

ARMANDO OCTAVIO VELÁZQUEZ SOTO
COORDINADOR

La memoria cercena lo que une:

lecturas críticas a la obra
de Julián Herbert

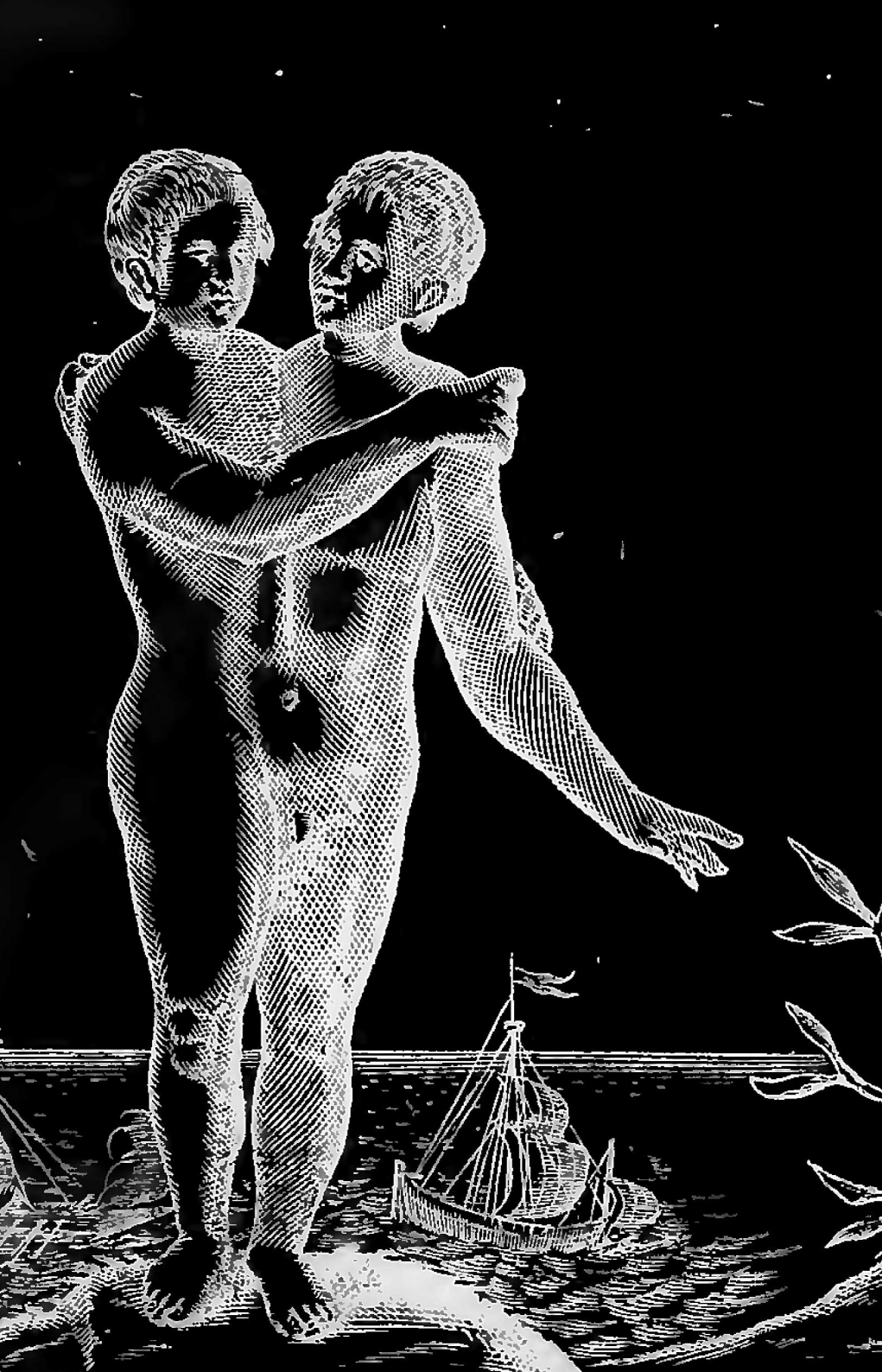


Letras Hispánicas

@Schola

FFL

UNAM





LA MEMORIA CERCENA LO QUE UNE:

Lecturas críticas a la obra
de Julián Herbert

Serie Letras Hispánicas

ARMANDO OCTAVIO VELÁZQUEZ SOTO
Coordinador

LA MEMORIA CERCENA LO QUE UNE:

Lecturas críticas a la obra
de Julián Herbert

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



La presente edición de *La memoria cercena lo que une: lecturas críticas a la obra de Julián Herbert* fue realizada en el marco del proyecto UNAM DGAPA PAPIIT IN402415 “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)”.

