de la identidad por medio del personaje y su discurso sino poner de manifiesto que los conceptos establecidos han cambiado. Así es como Julián transgrede, regresa, critica y recrea: renueva la constante problemática de la identidad y la significación de la patria por medio de sus vivencias.

Podemos entonces entender que no debemos de ceñirnos a la tradición sino seguir creando porque si bien somos hijos de la historia y de las circunstancias estas sirven como base para un nuevo crecimiento y una nueva interpretación y apropiación de la literatura. Así como su estructura no se encuentra fija ni su identidad ni los símbolos representantes de algún tiempo, tampoco lo son las nuevas formas de creación y cada final, como menciona es también un nuevo comienzo. No se trata de negar el pasado, sino de mirarlo en retrospectiva y generar a partir de ahí nuevos conceptos que representen, nuevas actualizaciones, como menciona Paz, “el pasado es una edad venidera. Así, el futuro nos ofrece una doble imagen: es el fin de los tiempos y su recomienzo, es la degradación del pasado arquetípico y es su resurrección”<sup>162</sup>.

Entonces todas las formas pasadas son parte de un proceso de construcción, pero lo verdaderamente perdurable al final es la palabra, como forma de creación y de identidad, que se encontrará en constante cambio, no puede instalarse en un concepto determinado tal como nos muestra Julián Herbert en su obra: los límites no fungen como barreras, sino

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 340.

como puentes para un fluir en la literatura y un constante y necesario pensamiento crítico para su crecimiento.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACHA, Juan, *Aproximaciones a la Identidad Latinoamericana*, UNAM, México, 1996.
- ALDA, Carmen, *Figuras de la madre*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996.
- ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Biblioteca nueva, Madrid, 2007.
- ANÓNIMO, *El Lazarillo de Tormes*, Porrúa, México, 1971.
- BAUTISTA, Juan Carlos, *Primer augurio*, Letras Libres, México, 31 de agosto de 2010, consultado en <http://www.letraslibres.com/mexico/cabezas> el 10 de abril de 2018 a las 13:00 pm
- BALLART, Pere, *EIRONEIA. La figuración irónica en el discurso literario moderno*, Quaderns Crema, S. A., Barcelona, 1994.
- BERISTAÍN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Editorial Porrúa, México, 1995.
- BARTHES, Roland, *El grado cero de la escritura seguido de nuevos ensayos críticos*, Siglo XXI, México, 1989.
- BARTHES, Roland, *La aventura semiológica*, Paidós comunicación, Barcelona, 1993.
- BARTRA, Roger, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, Mondadori, México, 2002.
- BARTRA, Roger, (coomp) *Anatomía del mexicano*, Plaza Janés, México, 2003.
- BOOTH, Wayne C., *Retórica de la ironía*, Taurus, Madrid, 1986.
- CONNOR, Steven, *Cultura postmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*, Ediciones Akal, Madrid, 2002.
- CUESTA, Jorge, “Contra el nacionalismo”, Roger Bartra (coomp) *Anatomía del mexicano*, Plaza Janés, México, 2003.
- DE LA NUEZ, Iván, *Entre dos párrafos*, Babelia, El país, México, 26 de mayo de 2007.
- DERRIDA, Jaques, *Otobiografías. La enseñanza de Nietzsche y la política del nombre propio*, Amorrortu Editores, España, 2009.
- Disponible en [http://elpais.com/diario/2007/05/26/babelia/1180137021\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/05/26/babelia/1180137021_850215.html). Recuperado el 23 de abril de 2015.



DEL PRADO, Javier; Bravo, Juan; Picazo María D., *Autobiografía y modernidad literaria*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla, España, 1994

Extracto de la presentación de “Canción de Tumba”. Saltillo, Coah., 28 de febrero de 2012. <http://www.zocalo.com.mx/seccion/opinion-articulo/cancion-de-tumba>.

Drae en línea <http://lema.rae.es/drae/srv/search?key=identidad>

FOUCAULT, Michel, *Qué es un autor*, Literales, Buenos Aires, 2010.la

FUENTES, Carlos, *El espejo enterrado*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

GÓMEZ REDONDO, Fernando, *El lenguaje literario*, EDAF, Madrid, 1996.

GUZMÁN, Martín Luis, “La querrela de México”, en *Obras completas 1*. Fondo de Cultura Económica, México, 2013.

HERBERT, Julián, *Canción de tumba*, Mondadori, México, 2013.

HERBERT, Julián, *Enciclopedia de la literatura en México*, CONACULTA, 2012. <http://www.elem.mx/autor/datos/1770> consultado el 12 de agosto de 2014.

