

02.

# Memoria filial y afectividad en *Canción de tumba* (2011) de Julián Herbert

Filial memory and affectivity in *Canción de tumba*  
(2011) by Julián Herbert

recepción: 23 de abril de 2019  
aceptación: 6 de junio de 2019

Helena López  
González de Orduña  
Universidad Nacional  
Autónoma de México



## Resumen

En este artículo propongo la posibilidad de que el análisis de la memoria textual sea irreductible a sus significados sociales. Es decir, la posibilidad de que el recuerdo no sea *sólo* un efecto discursivo y, por lo tanto, no agote toda su densidad performativa en marcos de interpretación compartidos. Con este fin he elegido una autoficción del escritor mexicano Julián Herbert publicada en 2011 con el título de *Canción de tumba*.

In this paper I argue about how the analysis of textual memory cannot limit it to its mere social meanings; in other words, about how remembrance would possibly not be *just* a discursive effect. Memory would not, therefore, completely exhaust its performative density in shared frames of interpretation. To illustrate the point, I have chosen an autofiction by the Mexican writer Julián Herbert, *Canción de tumba*, published in 2011.

*Palabras clave:*  
*memoria, afecto, discurso,*  
*autoficción, literatura mexicana.*

*Keywords:*  
*memory, affect, discourse,*  
*autofiction, Mexican literature.*

En este artículo propongo la posibilidad de que el análisis de la memoria textual sea irreductible a sus significados sociales. Es decir, la posibilidad de que el recuerdo no sea *sólo* un efecto discursivo y, por lo tanto, no agote toda su densidad performativa en marcos de interpretación compartidos (Halbawchs, 2004). En realidad, esto es algo que ya sabemos al menos desde la popularización del discurso del psicoanálisis a principios del siglo XX: que el yo coherente es una ficción permeable al remanente de lo no simbolizado; ésta circunstancia pone en jaque la pretendida coherencia del yo dispersándolo en función de afectos, fantasías e intenciones activadas en una amplia red de actores humanos y no humanos. Ahora, saberlo es una cosa y dar cuenta de este horizonte extradiscursivo es otra. Me interesa lo segundo con relación a nuestras prácticas de lectura: ¿Qué hacen los fantasmas en tanto que residuos inclasificables, al menos desde el punto de vista del constructivismo culturalista, en nuestros procesos de memoria?; ¿cómo capturar estos elementos fantasmales?; y, finalmente, con relación al estudio de caso elegido, ¿qué sabemos de la relación de un hijo con su madre cuando el trabajo de textualización de la memoria es resistente a los marcos de interpretación habituales? Roland Barthes propone, con el mismo optimismo tecno-modernista que comparte con Walter Benjamin, que la fotografía habilita las condiciones para registrar esta cualidad fantasmal, un vacío o agujero en la conciencia, que él denomina *punctum*. Mi propio optimismo coincide con Barthes no tanto por razones tecnológicas —aunque

no las excluyo— sino imaginativas. Creo que las prácticas creativas (visuales, sonoras, corporales o textuales), en tanto que pueden desbordar las lógicas de lo normal y cotidiano, movilizan la ocurrencia de estas escenas fantasmales.

Para mi experimento he elegido una autoficción del escritor mexicano Julián Herbert, publicada en 2011 con el título de *Canción de tumba*.

La autoficción es un subgénero de la literatura autobiográfica —que desde hace apenas una década se viene constituyendo con notable éxito de crítica y de lectores— impulsado por una hipertrofia de las prácticas textuales del yo (Alberca, 2007; Diaconu, 2013; Doubrovsky, 1977; Piña, 2013: 33-34; Rivera-Garza, 2013; Romera Castillo, 1995: 337-338; Arfuch, 2008: 147-148) que tiene mucho que ver con las redefiniciones de lo público, lo privado y lo íntimo, inducidas por las nuevas tecnologías de la información (en especial, la enorme y ubicua influencia de la web 2.0) y los medios de comunicación de masas (pienso en la TV por cable y los diversos formatos de *reality shows*) y su impacto en formas inéditas hasta hace poco de elaboración subjetiva y socialización (Castells, 2000, Sibilia, 2008: 9-33). Se trata de un formato que noveliza lo autobiográfico y, al hacerlo, supone una oportunidad excelente para atrapar la dimensión fantasmática de la subjetividad sobre la que me interesa reflexionar.

