



**PUEDO CANTAR UNA CANCIÓN TRISTE ESTA NOCHE:
LA CANCIÓN DE TUMBA (2011) DE JULIÁN HERBERT**

**I CAN WRITE A SAD SONG TONIGHT:
CANCIÓN DE TUMBA (2011) BY JULIÁN HERBERT**

Alexis Ríos Valdivia

Resumen

El siguiente artículo analiza la novela *Canción de tumba* (2011) del escritor mexicano Julián Herbert como un caso paradigmático de autoficción donde se problematiza el límite entre el testimonio autobiográfico y la creación literaria. Este punto de encuentro supone procedimientos narrativos dentro de un relato testimonial. La argumentación señala que la escritura opera como un mecanismo de duelo que no busca fidelidad documental, sino la transformación estética de la experiencia dolorosa. A través de nociones como prosopopeya de Paul de Man y *punctum* autobiográfico de Alberto Moreiras, se muestra como el texto desarrolla este espacio liminal donde convergen la memoria, la imaginación y el delirio.

Palabras clave

Julián Herbert; *Canción de tumba*; relato autobiográfico; metaliteratura; literatura mexicana contemporánea.

Abstract

This article analyzes the novel *Canción de tumba* (2011) by Mexican writer Julián Herbert as a paradigmatic case of autofiction in which the boundary between autobiographical testimony and literary creation is called into question. This point of convergence entails the incorporation of narrative procedures within a testimonial account. The article argues that writing operates as a mechanism of mourning that does not seek documentary fidelity but rather the aesthetic transformation of painful experience. Drawing on concepts such as Paul de Man's prosopopoeia and Alberto Moreiras's autobiographical *punctum*, the article demonstrates how the text develops a liminal space where memory, imagination, and delirium converge..

Keywords

Julián Herbert; *Canción de tumba*; autobiographical narrative; metaliterature; contemporary Mexican literature.

Referencia: Ríos Caldivia, A. (2026). Puedo cantar una canción triste esta noche: *La canción de tumba* (2011) de Julián Herbert. *Cultura Latinoamericana*, 43(1), 133-149. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2026.43.1.6>

Fecha de recepción: 12 de diciembre de 2025; fecha de aceptación: 14 de marzo de 2026.



PUEDO CANTAR UNA CANCIÓN TRISTE ESTA NOCHE: LA CANCIÓN DE TUMBA (2011) DE JULIÁN HERBERT

Alexis Ríos Valdivia¹

Pontificia Universidad Católica de Chile

alexis.ros@uc.cl

<https://orcid.org/0000-0002-3682-1250>

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2025.43.1.6>

Julián Herbert, escritor de la vida y la vida de un escritor.

¿Puede la autobiografía ser un mecanismo para afrontar la enfermedad y muerte de un ser querido?, ¿conlleva esta escritura sentimiento e imaginación o el recuerdo de momentos determinados?, ¿en qué medida la escritura autobiográfica se convierte en un texto con características literarias? Una perspectiva interesante a estas preguntas entrega la novela *Canción de tumba* del escritor mexicano Julián Herbert, publicada el 2011. En este texto, de carácter autobiográfico, Herbert relata su infancia errante junto a su madre prostituta y el presente en el que ella sufre de leucemia. Julián Herbert es un prolífico autor que ha cultivado distintos géneros, entre ellos la poesía, con textos como *La resistencia* (2003) o *Pastilla Camaleón* (2009), la crónica, con *La casa del dolor ajeno* (2015); cuentos, como en el libro *Cocaína (manual de usuario)* (2007) y novelas, como *Un mundo infiel* (2004) y *Canción de tumba* (2011). Ha sido reconocido con diferentes premios, entre los que se encuentran el Premio Jaén de Novela 2011 y el Premio Iberoamericano de Novela Elena Poniatowska en el 2012. Ambos fueron obtenidos por el texto de *Canción de tumba*.

Desde su publicación, *Canción de tumba* ha sido objeto de análisis por distintos académicos y con multiplicidad de enfoques. Entre ellos,

¹ Alexis Ríos Valdivia es magíster en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. En la actualidad, cursa el Magíster en Estéticas Americanas en la misma universidad. Sus principales líneas de estudio son la crítica literaria, teorías culturales contemporáneas y literatura comparada. Entre sus principales publicaciones se encuentra su participación en el libro *Savía Nueva: crítica latinoamericana joven* y diferentes reseñas sobre poesía y estudios literarios.



Julia Musitano (2017) analiza el estatuto del nombre en la constitución del texto autobiográfico, mientras que Iván Pérez Daniel (2021) analiza el duelo colectivo desde una perspectiva política y espacial al interior de la novela. Por otro lado, Lilia García Peña (2015) propone la figura de la madre enferma y sola como agente narrativo al comparar *Canción de Tumba* con *Pedro Páramo*. Álvaro Arango Vallejo (2021), por su parte, analiza las referencias intertextuales y la hibridación genérica como posibles ejemplos de la literatura posautónoma de Josefina Ludmer, mientras que Ivonne Sánchez Becerril (2013) considera tanto un ejercicio de autoficción como metafictional al interior de la novela de Herbert. Robin Hanciaux (2023) analiza la escritura autobiográfica desde la noción de literatura del cuidado, en la relación del autor con su madre. Por último, Beatriz Builes Gómez (2016) analiza la prostituta al interior de la novela, de igual forma que Carolyn Wolfenzon estudia la expresión fantasmagórica que recorre *Canción de tumba*.