Primera edición: septiembre 2019

DR © UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Avenida Universidad 3000, colonia
Universidad Nacional Autónoma
de México, C. U., delegación Coyoacán,
C. P. 04510, Ciudad de México.

ISBN 978-607-30-1718-3

Prohibida la reproducción total o parcial
por cualquier medio sin autorización escrita
del titular de los derechos patrimoniales.

Editado y producido en México

LA MEMORIA CERCENA LO QUE UNE:

Lecturas críticas a la obra de Julián Herbert



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



<https://youtu.be/dJ9iaj2oEzI>

Contenido interactivo

- **Presentación**
- **Introducción**
- **Lo coloquial y lo popular en la poesía de Julián Herbert**
- **La recepción crítica de la narrativa de Herbert**
- **Julián Herbert, domador de espacios**
- **Los lugares de la violencia: retórica de lo trágico en las novelas de Julián Herbert**
- **“Soy el francotirador de mis sueños”.
Entrevista a Julián Herbert**
- **Bibliohemerografía de y sobre Julián Herbert**
- **Índice**



Los lugares de la violencia: retórica de lo trágico en las novelas de Julián Herbert¹

ALEXANDRA SAAVEDRA GALINDO²
Universidad Nacional Autónoma de México

La creación novelística de Julián Herbert, entendida ésta en un [87] sentido estricto, se compone, hasta la fecha, de dos obras: *Un mundo infiel* (2004) y *Canción de tumba* (2011). La primera recogía las intersecciones más o menos fortuitas de las vidas de varios personajes que representaban, desde diferentes lugares de la sociedad, las condiciones ásperas de la vida en la frontera mexicana. Los sucesos, que transcurrían a lo largo de un solo día, exponían la serie de descarnadas tragedias y dilemas morales que enfrentaban personas para quienes resultaba difícil establecer de forma racional, deliberada, consciente, a qué se aferraban en la vida.

Canción de tumba, por su parte, es la obra que convirtió a su autor en un novelista conocido y admirado, ya que la mayor parte de su producción literaria hasta esa fecha había estado dedicada a la poesía; Herbert empleó recursos meta y autoficcionales para, a través de un relato mucho más personal e íntimo que su anterior obra, confesional, próximo al lector, desgarrador, llevar a cabo no sólo un ejercicio de reflexión sobre el universo familiar en el que la vida se narraba a través del caleidoscopio de la tragedia doméstica y de la tragedia social o nacional, según se prefiera, sino también a través de una investigación mediante la cual se abordaban diferentes aspectos relacionados con la escritura y con el proceso de creación artística.

¹ Publicación realizada gracias al apoyo de la DGAPA al Proyecto PAPIIT IN402415 “Literatura mexicana contemporánea (1995-2012)”.

² Alexandra Saavedra Galindo es becaria del Programa de Becas posdoctorales en la UNAM, en el Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.



En el momento de su publicación las dos creaciones fueron evaluadas por la crítica y por los lectores con atención desigual. Esto quiere decir que, comparada con la novela posterior, *Un mundo infiel* apenas atrajo la atención de la crítica y del público. *Canción de tumba*, por su parte, alcanzó en muy poco tiempo la popularidad y el éxito que la han convertido en una referencia inexcusable [88] para los lectores de la narrativa mexicana contemporánea. Con *Canción de tumba*, Herbert fue galardonado con los premios de novela Jaén (2011) y Elena Poniatowska (2012), y esto permitió que su primera novela volviera a llamar la atención y provocó que se reeditara no sólo esta obra, sino que, en general, todo su trabajo literario anterior a 2011 tuviera de nuevo una oportunidad en el mercado editorial y figurase en los telares de la crítica.

Aunque el punto de vista de cada una de estas obras es muy diferente, y aun opuesto, ambas novelas, como denominador común, dan cuenta de una misma sociedad ensimismada y violenta. Las dos exponen un cruel estado de incomunicación e indiferencia moral en el que parecería que ya nada logra conmover al ser humano, al ser individual, al individuo, y al ser social, a la sociedad de la que cada personaje es directo representante. Son novelas en las que se escenifica, a través de sus ciudadanos, es decir, a través de sus personajes, un México que intenta sobrevivir mientras parece, en cierta forma, anestesiado moral y emocionalmente para no sentir los dolores que lo afligen. El fatalismo de la inevitabilidad del destino lo contradice únicamente el testimonio, acaso irrelevante, de las obras en las que se da cuenta de ese destino.