El relato en *Canción de tumba* es sencillo de



resumir: el narrador escribe, mientras vela a su madre moribunda, sobre su infancia, algunos aspectos de su vida adulta y la historia política de México en el siglo XX y el nuevo milenio. Un acto de memoria marcado por el ejercicio de la prostitución de su madre, un padre ausente, innumerables viajes, cambios de residencia y precariedades durante su juventud. Julián Herbert sintetiza insuperablemente el propósito de su texto: “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” (Herbert, 2014: 38).

Retomo ahora los principales propósitos de mi análisis de *Canción de tumba*. Hasta ahora no he dicho que mi aproximación está en deuda con la fascinante y controvertida propuesta de Eve Kosofsky Sedgwick en su “Lectura paranoica y lectura reparadora, o eres tan paranoica que probablemente crees que este ensayo es sobre ti”, e incluido como capítulo 4 en su libro de 2003 *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Cito a Sedgwick:

En un mundo donde no se necesita estar loca para encontrar evidencia de opresiones sistémicas, teorizar al margen de una crítica paranoica se ha vuelto naíf, beato y complaciente. [...] pero me parece una gran pérdida que los análisis paranoicos se hayan vuelto totalmente equivalentes a la crítica en vez de ser vistos como un tipo de práctica teórica entre otras alternativas (125-126).<sup>1</sup>

Sedgwick se está refiriendo a casi treinta años de hegemonía en las ciencias sociales y las humanidades de lo que Paul Ricoeur llama “hermenéutica de la sospecha”. Prácticas interpretativas de filiación foucauldiana que a través de diversas categorías —notablemente género, raza, clase y sexualidad— se proponen la deconstrucción crítica de los regímenes de subalternización que estructuran la vida social. El feminismo, los estudios post/decoloniales, de raza, lésbicos y gays, o la teoría queer son ejemplos de este tipo de prácticas que, por otro lado, han dado resultados muy productivos. Sedgwick no pretende negar ni la validez de estas lecturas que ella denomina “paranoicas”, ni que en efecto no existan múltiples formas de dominación social que es preciso visibilizar. Lo que Sedgwick está diciendo son varias cosas. Una, que dominación y resistencia no son sólo cuestiones de significado (qué son) sino performativas (qué hacen y cómo funcionan); dos, que la dimensión performativa excede los mandatos discursivos en modos afectivos inesperados y esquivos a los dispositivos de construcción cultural; tres, que una lectura reparadora a contrapelo de nuestras categorías paranoicas puede iluminar prometedoramente nuevas zonas de la subjetividad y lo social que permanecen oscurecidas por los límites hermenéuticos que imponen esas mismas categorías. Para ilustrar el potencial de su

---

<sup>1</sup> De aquí en adelante, las traducciones del inglés son mías.



propuesta metodológica —lamentablemente la prematura muerte de Sedgwick impidió que desarrollara la innovadora fuerza analítica de este tipo de lectura reparadora— nos pide que observemos cómo la estrategia *camp* (entendida como un sensibilidad autoparódica y exageradamente teatral), frecuente entre la comunidad LGBTI, se ha visto a menudo (notablemente en el influyente trabajo de Judith Butler) como un procedimiento irónico de desnaturalización y desmitificación de la cultura dominante. Sedgwick se pregunta qué perdemos al limitar nuestra mirada a este punto de vista; y plantea cómo, al enfocarnos en el amor (sí, dice el amor inspirada en la cualidades sanadoras que Melanie Klein le atribuye) que motiva la estética *camp*, se despliega una comprensión de la disidencia social —en este caso sexual y de género— extraordinariamente empoderante.