A continuación, se analizará la novela de Julián Herbert y su compleja relación entre la realidad y la ficción a partir del momento de la escritura. La hipótesis de lectura es la siguiente: en *Canción de tumba*, la escritura de un relato autobiográfico en manos de un novelista superpone las zonas textuales de la realidad y la ficción, lo cual crea un proyecto narrativo complejo y diverso en el que se encuentran el recuerdo, la imaginación e, incluso, el delirio. En primer lugar, se analiza la circunstancia particular de la novela *Canción de tumba* y un primer distanciamiento de la conformación del relato autobiográfico. En segundo lugar, se exploran los efectos narrativos de esta condición con procedimientos impredecibles en los que prima la escritura y la experiencia convenida.

Ante la escritura de una identidad escindida:

La autobiografía ha sido objeto de estudio y definición por diferentes autores. Entre ellos, Georges Gusdorf, quien señala una función retrospectiva y recaptuladora de la autobiografía, ejercicio hecho por un sujeto que se considera lo suficientemente estimable como para que se escriba y se lea sobre sí. No obstante, el ejercicio autobiográfico va más allá: el artista se toma como objeto de introspección.

La intención consustancial a la autobiografía y su privilegio antropológico en tanto género literario, se muestran así con claridad: es uno de los medios del conocimiento de uno mismo, gracias a la reconstitución y al desciframiento de una vida en su conjunto. (Gusdorf, 1991, p. 13)

La escritura autobiográfica ofrece un retrato del escritor como forma de justificación personal, a la vez que es una vía de los lectores de conocerle, como él a sí mismo.



Se trata de una especie de recomposición realzada del destino personal; el autor, que es al mismo tiempo el héroe de la historia, quiere elucidar su pasado a fin de discernir la estructura de su ser en el tiempo. Y esta estructura secreta es para él el presupuesto implícito de todo conocimiento posible. (Gusdorf, 19991, p. 16)

La recapitulación realizada en la autobiografía revela una estructura oculta en la narración desde la cual es posible conocer al personaje, héroe y protagonista, que coincide con el autor.

Por otro lado, Philippe Lejeune (1991) realiza su formulación del pacto autobiográfico. Su definición no parte del supuesto de un sujeto metafísico desde el cual aprehender la realidad desde la escritura. Por el contrario, se apoya en las teorías contractualistas entregándole especial importancia al nombre, huella inscrita tanto en la portada como en las páginas del libro, y que le dan surgimiento al espacio autobiográfico.

Lo que define la autobiografía para quien la lee es, ante todo, un contrato de identidad que es sellado por el nombre propio. Y eso es verdad también para quien escribe el texto [...] resulta imposible que la vocación autobiográfica y la pasión de anonimato coexistan en el mismo ser". (p. 55)

La continuidad entre el personaje, el narrador y el autor que firma entregan las condiciones para que se cumpla un pacto autobiográfico, de forma que los lectores consideren —por lo menos hasta cierta parte— verídico lo que en el texto se presenta. Esta definición establece una identidad conjurada no desde el género de la autobiografía, sino desde lo que sería un contrato en el que se establece la autobiografía como una posible clave de lectura.

El desarrollo de la identidad traspasa el relato de la novela. En sus primeras páginas, la novela *Canción de tumba* de Julián Herbert desarrolla la textura de un relato autobiográfico sobre el autor. Esta contendría la vida de Julián Herbert, el desarrollo vital necesario desde la infancia a la adultez, junto a su madre, una mujer dedicada a la prostitución. En la constitución de su identidad confluyen diferentes aspectos de clase relacionados con el oficio materno, que ofrecen visitudes y una experiencia de crecimiento no amena para la personificación del autor al interior del relato. Comienza una novela que estaría dentro del referido pacto autobiográfico de Philippe Lejeune. En ese sentido, por medio de este se reconocen los hechos y los personajes, como Julián Herbert o Guadalupe Chávez, como entidades reales del mundo contenidas en el texto, dotándolo de cierta calidad autobiográfica.



No obstante, este pacto se pone en tensión una vez llegada la adultez. Tras publicaciones de libros de poesía, matrimonios fallidos y adicciones, el personaje de Julián Herbert se enfrenta a una situación inesperada: el diagnóstico de un fuerte caso de leucemia a su madre, Guadalupe Chávez. Las distintas gestiones dentro del hospital, las visitas médicas y tratamientos y los diferentes episodios de hospitalización se vuelven el tema central de la narración del presente. La figura de la madre cataliza el momento presente en su progresivo deterioro de salud e identitario. De los orígenes de un joven niño al lado de su madre en distintos prostíbulos de México durante los años 80 a la experiencia de un escritor adulto, padre de dos hijos, dedicado al cuidado de una madre gravemente enferma. La novela construye el relato orgánico vital de una voz, el escritor Julián Herbert, con la experiencia de la muerte cercana a él.