Son significativos los elementos de experimentación estilística y formal que autorizan al autor a interpelar el sentido de la tragedia, vale decir, el sentido de la vida, dentro de la sociedad mexicana, en la que los personajes sienten que se hallan atrapados. La tensión entre el individuo y la sociedad se mide en términos de los relatos personales de sus fracasos relativos y relacionales. Su dialéctica es



la de la necesidad recíproca. No son poco importantes las diversas funciones que tienen en ambas obras el análisis y valoración de la identidad, la enfermedad, el sexo, el antagonismo excluyente de la vida y de la muerte. El texto expone el sentido dramático que cada uno de estos elementos imprime en las vidas de los protagonistas. La narración desmenuza las tragedias que interpreta cada personaje y que no se corresponden con sus aspiraciones, con su vida cotidiana, con la tragedia muda, inexpressada, la tragedia de vivir o, mejor dicho, la a menudo inconsciente tragedia de vivir sus propias vidas como supervivencia. El catálogo no es exhaustivo, hay elementos aludidos por omisión: la política y los ideales comunitarios o nacionales de la sociedad vigilan desde el plano de lo apenas mencionado, de lo no mencionado o de lo sencillamente implícito todos y cada uno de los incidentes de estas novelas. No son comprensibles estas dos obras sin la implicación por defecto de lo que representa la praxis política de la nación, fantasma que recorre los escombros de la ruina de lo social y de lo individual. [89]

Escribir para mantener la cordura: *Canción de tumba*

Escrita como el soliloquio del hijo cuya madre agoniza, *Canción de tumba* es la segunda novela de Julián Herbert. En ella, el narrador, con quien el autor comparte el nombre, elabora cuidadosamente y por extenso, una reflexión íntima en la que intenta explicar y explicarse las circunstancias tanto de su vida como las de la vida de su progenitora. Herbert intercala y mezcla tiempos y elementos biográficos en los que resulta difícil determinar qué pertenece a la autobiografía o a la biografía y qué proviene de la ficción. El autor construye una obra que se teje con la prolongada y dolorosa intercadencia de la agonía de su madre, expone la historia de una mujer que durante años ejerció la prostitución y que, enferma de leucemia, vive los últimos días de su vida en el hospital universitario de Saltillo, mientras su hijo, sentado junto a su lecho, escribe las páginas



de este texto que es el objeto de atención del lector. La obra se lee como el testimonio redactado junto al lecho de la agonizante y como una pieza, ya convertida en relato, separada de todo acontecimiento. La canción de cuna que tuvo o no tuvo el autor, aquella con la que las madres o los padres suelen arrullar a sus hijos con la finalidad de que duerman, se convierte en algo distinto

[90] en esta obra ya que los papeles se invierten: es ahora el hijo quien canta a su madre una canción de la que sólo le llegará a la enferma, en todo caso, el rumor de las teclas de la computadora en la que se redacta el texto, para propiciar su sueño último, el sueño de la muerte. Si la primera despejaba, con el ritmo narcótico de la más sencilla melodía y con la lírica de lo menor, los temores del niño a la noche y calmaba sus inquietudes; la nueva, con su áspera lírica y con su música destemplada, alivia la conciencia del hijo, más que del autor, y aleja de la mente de la agonizante el temor al sueño irrevocable de la muerte. De la cuna a la tumba, de la cuna a la sepultura (entre otras presencias, la de Francisco de Quevedo sirve para articular una nueva filosofía moral para enfrentarse con la muerte), se tiende un arco en el que el hombre que fue niño se enfrenta con la muerte de su madre mientras reflexiona sobre los dos extremos de la vida, el del nacimiento, la infancia, y el del desamparo de la muerte, el abandono último. Se escucha a lo largo de la obra más la música inarmónica de la vida y de sus insuficiencias que la melodía rítmica y sedante que calma la ansiedad ante el sueño. Y esa misma canción, irrevocable, definitiva, se vuelve aún más áspera en el momento del sueño último. Los arrullos de esta canción de tumba con los que los seres humanos se enfrentan con la muerte no hacen más aceptable el tránsito de la vida a la muerte, pero intentan explicarlo y pretenden justificar o tal vez comprender la vida misma. Mientras la madre agoniza, nace el hijo del autor, estableciendo así una subrogación de los afectos que se vinculan de forma literal mediante esa canción que une los extremos de la vida: nacimiento y muerte.