Regresemos a *Canción de tumba* de Julián Herbert. Las lecturas paranoicas de esta autoficción se organizarían —e insisto, por muy buenos motivos— alrededor de la heteronormatividad como institución política. Es decir, de acuerdo con la conceptualización de Lauren Berlant y Michale Warner, alrededor de una figura donde la heterosexualidad no sólo induce la obligatoriedad de arreglos sexo-afectivos, sino —de manera fundamental— estructura *totalmente* la relación entre los individuos y el Estado. A partir de esta premisa heteronormativa, el método paranoico-crítico examina el recuerdo del hijo —ya que es el elemento que me interesa recortar para

los propósitos de este artículo— como una fuerza emocional; es decir, una reacción relacional expresiva, fisiológica, conductual y cognitiva informada culturalmente (Greco y Stenner 2008: 7). Consecuentemente, la memoria conflictiva y contradictoria del hijo en *Canción de tumba* sería el efecto de relatos heteronormativamente autorizados que oscilan entre el drama edípico que funda el género —el texto como un ajuste de cuentas contra la madre ramera, o bien la madre ramera como objeto de deseo y figuración idealizada del narcisismo primario del hijo—, la narrativa del amor como explotación —la madre ramera como carga en su vejez para el hijo que debe entregarle dinero y cuidarla en su enfermedad—, y la alegoría del amor a “la Suave Patria”; ésta tercera derivación es indudablemente sugerente en *Canción de tumba*; la abyección social de la madre —tanto como prostituta en el pasado como por leucémica en el presente— reverbera en la decadencia criminal, pasada y presente, de México.

Pero me mueve la curiosidad por saber qué sucede si nos desplazamos a lo largo de estas tres grandes narrativas. Con este propósito parece estimulante moverse de la idea de la memoria como fuerza emocional hacia la de la memoria como proceso afectivo; es decir, la memoria como una intensificación del cuerpo propiciada por contactos y escenarios con una inscripción cultural difusa y fantasmal (Callard y Papoulias, 2010: 247). Por eso decía al principio de este texto que me genera la pregunta por aquello que los marcos inter-



pretativos obvios no dicen de la densidad performativa de la amorosa memoria de un hijo hacia su madre. Sí entiendo que una distinción tajante entre la memoria como emoción y como afecto puede reinstalar la falacia divisoria entre cultura y naturaleza. Éste es un riesgo que, por buenos motivos, advierte Sara Ahmed en su fundacional libro *La política cultural de las emociones* (Hemmings, 2005). Sin embargo, para el tipo de experimento que me traigo entre manos digamos que la operatividad de esta distinción tiene una eficacia analítica provisional.

*Canción de tumba* arranca, pienso que brillantemente, desde la mismísima habitación de Edipo:

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 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. Alguien que pudiera explicarle algo. Recetarle algo. Consolarla mediante un oráculo de podredumbre racional en esta hora en que su cuerpo se estremece de jadeos y miedo a morir (Herbert, 2014:14).

No se trata de desestimar las consecuencias reales de la desviación respecto del ideal del romance edípico. Se trata de prestar atención no tanto a lo que dice el texto como a lo que hace y, por lo tanto, siempre escapa a la ansiedad suturadora del len-

guaje. Porque el amor rencoroso del hijo no es sólo expresivo; también realiza, y en ese sentido es performativo, en el mismo acto de la escritura un acto de amor incondicional que sólo podemos encontrar en la ruinas de la habitación de Edipo. Lo afirma el narrador mejor que yo: “Al contrario: incluso si el vicioso amor que siento por mi madre destruyera eventualmente mi oficio (o cualquier otra cosa que deba destruir), seguirá siendo un amor cifrado en palabras” (39).

Donde los relatos heteronormativos confirman una sexualidad apaciguadora como efecto de un binario de género normalizado por conductas legitimadas socialmente, una fenomenología de los afectos evidencia una desasosegante, pero placentera, diseminación de lo erótico (Derrida, 1983). Y esta proliferación sexo-afectiva que no se deja atrapar por lo estrictamente discursivo cristaliza en el tiempo de un instante apenas capturable y que, sin embargo, el cuerpo retendrá como un clima amoroso inolvidable. Así, el narrador de *Canción de tumba* recuerda el placer de que su mamá lo alzase con un enérgico movimiento para subirlo a una silla (Herbert, 2014: 118); o la delicia de la enfermedad infantil:

De niño me gustaba tener calentura. Era un padecimiento que volvía especialmente cariñosa a mamá. Uno de mis primeros textos favoritos es un cuentito de Stevenson acerca de un enfermo que diseña logística militar sobre las cordilleras que forman sus piernas debajo de la sábana. Mamá me leía eso, o *El prin-*



*cipito*, o “El pequeño escribiente florentino” mientras yo ardía. Me palpaba la frente con los labios, me daba sopa de pollo, me llevaba al baño en brazos. Yo le pago ahora verificando la caducidad de sus medicamentos y arrullándola con canciones boricuas y cubanas: yo no he visto a Linda, parece mentira. Porque soy su hijo. No soy un perro rabioso (101).