En ese sentido, en su primera sección “I don’t fucking care about spirituality”, el relato autobiográfico está sometido a una reflexión constante en relación a la escritura, el estilo y la vida del autor. Por ejemplo, cuando hace referencia a su propia escritura:

Hace tiempo, en un coctel celebrado en Sant Joan de les Abadesses, un poeta y diplomático mexicano me dijo:

-Leí esa nota autobiográfica tuya que apareció junto a tu cuento en una antología. Me resultó entretenida en fingir que una ficción tan terrible es o alguna vez fue *real*.

Observaciones como esta me vuelven pesimista acerca del arte de narrar. Leemos nada, y exigimos que esa nada carezca de matices: o vulgar o sublime. Y peor: vulgar sin lugares comunes, sublime sin esdrújulas. Asépticamente literaria. Eficaz hasta la frigidez. En el mejor de los casos, una novela posmo no pasa de costumbrismo travestido de cool jazz y/o pedantes discursos Kenneth Goldsmith’s style que demoran cien páginas en decir lo que a Baudelaire le tomaba tres vocablos: spleen et idéal. (Herbert, 2011, p. 21-22)

Tras el comentario del poeta mexicano, la voz del personaje ofrece una interesante reflexión metaliteraria sobre el arte de narrar y, por consiguiente, del oficio del novelista y/o escritor. En el caso de Julián Herbert, ese interés crítico no radica en el estatus veraz o verídico de su escritura autobiográfica, sino en que el estilo de narrar ha estado perdiendo su calidad, entregando objetos literarios incongruentes con nociones tanto del orden vulgar como del sublime, sin el lujo de una emoción, con formas que no están a la altura de autores como



Baudelaire. En ese sentido, la naturaleza del texto autobiográfico estaría más lejano de las nociones de Lejeune o Gusdorf, el pacto de lectura o la vida de personas destacables, orientándose hacia la idea de un entramado textual que puede estar a la par de novelas posmodernas o de guía hacia la experiencia estética de la vida a través de la palabra; en resumidas cuentas, la literatura.

La experiencia representada en el texto de Herbert se redirecciona, desde la presuposición original de realidad y testimonio, hacia la de una escritura imaginativa, tematizándolo en la narración familiar:

Escribo para transformar lo perceptible. Escribo para entonar el sufrimiento. Pero también escribo para hacer menos incómodo y grosero este sillón del hospital. Al ser un hombre habitable (aunque sea por fantasmas) y, por ende, transitable: alguien útil a mamá. (...) Mientras pueda teclear, podré darle forma a lo que desconozco y, así, ser más hombre. porque escribo para volver al cuerpo de ella: escribo para volver a un idioma del que nací. (Herbert, 2011, p. 40)

La cita expone al proceso de escritura como el principio organizador de este relato, lo que acarrea consigo la reconstrucción literaria de la vida del autor. No es un recuerdo, ni un mensaje diseccionado a la madre, sino una forma de volver literaria una experiencia real y dolorosa como el padecimiento de la figura materna. Es la transformación de la vivencia en una experiencia estética a través del medio literario. Como señala posteriormente: “¿Será esto la espiritualidad: poder ir de la redacción de esta frase a la ejecución de mis responsabilidades cotidianas sin que medie entre una y otra zona ningún silencio de percepción?” (Herbert, 2011, p. 42). En *Canción de tumba*, el personaje de Herbert encuentra su sentido existencial a través de la escritura de la novela autobiográfica sobre el padecimiento de la leucemia de la madre. Esto se intensifica en la idea de que la sustancia del relato radica en su final trágico: “¿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...” (Herbert, 2011, p. 43). La novela de Herbert sobrepasa la identidad real de los personajes y su evolución orgánica por la vida, hacia la experiencia de una escritura autobiográfica y a la vez literaria. Esto hace central el contenido de lo que se escribe, el estilo, su textura.

La separación de la identidad y la escritura se logran encontrar por una alternancia de tiempos: el pasado de formación de Julián Herbert en diferentes prostíbulos junto a su madre y el presente de la escritura acompañando a su madre en la enfermedad. Es en el espacio



intermedio de estos momentos donde se abre la emocionalidad humana en las distintas versiones de una madre: “mamá leucemia”, “mamá madrastra”, “mamá calavera”, “mamá retórica”. Estos títulos de capítulos condensan una forma de relato y experiencia en un recuerdo vital del personaje, y confieren un estatuto emblemático a la madre en distintas dimensiones.