Desde la primera página el escritor involucra al lector en un juego de identidades calculadas para confundir o incluso fundir a la persona (narrador) con el personaje (autor); es decir, una fusión del *yo narrativo* y del *yo autorial*. El procedimiento de recreación o de clonación se repite con todos o casi todos los personajes que presenta la novela y, de este modo, reiteran la inserción del texto en las propuestas autoficcionales a las que, además, se encadena [91] una serie de consideraciones sobre la identidad no sólo del autor sino de todos aquellos sujetos que lo rodean. La identidad que otorga un nombre, al igual que en su anterior obra, nuevamente vuelve a interesar a Herbert, pero esta vez determina explícitamente la forma en la que los personajes se reconocen y relacionan con el mundo que los rodea.

Ricoeur afirmaba que “decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a una pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor?”³ y, para el crítico francés, la respuesta únicamente puede ser narrativa. La identidad narrativa, según Ricoeur, puede incluir el cambio, la mutabilidad, “la historia de una vida es reconfigurada constantemente por todas las historias verídicas o de ficción que un sujeto cuenta sobre sí mismo”.⁴ En *Canción de tumba* las reflexiones sobre la identidad surgen desde el momento en el que se narra cómo la madre agonizante siempre buscó o pretendió transformarse, tal vez infructuosamente, por medio del uso de diferentes nombres. El narrador explica tempranamente que su madre se llamaba Guadalupe Chávez, pero que, durante el tiempo en el que ejerció la prostitución, cambió de nombre con relativa frecuencia, llamándose Vicky, Lorena, Juana o Maricela Acosta, como si esperara hallar en alguno de aquellos nombres el sosiego de la identidad elegida, al tiempo que se separaba deliberadamente de la identi-

³ Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*. III. *El tiempo narrado*. México, Siglo XXI, 2006, p. 997.

⁴ *Ibid.*, p. 998.



[92] dad impuesta por la familia o por la sociedad o del nombre elegido por ella misma, una identidad en la que no se reconocía o no quería reconocerse. Curiosamente, en el hospital, en el lecho de muerte, su nombre es alterado o desfigurado por última vez; en esta ocasión es responsable de ese cambio, de manera accidental y arbitraria, una institución impersonal, sin sujeto visible, con delegación o mandato de la sociedad; ahí la madre del narrador deja de ser Guadalupe Chávez para convertirse finalmente en Guadalupe Charles. Sus esfuerzos han sido vanos, su identidad última no la decide ella ni es la que traía de origen, sino que se la adjudica la entidad que se hace cargo de sus restos mortales. Ni la legitimidad del origen ni la elección personal son suficientes para que la interesada sea tratada con el respeto que merece. Resulta difícil decir quién es el agente de la acción, como pide Ricoeur, cuando no puede identificarse al agente como sujeto al que atribuir responsabilidades. Resulta imposible reconfigurar la vida de una persona o de un personaje, cuando es el nombre lo único que se reconfigura, cuando el personaje, se supone, permanece fiel a sí mismo, fiel a una identidad que trasciende el nombre. Una “india ladina”⁵ dice el narrador que había sido su madre. Por debajo del nombre, que reúne la arbitrariedad de la familia con la arbitrariedad social, que se desdeña cuando lo elige el individuo, hay un ser humano, previo y posterior al nombre, al que sin nombre se conoce mejor en sus limitaciones o en sus esperanzas. La novela desea trascender ambas limitaciones. Una identidad borrosa, inestable, es mejor que una identidad asociada a las jerarquías violentas de la estructura social.

La confusión onomástica se replica también en la vida del narrador, Favio Julián Herbert, quien afirma llamarse “Favio”, aunque su acta de nacimiento contraría su versión:

⁵ Julián Herbert, *Canción de tumba*. Barcelona, Random House Mondadori, 2011, p. 22.



De niño me llamaba Favio Julián Herbert Chávez. Ahora me dicen en el registro civil de Chilpancingo que siempre no. El acta nueva difiere de la original en una letra: dice “Flavio”, no sé si por maldad de mis papás o por error de los nuevos burócratas [...] Así que todos mis recuerdos infantiles vienen, fatalmente, con una errata.⁶

[93]