“Yo le pago ahora”, dice el narrador. Pero no en referencia a una economía heteronormativa signada por la deuda y la culpa, sino por el reclamo de una economía afectiva de amor y placer que convierte el cuidado del otro en un don que desconoce la reciprocidad de las transacciones familiares. Un amor sin condiciones que, a punto de ser dada de alta en el hospital, la madre reconoce en su belleza autojustificada:

Dijo:

—¿Cómo estás, mi bebé...? No sabes cómo lloré porque no me dejaban ir a cuidarte como me cuidas tú.

Por primera vez en muchos años, nos besamos en la boca (178).

Este amor sin explicaciones obvias nos regresa a lo que *Canción de tumba* hace: un homenaje al cuerpo de la madre como placer del texto. Y recordemos lo que Roland Barthes dice al respecto: “El placer del texto es eso: el valor llevado al rango suntuoso de significante” (2009a: 107). La madre-texto-significante no se interpreta porque es ininterpretable; está hueca, está vacía; sólo se la puede amar en tanto que experiencia sensible. Por eso dice el

narrador:

Todos los hombres viéndola.

Pero venía conmigo.

Ahí, a los cinco años, comencé a conocer, satisfecho, esta pesadilla: la avaricia de ser dueño de algo que no logras comprender (Herbert, 2014: 18).

Soy consciente de que esta madre coextensiva al placer del texto roza algunas de las premisas del llamado feminismo de la diferencia francesa; y que en *Canción de tumba* resuena con el fuerte vínculo, parecido al incesto en palabras del propio narrador (88), que éste tiene con las drogas, el sexo y su amor de adulto hacia otras mujeres. Sin embargo, esta lectura deja sin explicación —porque no la tiene— cómo la madre prostituta y culpable es también una madre a la que se ama. “El amor es un virus poderoso” (192), dice el narrador. Y si su formulación heteronormativa se acerca a “convertir lo sublime en un centro de mesa” (157), Julián Herbert en *Canción de tumba* hace lo contrario; algo parecido a convertir lo sublime en una planta carnívora.

Por las razones apuntadas anteriormente, la autoficción en el campo literario latinoamericano —y global— tiene desde hace pocos años un éxito inusitado de público. Es más, en Latinoamérica no son pocas las autoficciones que tienen como tema central el amor filial; pienso fundamentalmente en dos contextos —el mexicano y el colombiano— que conozco bien. Me refiero a textos como *El cuerpo en que nació*



(2011) de Guadalupe Nettel, *El olvido que seremos* (2006) de Héctor Abad Faciolince, *Lo que no tiene nombre* (2013) de Piedad Bonnett o *El hombre que no quería ser padre* (2013). Se trata de autoficciones que, como *Canción de tumba* de Julián Herbert, tematizan el amor filial en contextos sociales, políticos y económicos hostiles atravesados por formas de violencia neocolonial que en el siglo XXI no han hecho sino intensificarse y diversificarse. Estos relatos desde luego admiten lecturas —vimos que Sedgwick las llama paranoicas— que deconstruyen las intrincadas relaciones entre el orden social y la subjetividad. A lo largo de mi análisis no he querido negar la importancia de esta relación o de estas lecturas. Sencillamente he querido sostener que una y otras no encapsulan todo lo que estos textos pueden decir y hacer. Con mi lectura —Sedgwick la llamaría reparadora— de *Canción de tumba* me propuse llevar a cabo un experimento que me permitiese identificar cómo la memoria filial no *siempre y todo el tiempo* está sujeto a regímenes discursivos de reproducción social (y esto, aunque sea para subvertirlos). También puede ser un afecto intempestivo y enigmático entre cuerpos que son

irreductibles a lo social. Desde este punto de vista, el recuerdo amoroso demuestra su cualidad difícilmente clasificable y su disfuncionalidad (en el sentido de que no es funcional a las economías del cuidado familiar, a la vez que su significación para la intersubjetividad y la persistencia (*endurance* en Povinelli) del yo, a veces en condiciones muy difíciles.