Más interesante es el desajuste onomástico constante al interior de la novela. Es una cualidad inherente de estos personajes, Julián Herbert y Guadalupe Chávez, una diferencia en entre el nombre real y el usado en situaciones concretas. Por ello, el segundo capítulo de la segunda sección comienza así:

De niño me llamaba Favio Julián Herbert Chávez. Ahora me dicen en el registro civil de Chilpancingo que siempre no. El acta nueva difiere difiera de la original en una letra: dice Flavio, tuve que renovar mi pasaporte y mi credencial de elector. Así que todos mis recuerdos infantiles vienen, fatalmente, con una errata. El nombre que uso para realizar las acciones más elementales (sostener una cuchara, leer esta línea) es distinto del nombre que uso para cruzar fronteras o elegir al presidente de mi país. (Herbert, 2011, p. 78)

En el nombre del autor, se encuentre una leve pero crucial discrepancia entre los registros y la práctica cotidiana. Este tema, que será más importante para los permisos de viaje de su primer hijo, lleva al nivel de la superficie textual, en las palabras, este desajuste identitario, y se transforma en una constante en la constitución identitaria de los personajes. Por otro lado, la madre del protagonista realiza una acción similar:

Mamá nació el 12 de diciembre de 1942 en la ciudad de San Luis de Potosí. Posiblemente, fue llamada Guadalupe Chávez Moreno. Sin embargo, ella asumió —en parte por darse un aura de misterio, en parte porque percibe su existencia como un evento criminal— un sinfín de alias a lo largo de su vida. Se cambiaba de nombre con la desfachatez que otra se tiñe o riza el pelo. (Herbert, 2011, p. 17)

La experiencia de la identidad resulta ajustable, ya sea a la realidad o al documento, según las palabras específicas utilizadas para designar a un personaje. Por ello, la construcción de ambos, Julián Herbert como él mismo, y su madre, son alterables por diferentes circunstancias. La primera por un error en la transcripción del acta, y la segunda, como parte de ejercer su oficio de bailarina en los prostíbulos. Los personajes no se adaptan a las letras y los órdenes dictados por ellas.



Por el contrario, es el amor y un vínculo familiar constante, pese a las diferencias, lo que mantiene unidos a Julián y a su madre.

En ese cúmulo de escritura, vida e identidad, la madre se vuelve eje catalizador por el cual se conforman la realidad y la literatura:

Mamá estaría orgullosa de saberlo, pues ella me brindó mis primeras y más sólidas lecciones de estilo. Me enseñó, por ejemplo, que una ficción solo es honesta cuando mantiene su lógica en la materialidad del discurso: ella mintiendo a los vecinos sobre su origen y su oficio con un vocabulario exquisito, incomparable al del resto de las mujeres del barrio, imposible de imaginar en la voz de una prostituta que no cursó más de dos años de escuela elemental. (Herbert, 2011, p. 41)

Pese a los desajustes en el tema y la centralidad de la escritura en este relato autobiográfico, son los personajes quienes construyen el estilo de esta novela. Esta procede lentamente a convertirse en una forma extraña, desapareja, pero intrigante como expresión de una autobiografía, como es el caso de la descripción de la madre:

No sé en qué momento se volvió Marisela; así se llamaba cuando yo la conocí. Era bellísima: bajita y delgada, el cabello lacio cayéndole hasta la cintura, el cuerpo macizo y unos rasgos indígenas desvergonzados y relucientes (...) Con el exquisito abandono y el spleen de una puta desvelada, me compraba un chocomilk licuado en hielo y dos cuadernos para colorear. (Herbert, 2011, p. 18)

En su presentación convergen tanto elementos de una realidad pasada como de las categorías literarias, sea esta el spleen que recae sobre el cuerpo de una prostituta, como la descripción sensorial de este. Es una autobiografía impregnada de literatura en la que los cambios de nombres de los personajes son solo el punto de entrada a este universo del desajuste.

Quiebre y apertura de la palabra autobiográfica:

La fuerte presencia de la literatura y el acto de escritura en *CanCIÓN de Tumba* no son limitados a la experiencia de los personajes y sus identidades. Son un elemento constituyente del relato que atraviesa las dimensiones temporales-espaciales del relato, la estructura diegética de la narración y la materialidad misma del texto literario. En ese sentido, *CanCIÓN de tumba* se encuentra próxima a la idea de la prosopopeya planteada por Paul de Man (1991) con relación a la autobiografía. Paul de Man señala una nueva forma de relación entre la vida y la autobiografía a partir de la prosopopeya. Sobre ella señala:



es la figura de la prosopopeya, la ficción de un apóstrofe a una entidad ausente, muerta o sin voz, por la cual se le confiere el poder de la palabra y se establece la posibilidad de que esta entidad pueda replicar. (de Man, 1991, p. 116)

La autobiografía es el procedimiento ideal para otorgarle la voz a un sujeto ausente, sea el mismo narrador sobre su yo del pasado u otras personas. Este sujeto, como el sol que mira la lápida sobre su epitafio, a la vez que lo escribe y se relaciona a través de la palabra, pasa a ser leído, haciendo del epitafio un punto desde el cual el sujeto obtiene una réplica. En ese sentido el sujeto, como el sol, pasan a tener más de una cara al alumbrar la lápida en la que se inscribe el epitafio, asunto central para la autobiografía: “nuestro tema se ocupa del conferir y despojar de máscaras, del otorgar y deformar rostros, de *figuras*, de figuración y de desfiguración” (de Man, 1991, p. 116). Esta voz-más-allá-de-la-tumba, formalizada en el epitafio, para de Man es la vía de acceso por la cual conocer la vida de un sujeto o el tránsito del sol en la metáfora de Wordsworth. Sin embargo, advierte:

en la medida en que el lenguaje es figura (o metáfora o prosopopeya), es realmente no la cosa misma, sino su representación, la imagen de la cosa, y, como tal, es silencioso, mudo como las imágenes lo son. El lenguaje, como tropo, produce siempre privación, es siempre despojar. (de Man, 1991, p. 118).