Más allá de los problemas de identidad ligados a la nominalización de los personajes, se encuentra la reflexión sobre las expectativas de vida que crea el autor para cada uno de ellos; en otras palabras, apelan todos estos cambios al persistente interés de querer ser alguien diferente o al de intentar entender quién se es. La identidad es importante, pero también lo es el destino. Por medio de esta metamorfosis de los nombres Herbert ficcionaliza la diversa ventura de una suerte de personajes errantes que vagan por México intentado o deseando poder ser otros, tener otras vidas, cuestionando lo que son y en quiénes se han convertido. El hermano del narrador, por ejemplo, que nunca quiso ser mexicano, termina viviendo en Japón y asumiéndose como japonés. El protagonista soñó, incluso, con convertirse en científico o en médico, pero nunca alcanzó a dominar los conocimientos que le habrían permitido describir racionalmente el mundo o enfrentarse con la enfermedad, así que, irónicamente, no le quedó más remedio que convertirse en novelista. Tanto en el caso del hijo como en el de la madre desempeñó un papel fundamental el error. Para ambos personajes, su personalidad última parece dictada por una instancia que carece de la dirección de una intención atribuible a alguien, pues se trata de un simple error, es algo fortuito, ciego, algo, una negligencia burocrática abstracta, que no respeta decisiones ni libertades individuales. La errata sin corregir, inadvertida e involuntaria, es la que determina, en última instancia, esa reconfiguración que proyecta el destino de cada personaje.

⁶ *Ibid.*, p. 78.



Por otra parte, Herbert se cuestiona sobre la forma en la que se recuerda y se escribe, y sobre cómo los lectores asumen las coincidencias del mundo ficcional con el mundo real del escritor. El empeño es de difícil cumplimiento, pues incluye, dentro del tejido de la novela, declaraciones tan delicadas o privadas como la reflexión sobre el oficio que ejerció su progenitora:

[94]

Uno siempre recuerda creyendo que es el protagonista de la historia que cuenta. Eso deforma la narración. Hacer este libro me exigió un ejercicio de memoria y, al mismo tiempo, para hacer un objeto cerrado en forma de una novela, tuve que inventar muchas cosas. Ya no estoy seguro cuáles recuerdo y cuáles inventé. La novela se convirtió en una versión de mi pasado. Es justicia poética, nada más.⁷

En ese sentido, como afirma Manuel Alberca, cuando se habla de relatos autoficcionales, uno de los rasgos más importantes es el de crear esa ambigüedad calculada o espontánea en la identidad de los personajes o de la “veracidad” de ciertos elementos en la historia, “toda vez que lo real se presenta como un simulacro novelesco sin apenas camuflaje o con evidentes elementos ficticios”.⁸ En *Canción de tumba* existe un explícito pacto novelístico que convierte a la obra en un relato híbrido que sigue lo propuesto por Gérard Genette o Vicent Colonna, quienes conciben la autoficción como aquellos textos en los que se “ficcionaliza la identidad y se pone el acento en la segunda parte de la palabra, ‘ficción’. La denominación de no-

⁷ Julieta Chávez, “Muerte en voz alta. Leer: Julián Herbert y su justicia poética”, en *Esquire Latinoamérica* [en línea], 2012. <<http://www.esquirelat.com/mas-esquire/456110/literatura-julian-herbert/>>. [Consulta: 12 de junio de 2014.] El fragmento citado hace parte de una entrevista que el autor concedió a Julieta Chávez para *Esquire Latinoamérica*, y aparecía disponible, originalmente, en la dirección antes puesta. Para este trabajo, la entrevista fue consultada por última vez el 12 de junio de 2014, pero en la actualidad el enlace no funciona.

⁸ Manuel Alberca, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, p. 33.



vela aquí se toma totalmente en serio. El lector desde su posición entiende que el autor no se compromete a ser veraz ni a mostrar su identidad, sino por un rodeo o un circunloquio ficticio”.⁹ Características que, en este caso, son fácilmente identificables.

Julían Herbert lleva al límite el recurso autoficcional, y eso le permite transitar más fácilmente entre los procesos de escritura y la agonía y posterior muerte de su madre. Es así como el mundo en el que el escritor crea su obra, todo lo que envuelve al autor y lo que lo motiva a escribir, se convierte en el segundo gran eje de la novela. El carácter metafictivo de la obra cuenta con dos momentos importantes, entre otros, que resulta interesante detenerse a analizar. El primero se deriva de la siguiente declaración:

[95]

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

—Leí esa nota autobiográfica tuya que apareció junto a tu cuento en una antología. Me resultó entretenida pero obscena. No me explico por qué te empeñas en fingir que una ficción tan terrible es o alguna vez fue *real*.

Observaciones como ésta me vuelven pesimista acerca del futuro 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 ideal*.¹⁰

El comentario que realiza aquí el narrador toma como asunto de interés la interfaz que separa y que une, que establece las relaciones entre la realidad y la ficción. Exhibe una preocupación evidente por la forma novelística y sobre sus posibilidades de al-

⁹ *Ibid.*, p. 39.

¹⁰ J. Herbert, *op. cit.*, pp. 21-22.