HUNTINGTON, Samuel P., “¿Choque de civilizaciones?”, *Foreign Affairs*, Cambridge, núm. 3, 1993.

“Julián Herbert, Premio de Novela Elena Poniatowska, El universal, México, lunes, 22 de octubre de 2012.

JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Paidós, España, 2003.

JUNG, Carl Gustav, *El hombre y sus símbolos*, Luis de Caralt Editor, S. A. España, 2002.

LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Megazul-endymion, España, 1994.

LONGORIA, Denise, *Sobre la poética del norte: charla con Julián Herbert*, Tierra Adentro, Monterrey, 30 de abril de 2014

LÓPEZ VELARDE, Ramón, *La Suave Patria y otros poemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1983.

MACCOBY, Michael, “El carácter nacional del mexicano”, Roger Bartra (comp) *Anatomía del mexicano*, Plaza Janés, México, 2003.

MEDRANO, Paul, *Tierra adentro*, COCACULTA, México, 2012. Disponible en <http://www.tierraadentro.conaculta.gob.mx/cancion-de-tumba-de-julian-herbert/> Recuperado el 6 de abril de 2015.

MIRAUX, Jean-Philippe, *La autobiografía. Las escrituras del yo*, Claves, Buenos Aires, 2003.

MORÍ, Edgar, *Identidad nacional y ciudadanía. Las ilusiones de la identidad*, Pedro Gómez G. Comp. Frónesis Cátedra Universitaria de Valencia, España, 1998.

ORTEGA, Julio, *El principio radical de lo Nuevo. Posmodernidad, identidad y novela en América Latina*, Fondo de Cultura Económica, Perú, 1998.

LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Anagrama, Barcelona, 1986.

LYOTARD, Jean-François, *La posmodernidad*, Gedisa, España, 1994.

RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Colección Austral, México, 2001.

Revueltas, José, “Posibilidades y limitaciones del mexicano”, Roger Bartra (coomp) *Anatomía del mexicano*, Plaza Janés, México, 2003

REYES, Alfonso, *Visión de Anáhuac*, Universidad nacional Autónoma de México, México, 2009.

PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, Fondo de Cultura Económica, México, 2013.

PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

PAZ, Octavio, *La casa de la presencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

“Presenta Julián Herbert su *Cocaína*, manual de usuario”, *El Porvenir*, Monterrey, viernes, 14 de septiembre del 2007.

PÉREZ, Ángeles Ma. Del Rosario; Bacarlett, María Luisa, *Deleuze, Borges y las paradojas*, Universidad Autónoma del Estado de México, GEDISA, México, 2015.

PRON, Patricio, “México devorando a sus hijos”, *Letras Libres*, México, marzo 2009.

RAMOS, Samuel, *El perfil del hombre y la cultura en México*, Colección Austral, México, 2001.

ROJAS, Carolina, *Revista de cultura Clarín*, México, 15 de noviembre del 2012. Disponible en [http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Julian-Herbert-Mexico-se-convirtio-en-una-puta-vieja\\_0\\_811119116.html](http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/ficcion/Julian-Herbert-Mexico-se-convirtio-en-una-puta-vieja_0_811119116.html). Recuperado el 6 de abril de 2015.

SÁNCHEZ, Ivonne, “Factualidad y ficcionalidad: Canción de tumba de Julián Herbert”, *Les Ateliers du SAL*, México, núm. 3, 2012.

SEARLE, John, “Nombres propios y descripciones” en L.MI. Villanueva (ed). *La búsqueda del significado*, Madrid, 1991.

SIERRA CARRILLO, Dora, “Flora, tierra y sacralidad en México”, Boletín de monumentos históricos, tercera época, Núm. 12, enero- abril, 2008.

“Todo ha sido muy intenso”, Vanguardia, Coahuila, México, lunes, 19 de septiembre del 2011. Disponible en

<http://www.vanguardia.com.mx/julianherberttodohasidomuyintenso-1101611.html>

recuperado el 6 de abril de 2015.

STAROBINSKY, Jean. *La relación crítica*. Taurus. Madrid, 1974.

VALDÉS, Antonio, *Estudio sobre La Suave Patria*, Miguel Ángel Porrúa Librero-Editor, Mexico, 1988.

ZAVALA, Lauro, “Para nombrar las formas de la ironía”, *Discurso*, Colegio de Ciencias y Humanidades, Unidad Académica de los Ciclos Profesional y de Posgrado, UNAM, otoño 1992.

ZEA, Leopoldo, *Conciencia y posibilidad del mexicano*, Porrúa, México, 2001.

ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México*, Fondo de Cultura Económica, México, 1943.