La figuración de la prosopopeya como mecanismo de la autobiografía entrega la imagen de una persona, pero a la que se accede y se conoce solo a través de los recursos y límites de las estructuras del lenguaje. Es la escritura dirigida hacia un ente que no puede hablar. Herbert hace de *Canción de tumba* la música de una vida que se está agotando, y que su hijo, en su oficio de escritor, se enfrenta a la tarea de poner en escrito tanto los principios como el final.

Esto también puede pensarse a través de la noción de *Punctum* planteada por Iván Moreiras para el discurso autobiográfico. Si bien la crítica ha dado centralidad a la veracidad, al pacto, a la personalidad retratada en el retrato, la teoría de Moreiras pone especial atención en el acto enunciativo desde el cual se origina la narración autobiográfica. El *punctum* sería ese lugar de la inscripción, la que “estaría delimitada por la singularidad del acontecimiento de inscripción cuya cifra en la firma amenaza la estabilidad epistemológica de toda relación entre sujeto y predicado” (Moreiras, 1991, p. 130). Por ello, el *punctum*, o momento de inscripción, ofrece las condiciones y cualidades propias de cada relato y las orienta en la producción narrativa. La escritura



en *CanCIÓN de tumba* se encuentra supeditada al momento presente, mientras el personaje Julián Herbert se encuentra redactando la misma novela acompañando a su madre enferma. Por ello, el texto de *CanCIÓN de tumba* se concibe a sí mismo como un ejercicio literario de reconstrucción del pasado, más que una historia verdadera sobre el autor y su madre. La sombra proyectada, las zonas oscuras de la relación humana, es lo que busca capturar Herbert en su escritura. Al mismo tiempo, es en la situación de este *punctum* en específico que se da inicio a la redacción del texto, como algunos hechos posteriores.

Se ha señalado la temática autobiográfica y la calidad literaria de esta novela como elementos en distanciamiento dentro de *CanCIÓN de tumba*. Este giro de la escritura permite a Julián Herbert afrontar episodios de la novela como un personaje de literatura, siendo una representación del escritor real en una circunstancia también testimonial, como el padecimiento de su madre. La búsqueda de nuevas oportunidades escriturales se expande en el relato. De los nombres adoptados por la madre, el equipo médico comete un error el ingreso nombrando a Marisela Acosta/Guadalupe Chávez con el anglicismo de Guadalupe Charles. Otro quiebre en el nombre que puede dar cabida una nueva serie de desajustes entre el texto autobiográfico y el literario.

Por ejemplo, en el período de la primera hospitalización, Julián Herbert personaje se vuelca a la cocaína y el cigarro para reducir el estrés de la situación. El uso de la droga lo lleva a ser hipervigilante del espacio circundante, así como más consciente de sus propias reflexiones internas. Posteriormente llega detrás de unos ruidos para descubrir a un médico con una practicante en la morgue. Más sorprendente que este evento es el diálogo que tiene Herbert con un misterioso sujeto:

Su perorata envarada y vetusta me resultó familiar: déja vu. Intenté saber por qué. Lo descubrí rápido. Lo que acababa de decir el desconocido no era más que, palabras más o menos, una de las escenas iniciales de La montaña mágica: el momento en que Hans Castorp tiene su primer y desafortunado encuentro con el matrimonio ruso. (Herbert, 2011, p. 114)

En un evento de su vida real, una de las noches en las que está junto a su madre hospitalizada, el protagonista se encuentra con un sujeto el cual replica el diálogo de una novela de Thomas Mann. “En ese momento confirmé que había sostenido una breve charla en el sótano del Hospital Universitario de Saltillo con Bobo Lafragua, el protagonista de la novela fallida que había intentado escribir hace años” (Herbert, 2011, p. 114-115). Solo para darse cuenta de que este misterioso encuentro había sido una alucinación, en la que dialogaba con un



personaje literario de su imaginación. En otras palabras, se introduce la literatura y su componente ficcional como material de trabajo para esta novela autobiográfica, con una referencia intertextual al texto de *La montaña mágica* en la voz de un personaje ficticio creado por el autor. La imaginación opera, ahora, en dos direcciones: la reconstrucción de hechos pasados y su entrecruzamiento con el oficio creativo de escritor que lleva el autor.