[96]

canzar las metas a las que se orienta. Lo vulgar y lo sublime, sin matices, se le representan al lector con el envoltorio de lo literario, que es el territorio de la asepsia. La literatura vuelve inocuos los gérmenes infecciosos de la realidad. Lo vulgar carece de lugares comunes; lo sublime, de esdrújulas. Las emociones humanas, las más extremas, las más bajas y las más altas, se encierran en el frigorífico de la forma artística para reducir su capacidad de corromperse y de corromper, su intensidad contagiosa. La nada se ve rebajada, diluida y vuelta inocua en el excipiente de la forma artística. Los lectores, a quienes se hace responsables, acaso no del todo justificadamente, de este estado de cosas sólo se contentan con una nada cualificada, una nada domesticada. La insatisfacción del personaje-autor con la forma específica de la novela elige como manifestación del descontento la novela posmoderna, a la que se califica de costumbrismo disfrazado, un costumbrismo que puede derivar en provocación tolerada o en superflua verbosidad. El lector que se demora inútilmente en afirmar o en buscar la realidad o irrealidad de lo narrado, al modo del diplomático mexicano, no es capaz de comprender el problema aún mayor de su posible realidad, lo que hace que el escritor se haya convertido en la conciencia que desvela las motivaciones de los seres humanos. Que una experiencia se haya vivido o no personalmente por el escritor no la despoja de su estremecedora veracidad humana. Al amparo de la afirmación aristotélica sobre el valor relativo de la poesía y de la historia, la poesía es más verdad, porque trata de lo universal, mientras que la historia trata sólo de lo particular. La historia que se presenta como poesía, como “justicia poética”, por su parte, acumula las virtudes relacionales de esos dos valores, el de lo universal y el de lo particular.

Las conclusiones a las que ha de llegar el lector, de forma natural, deben tener en cuenta que en esta obra pretende decirse “algo” y que ese algo no será costumbrismo travestido con *cool jazz* ni adornado con pedantes discursos *Kenneth Goldsmith's style*. Que sea lo que se dice y qué clase de pedantería se evite deben constituir un estímulo lo suficientemente poderoso como para que el



lector esté entretenido, ocupado y preocupado durante las doscientas páginas a lo largo de las que se desenvuelve la novela.

El autor, sin embargo, no es completamente inmune a los males que denuncia. Podría ponérsele algún reparo a la reflexión acaso algo pretenciosa que lleva a cabo Julián Herbert en algunos momentos de su obra; se trata de momentos que se señalan porque no son uno ni dos ejemplos, son varios. ¿No podría decirse que la ligereza y levedad de los modos de expresión del autor pudieran parecer en ocasiones una sintaxis de hipervínculo?, ¿una sintaxis que pide transiciones rápidas y asociaciones de sentido ocasionalmente apenas justificadas? A veces, es la propia facilidad o brillantez la que deja al autor a un punto de enredarse en oropeles que refutan su interés por decir algo que de verdad venza las artificiosas recetas posmodernas: “Es el sublime trueno de Kant despojado de crochet lírico y vesperales caminatas digestivas; sólo caverna húmeda”¹¹ Así describe el autor la recepción de la noticia de la grave enfermedad de su madre. ¿No es acaso un poco forzado?, ¿no son demasiadas concesiones a una suerte de ingenio un punto narcisista?, ¿un ingenio más preocupado por sus efectos que por su valor como índice de sinceridad? Acaso sea peor, por ser más posmoderno, mezclar a Kant con un sayayín o un koan budista, como sucede en algunas páginas del texto. [97]

En la novela, además de la ocasional pirotecnia estilística, hay cierta erudición forzada que podría llegar a cansar al lector, cosas también relativamente abundantes como “una voluntaria suspensión de la incredulidad gramatical”,¹² o el “pero oh oh oооh that shakespeareian conga”,¹³ para explicar, respectivamente, mediante estas dos descripciones por qué la obra se redacta en presente o para describir la fila de conga a la que se une el protagonista, todo esto no hace más que conducir al lector a los ecos de las lectu-

¹¹ *Ibid.*, p. 47.

¹² *Ibid.*, p. 86.

¹³ *Ibid.*, p. 139.



ras del autor, también respectivamente, de S. T. Coleridge y de T. S. Eliot. Más difícil todavía, la posibilidad de ser deportado por segunda vez se conjura mediante un volatín alusivo a Heráclito: “Qué más da —pensé—: no pueden deportarte dos veces del mismo río”.¹⁴ Otro tanto ocurre con el propio título de la novela, “*Canción de tumba*” que evoca con paronomásica precisión “la canción de cuna”, y remite, como se ha señalado, a un pesimismo muy quevedesco que unía la cuna con la sepultura.¹⁵ La intención del autor tal vez no fuera otra que la de construir una unidad que abarcara toda la vida, su comienzo y su final, en la que se diera cuenta de las razones y formas que dan cuerpo a la narración, pero las referencias y alusiones extraliterarias o hipertextuales descubren la esmerada factura que presenta la novela y que, en todo caso, dependen del tipo de lector que encuentre el texto, aunque, desde luego, sea evidente cuál es el tipo de lector que anhela Herbert.