Desde su configuración como campo hace varias décadas los Estudios de la Memoria han contribuido muy productivamente a la consideración de las prácticas textuales como “lugares de memoria” (Nora, 1989), es decir, como espacios de producción, negociación y transmisión de los sentidos sobre el pasado en el presente. La mayoría de estos análisis se preocupan por cómo la literatura funciona como una auténtica tecnología de las memorias aceptables, o incluso no autorizadas, de lo público y lo íntimo. Sin embargo, no muchas aproximaciones se han comprometido con el examen de la dimensión afectiva y fantasmal que también constituye, reventándolos, los marcos sociales de nuestras memorias ■

## Referencias

- Abad Faciolince, Héctor, 2006. *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.
- Ahmed, Sara, 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- Alberca, Manuel, 2007. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Arfuch, Leonor, 2008. “La autobiografía como (mal de) archivo”. En *Crítica cultural entre política*



- y poética. México: Fondo de Cultura Económica: 144-157.
- Barthes, Roland, 2009a. *La cámara lúcida*. Madrid: Paidós.
- Barthes, Roland, 2009b. *El placer del texto*. México: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter, 1992. "The work of art in the age of mechanical reproduction". En *Illuminations*. Londres: Fontana Press: 211-244.
- Berlant, Lauren y Warner, Michael, 2000. "Sex in public". En Berlant, Lauren, ed. *Intimacy*. Chicago: University of Chicago Press: 311-330.
- Bonnett, Pilar, 2013. *Lo que no tiene nombre*. Bogotá: Alfaguara.
- Buitrago Londoño, Alfonso, 2013. *El hombre que no quería ser padre*. Bogotá: Planeta.
- Callard, Felicity y Papoulias, Constantina, 2010. "Affect and embodiment". En Radstone, Susannah y Schwarz, Bill, eds. *Memory. Histories, Theories, Debates*. Nueva York: Fordham University Press: 246-262.
- Castells, Manuel, 2000. *The Rise of the Network Society*. Oxford: Blackwell.
- Derrida, Jacques, 1983. "Geschlecht: sexual difference, ontological difference". *Research in Phenomenology* 13: 65-83.
- Diaconu, Diana, 2013. *Fernando Vallejo y la autoficción. Coordenadas de un nuevo género narrativo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Dobrovsky, Serge, 1977. *Fils*. París: Galilée.
- Greco, Mónica y Stenner, Paul (editores), 2008. *Emotions. A Social Science Reader*. Londres: Routledge.
- Halbwachs, Maurice, 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Hemmings, Clare, 2005. "Invoking affect. Cultural theory and the ontological turn". *Cultural Studies* 19.5: 548-567.
- Herbert, Julián, 2014. *Canción de tumba*. México: Random House Mondadori, (Primera edición de 2011).
- Nettel, Guadalupe, 2011. *El cuerpo en que nací*. México: Anagrama.
- Nora, Pierre, 1989. "Between memory and history: les lieux de mémoire". *Representations* 26: 7-24.
- Piña, Cristina, 2013. "La incidencia de la posmodernidad en las formas actuales de narrar". *Cuadernos del CILHA* 14.2: 16-34.
- Povinelli, Elizabeth, 2011. *Economies of Abandonment. Social Belonging and Endurance in Late Liberalism*. Durham: Duke University Press.
- Rivera-Garza, Cristina, 2008. "(Con)jurar el cuerpo: historiar y ficcionar". En Rodríguez, Ileana y Szurmuk, Mónica, eds. *Memoria y ciudadanía*. Santiago de Chile: Cuarto propio: 173-194.
- Romera Castillo, José, 1995. "Escritura autobiográfica hispanoamericana aparecida en España en los últimos años". En Carbó, F. et alii, eds. *Homenatge a Amelia García-Valdecasas*. Valencia: Universidad de Valencia: 727-740.
- Sedgwick, Eve Kosofsky, 2003. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Sibilia, Paula, 2008. *La intimidad como espectáculo*. México: Fondo de Cultura Económica.