Lo anterior transforma la experiencia de lectura de *Canción de tumba*. Es posible abandonar todas las pretensiones de testimonio que acarrea el texto autobiográfico en su esencia, para comprenderlo como una novela de temática autobiográfica. En esa calidad, este texto involucra estrechamente la imaginación del autor con su propia experiencia, y logra una convergencia de ambos planos solo posible a través de la escritura. En ese sentido, los personajes de nombres diferentes, las estilizaciones del narrador y ahora el cruce entre la realidad y la ficción, construyen un producto de la escritura en constante expansión. Puede pensarse como una vida novelada o la novela sobre una vida, en una unión estrecha entre los eventos y la imaginación.

Después, en la sección “Fantasmas en la Habana”, el personaje de Julián Herbert se embarca en un viaje a Cuba por motivos de un encuentro cultural con México, del cual oficia él como parte de los invitados. En su encuentro con el mundo comunista posrevolucionario, Julián Herbert no solo proyecta su reflexión personal de su experiencia del viaje, también incluye episodios de la formación de su madre mientras está a la distancia. Un episodio es el escape de Guadalupe Chávez de su hogar materno. A partir de un mito de que son visibles desde la costa de Progreso, la madre del narrador sale en búsqueda de las luces de La Habana. Logra en la noche ver a lo lejos ese mundo iluminado que ella buscaba. A esto se pregunta Herbert, “¿Por qué la vida de la gente que escuchaba boleros suena tan cursi?” (Herbert, 2011, p. 135), expresando el deseo de una emoción tan fuerte como cuando su madre buscaba ver las luces.

¿Será que simplemente el bolero tiene mejor textura narrativa que la música cómica, que la música dura, y por eso -por ejemplo- la lacrimosa ópera trágica, el corrido, los brochecitos del vestido de Tocasta son un caldo más fácil de tragar que, digamos, Les Luthiers o Lautreamont? (Herbert, 2011, p. 135)

En su reconstrucción de la historia materna, constantemente señala que “mi madre era la música”. Bajo esta frase, el proyecto de escribir una novela sobre ella y el autor Julián Herbert, comienza progresivamente a entenderse como el título del texto, una canción. Por lo tanto,



Canción de tumba no es un mero conglomerado de predicados en la construcción de una diéresis e identidad de un personaje. Al contrario, transmuta en un proceso de creación literaria asimilado a la música, especialmente a la de boleros, que tendría la sustancia ideal para comprender y transmitir la emoción. *Canción de tumba* vuelve sobre sí misma para convertirse en la prosopopeya de la vida materna y del hijo. Es la proyección de la vida de los personajes en la iluminación de las sombras, la estela que deja el recuerdo para después volverse escritura.

Al mismo tiempo, este proceso de escritura se enmarca en el presente de Julián Herbert. Junto al recuerdo señala:

prefiero imaginar a mamá frente a las falsas luces de La Habana, borracha y mocososa, cantando, que verla así como la tengo hoy ante mí: calva, callada, amarilla, respirando con más dificultad que un polluelo sorteado en la kermés de una misa. (Herbert, 2011, p. 135)

Estos fragmentos permiten comprender la justificación interna de este proyecto narrativo y, a su vez, de las particularidades que ha señalado este análisis. Por una parte, tiene el deseo de capturar la vida de su madre ante una inminente tragedia. Por otro, la realidad puede resultar extremadamente dolorosa y demandante, como es el caso para el personaje del autor y sus vigiliass junto a su madre. En ese sentido, Julián Herbert busca reencontrar la experiencia del pasado de su madre con el actual, en la búsqueda de una música que pueda apaciguar el dolor y cansancio acarreados por la enfermedad. Esto lo trae hacia la idea del *punctum* de Moreiras. De esta forma, si bien la novela busca capturar la sombra de una vida que pasa, también es el momento de la escritura el que articula el orden y naturaleza del relato, extrayéndolo del terreno autónomo de la autobiografía hacia la zona de contacto con la literatura, en respuesta al dolor y demanda del momento presente.

En este viaje a La Habana vuelve a aparecer Bobo Lafragua.

El personaje realiza una *performance* para homenajear al escritor cubano Guillermo Cabrera Infante: “Prepárate, *ladies and gentlemen, madams et monsieurs*, señoras y señoras, para el gran film del futuro: *Fantasmas en La Habana*” (Herbert, 2011, p. 163). Es curioso que la *performance* adopte el nombre de la sección que el receptor está leyendo. Corresponde a una forma en que “los fantasmas en La Habana” sea también la historia que está relatando Herbert. En su recuerdo del viaje a La Habana, Bobo Lafragua se vuelve un personaje recurrente, que lo lleva de fiesta con pintores, a su *performance* y a una última escapada nocturna. Esta historia estaría entrelazando los espacios de la realidad y la ficción, reintroduciendo este personaje de la imaginación



del autor. En su última salida, se adentran en un barrio chino de La Habana donde cantan karaoke en el salón ejecutivo del local. Ahí el personaje de Julián Herbert señala:

recordé esa anécdota que contaba mi madre: desde el puerto de Progreso, en Yucatán, es posible ver las luces de La Habana y decirle buenas noches al valiente Fidel Castro. Dedicarle un bolero: flores negras del destino nos apartan sin piedad. (Herbert, 2011, p. 168)