Finalmente, el segundo fragmento sobre el que es interesante llamar la atención es un subcapítulo que el escritor ha intitulado “Mamá retórica”, y que recoge de forma sintética los elementos metaficcionales que dan cuerpo a las intenciones cifradas que sobre la construcción literaria lleva a cabo el autor mexicano. La cita es extensa, pero pierde intensidad y coherencia si no se reproduce toda la línea argumental, aunque se han suprimido las interpolaciones ajenas al hilo confesional:

Esto que escribo es una pieza de suspenso [...] He procurado hacer un retrato a mano alzada de mi leucémica madre. Un retrato aderezado con reminiscencias pueriles, datos autobiográficos y algunos toques de ficción. Un retrato (relato) que dé cuenta de su circunstancia médica sin sucumbir del todo al tono tópico del caso [...] Wilde consideraba que escribir autobiográficamente aminora la experiencia estética. No estoy de acuerdo: sólo la vecindad e impureza de ambas zonas puede arrojar sentido [...] Formalizar en

¹⁴ *Ibid.*, p. 167.

¹⁵ *Vid.* Francisco de Quevedo, *La cuna y la sepultura*. Madrid, Cátedra, 2008.



sintaxis lo que le sucede a uno (o mejor dicho lo que uno cree que le sucede) a contraluz de un cuerpo vecino es (puede llegar a ser) más que narcisismo o psicoterapia: un arte de la fuga [...] Escribo para transformar lo perceptible. Escribo para entonar el sufrimiento. Pero también escribo para hacer menos incómodo y grosero este sillón de hospital [...] 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 [...] ¿Y si mamá no muere? ¿Valdrá la pena haber dedicado tantas horas de desvelo junto a su cama, un estricto ejercicio de memoria, no poca imaginación, cierto decoro gramatical; valdrá la pena este archivo de Word si mi madre sobrevive a la leucemia...? La pregunta sola me convierte en una puta de lo peor. Mamá estaría orgullosa de saberlo, pues ella misma me brindó las primeras y más sólidas lecciones de estilo. Me enseñó, por ejemplo, que una ficción sólo es honesta cuando mantiene su lógica en la materialidad del discurso [...] ¿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 del plasma...? No hay que olvidar que yo soy una puta: tengo una beca, el gobierno mexicano me paga mes con mes para escribir un libro. Mas ¿con qué cara podré avanzar a través de esta redacción si la poética leucemia de mi personaje es derrotada por una ciencia de la que yo carezco...?¹⁶

[99]

La novela se les presenta a los lectores, a través de su justificación, como un artefacto de carácter metafictivo en el que casi todos los planos de la construcción autoconsciente se hallan presentes: existe una conciencia de la textualidad, una conciencia autorial y una conciencia del lector. Herbert se cuestiona sobre la elaboración de su obra y sobre los procedimientos narrativos de los que hace uso, expone el proceso de creación convirtiéndolo a la vez en el punto de apoyo y eje de la novela y se exhibe como personaje y como autor que se preocupa por la forma en la que el lec-

¹⁶ J. Herbert, *op. cit.*, pp. 38-42.



[100]

tor se aproximará a su obra. *Canción de tumba* se configura como un texto enteramente metafictivo, por cuanto se vuelve hacia sí mismo y, siguiendo la definición de Ana María Dotras,¹⁷ llama la atención sobre su condición de objeto de ficción que, sin negarlas, deja al descubierto las estrategias literarias empleadas para su existencia. El juicio del autor oscila en su formalización entre la plenitud y la culpa. ¿Habrà merecido la pena “ser más hombre” si esa plenitud exige que irónicamente el autor se convierta en esa “puta” que lo iguala al objeto de su biografía? ¿Podrá ser más hombre el autor cuando la propia obra muestra que no es sino menos hombre? La obra suprime el deseo sobre el que se erige. El testimonio de su sinceridad y de su verdad es un testimonio vendido, pagado y comprado. La transacción no es menos violenta que la transacción del ejercicio de la prostitución. La universalidad del oficio de la madre del autor incluye todas aquellas actividades en las que la insinceridad en la transacción o la falsedad de lo vendido se retribuye mediante el pago de un precio. El problema es considerablemente más grave de lo que detectaba el diplomático mexicano, también él, el narrador, estaría incluido en esa definición amplia del concepto de prostitución.