Este recuerdo vincula las experiencias vitales del hijo con la madre en un espacio como lo es la ficción narrativa. Continúa Herbert,

Justo entonces, Bobo Lafragua dejó fluir su hermosa voz de blusero: Chi mu ke pe o ni tu, chi mu yang, o ni tu. Chi mu ke pe chi mu yang, ni mu ni mu num. Sus letras inventadas cuadraban perfectamente con la melodía del televisor. Se puso de pie y, sin dejar de cantar, comenzó a imitar micrófono en mano los ademanes de Emmanuel y Napoleón. (Herbert, 2011, p. 168)

La presencia literaria en el relato se expande desde la mera presencia del personaje Lafragua hacia la creación de un lenguaje nuevo, para imitar una canción. Esta especie de lengua oriental con la que Herbert y Bobo Lafragua se divierten hasta el punto de ser expulsados del local forma una sustancia nueva en la superficie del texto, una forma indecifrabable pero poderosa para canalizar y contener la emoción.

Terminan Herbert con Lafragua cantando en un taxi: “O-hano-he-la-fo ha no no ha no, ke-re-ke-ne-la-fo ha no no ha no, yu-ni-yu-e-la-fo ha no no ha no, haaa-no, haaaa-noooo...” (Herbert, 2011, p. 170), en un sello de la amistad ficticia. Finalmente, se cierra el viaje a La Habana con la frase, “mi madre no es mi madre: mi madre era la música” (Herbert, 2011, p. 170). El encuentro con el personaje ficticio y el vínculo musical que establece con él lo llevan a pensar en su madre, su dotación musical, y el caso de él mismo como escritor. La frase de cierre condensa esta forma inicial direccionando desde el origen materno hacia el oficio de escritor de Herbert, donde la música, el ritmo y el estilo son, en sí mismos, el material artístico. En el caso de la novela, los procedimientos narrativos temporales, el cruce entre realidad y ficción, los cambios de estilo, etc.

La respuesta a este desconcertante episodio se encuentra en la penúltima sección, “Fiebre II”. ¿Por qué comienzan a cantar en chino en La Habana un escritor con su personaje de ficción? ¿Cuál es el motivo de terminar este viaje de una forma sencilla y a la vez enigmática?



Ahora la escritura, con forma de un cuaderno de notas, entrega información sobre un proyecto de Herbert.

La anécdota de mi novela quería ser simple: Bobo Lafragua, artista conceptual mexicano, decide en un viaje entre La Habana y Tijuana realizar la monumental performance de contraer tozudamente fiebre a fin de registrar por escrito sus delirios. Desde el principio concebí al personaje como una suerte de amigo imaginario, un Frankenstein psicológico armado con rasgos de casi todos los hombres a los que amo. (Herbert, 2011, p. 176)

Este fragmento plantea las características del personaje de Bobo Lafragua, su funcionalidad al interior del relato y uno de los espacios de la sección “Fantasmas en La Habana”. También explicita la idea del personaje como un anexo mental monstruoso o “Frankenstein psicológico”, que corrobora sus apariciones como su primer encuentro en la morgue. En última instancia es Julián Herbert, el personaje, quien adopta el argumento de la novela para Bobo Lafragua: contraer una fuerte fiebre y registrar sus delirios. Relata el personaje:

Cuatro días después de la primera aparición, salí a tomar el fresco al patio oriental del sanatorio. Ahí, en una jardinera adornada con mosaicos color melón y granate, contemplé una chaparra y marchita palmera. Y anda vete: me convertí por unas horas en un fantasma que recorría las calles de La Habana acompañado de un amigo imaginario con esmoquin. Dice Mónica que cuando el doctor O. dio conmigo estaba yo intentando forzar la chapa del anfiteatro del Hache U y cantaba Fuego, la canción del grupo Menudo, sustituyendo la letra del original por sílabas del falso idioma chino. (Herbert, 2011, p. 179)

Esta última cita presenta una explicación sorprendente para el relato leído recién unas páginas atrás. En el cuidado de su madre, contrajo la fiebre y su proyecto quedó truncado. Sin embargo, por motivos de la enfermedad y el cansancio, en su consciencia no se separaron la realidad de la imaginación, transformándose entre una oración y otra entre la persona real, Julián Herbert en el hospital, y su personificación en la ficción, acompañado por su amigo imaginario, en las calles de La Habana, jugando con los ritmos y vocablos de una canción y un supuesto lenguaje chino. Queda entonces el texto en una indeterminación completa sobre su estatuto autobiográfico como literario. No solo se reconstruyen hechos con imaginación y sentimiento, sino que también los fragmentos que son claramente literarios pueden considerarse una mera ilusión o delirio, producto de una enfermedad. En ese sentido, la autobiografía deviene una forma de escritura literaria



atravesada por sus procedimientos formales, así como la literatura se afecta por los hechos de la vida real. *Canción de tumba* pone su relieve en el acto escritural, por medio del cual se acceden a estos espacios, la emoción y el goce estético que provoca la narración.

Conclusiones

Desde la discusión en torno a las escrituras del yo, se leyó esta novela como un complejo procedimiento retórico productor de figuraciones del autor, convertido en personaje y narrador de su propia historia. Las estructuras que se encuentran tras la escritura autobiográfica dialogan con el transcurso efectivo de la vida representada. La forma por la que se accede estas historias está constreñida a los mecanismos propios del lenguaje en cuanto figura u horizonte de posibilidades. Este factor lleva al escritor a introducir reflexiones sobre la escritura en relación con la próxima muerte de la madre como una forma de comprender el desarrollo de su propia vida hasta el momento. Esta reflexión concluye en la comprensión de la escritura autobiográfica de la experiencia dolorosa como un paliativo y suplemento de la ausencia, forma de vivir un duelo de forma literaria o de literarizar una vida hasta su muerte. Para esto se pregunta Alberto Moreiras sobre la autobiografía desde la desconstrucción:

afirmar el duelo, querer el duelo, ¿no supone abrir el propio trabajo, abrir el propio cuerpo, a un duelo de duelo donde la heterografía resulta finalmente recuperada para el signo de una ley afirmativa, en una afirmación de la ley? (Moreiras, 1991, p. 135)

En ese sentido, la escritura autobiográfica estructura y se distancia de la vida misma, a la vez que la niega, reafirma su *punctum*, momento en el que el lápiz toca el papel, o en tiempos más modernos, en el que los dedos tocan el teclado.

En *Canción de tumba*, Julián Herbert no solo relata su vida marcada por la marginalidad y la enfermedad de la madre, sino que activa, en la escritura, un sofisticado proyecto autobiográfico en el que la autobiografía se desarticula para revelar su naturaleza literaria. Como se ha mencionado, la novela superpone las zonas de lo real y lo ficticio, crea un relato construido a partir del pacto autobiográfico y su ruptura. Herbert trasciende el mero testimonio con procedimientos como el desajuste onomástico, la alternancia temporal entre el pasado y el presente, la intromisión de personajes imaginarios como Bobo Lafragua o su constatación reflexiva metaliteraria. La hipótesis planteada se confirma: *Canción de tumba* es un texto donde el recuerdo, la imaginación e



incluso el delirio –producto de la fiebre y el agotamiento– se entrelazan en la superficie textual, haciendo de la novela tanto una “canción” para la madre como un manifiesto sobre el oficio de escribir. La obra no busca preservar una verdad unívoca, sino capturar la sombra emocional de una relación, utilizando todos los recursos del novelista.

Referencias

- Arango Vallejo, Á. (2021). Canción de tumba de Julián Herbert entre postautonomía e intertextualidad. *Apropos [Perspektiven auf die Romania]*, (6), 10-32. <https://doi.org/10.15460/apropos.6.1690>
- Builes Gómez, B. E. (2016). *Prostitutas y prostibulos: Cuerpo y escritura en cinco novelas latinoamericanas contemporáneas (1964-2011)* [Maestría]. University of Colorado.
- Daniel, I. P. (2021). Duelo, escritura de la vida y memoria en Canción de tumba (2011) de Julián Herbert. *Hispanic Review*, 89(2), 169-191. <https://doi.org/10.1353/hir.2021.0012>
- De Man, P. (1991). La autobiografía como desfiguración. En A. Loureiro (Ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos* (pp. 113-118). Anthropos.
- García Peña, L. L. (2015). Nadando a contracorriente: Las madres solas como nuevo actor social en la novela mexicana contemporánea de Juan Rulfo y Julián Herbert. *Acta Universitaria*, 25(5), 36-46. <https://doi.org/10.15174/au.2015.811>
- Gusdorf, G. (1991). Condiciones y límites de la autobiografía. En A. Loureiro (Coord.), *La autobiografía y sus problemas teóricos* (pp. 9-18). Anthropos.
- Herbert, J. (2011). *Canción de tumba*. Mondadori.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. En A. Loureiro (Ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos* (pp. 47-62). Anthropos.
- Moreiras, A. (1991). Autografía: Pensador firmado (Nietzsche y Derrida). En A. Loureiro (Ed.), *La autobiografía y sus problemas teóricos* (pp. 129-136). Anthropos.
- Musitano, J. (2017). El problema del nombre Los casos de Jorge Barón Biza y Julián Herbert. *La Palabra*, (30), 23-34. <https://doi.org/10.19053/01218530.n30.2017.6209>
- Sánchez Becerril, I. (2013). Factualidad y ficcionalidad: Canción de tumba de Julián Herbert. *Les Ateliers du SAL*, (3), 111-122.
- Wolfenzon, C. (2020). Arquitectura y fantasmagoría: Canción de tumba y La casa del dolor ajeno de Julián Herbert. En *Nuevos fantasmas recorren México: Lo espectral en la literatura mexicana del siglo XXI*. Iberoamericana. <https://doi.org/10.31819/9783968690605>