Canción de tumba es, entre otras muchas cosas, una novela que se pregunta por el sentido de escribir novelas como forma de explicación del mundo. Los bucles metafictivos y autorreferenciales que emplea el autor y con los que problematiza la variada relación de la ficción con la realidad interpelan al lector para que finalmente sea este último el que decida cómo asume lo literario, lo biográfico y lo autobiográfico inmerso en el discurso ficcional. La novela se sostiene en todas y cada una de sus frases, hechas las salvedades oportunas, porque en ellas buscará y hallará el lector el contento de un mundo que es el de siempre, pero que aparece hermosamente descrito con un lenguaje que permite contemplar-

¹⁷ Vid. Ana María Dotras, *La novela española de metaficción*. Madrid, Júcar, 1994.



lo como si se tratase del primer día de la creación: “Conversar con los irracionales poderes de la belleza mediante el lenguaje del pronóstico del clima”.¹⁸ Sí, es una novela que toma prestado, que expropia, vampiriza, explota y roba directamente hablas de todos los registros verbales imaginables, pasados y presentes, para contar la historia humana que traza el recorrido de la vida desde la cuna a la sepultura.

[101]

Fidelidad a un mundo infiel

El argumento central de la primera novela de Julián Herbert expone con aséptica dureza el haz y el envés de las relaciones humanas. En *Un mundo infiel*, Guzmán, protagonista del relato, pasa el día decidiendo si asistirá o no a la fiesta que por su trigésimo cumpleaños le ha organizado su esposa Ángela. Finalmente, sin decidirlo del todo, no asiste a la fiesta. Un acontecimiento festivo, la celebración de la vida, de su festiva prolongación, se contrapone a los sentimientos de fracaso y frustración que toman voz en Guzmán. Contrario a los intereses y las preocupaciones de su esposa, Guzmán sólo puede pensar en la tristeza que le genera su aniversario y en aquel viejo propósito que se planteó antes de su matrimonio. Luego de hacer algunos cálculos, ha descubierto que, a lo largo de su vida, ha dormido, es decir, ha tenido relaciones sexuales, con veintinueve mujeres. El número le hace plantearse, a manera de reto personal, a manera de atenuante de la ansiedad de la simetría, la posibilidad de que el día de su trigésimo cumpleaños se acueste con la mujer número treinta. El fatalismo numerológico ejemplifica la falta de significado de una vida a la que da sentido, al tiempo que se lo quita, una simetría adventicia que carece de toda racionalidad. La vida regida por la numerología ofrece la parodia de la racionalidad o el sustituto de una falsa racionalidad.

¹⁸ J. Herbert, *op. cit.*, p. 157.



El pensamiento más abstracto, la matemática, al servicio de los deseos menos reducibles a número y proporción. El sexo, es decir, el sexo menos iluminado por el amor, se disimula en su inevitabilidad matemática, como si la exigencia de aquél la dictara un orden reconocible y respetablemente aritmético.

[102] A pocas páginas de iniciada la narración, el lector enfrenta la oposición entre un imaginario de fidelidad dentro del mundo matrimonial frente a la conducta y posturas que sobre la relación tiene la pareja de Guzmán y Ángela. La planificada, aunque aleatoria infidelidad de Guzmán así como la de Ángela, durante la fiesta que ha organizado para su esposo, exponen otra forma de comprender la vida íntima de las parejas, pero también es uno de los recursos empleados por el autor para realizar la reflexión que sobre la fidelidad se desarrolla a lo largo de la novela.

La *fidelidad* en esta obra debe leerse más allá de la definición del término, verdaderamente restrictiva, que aparece en el DRAE: “lealtad, observancia de la fe que alguien debe a otra persona”. El uso se hace flexible y trasciende esa lealtad entre personas para pasar a definir la fidelidad que pueden tener algunos personajes por sus ideas o principios. En cada uno de ellos, la fidelidad se expresa de formas diversas. Un ejemplo puede ser la actitud de Plutarco Almanza (el Mayor), amigo de Guzmán y eterno enamorado de Ángela. A pesar del enamoramiento, el Mayor siempre actúa anteponiendo a sus intereses personales la felicidad y el bienestar de la pareja. Aunque la carrera profesional y la vida personal del Mayor son un cúmulo de fracasos, él siempre es consecuente y fiel a su postura de hombre fuerte, guarda las apariencias sobre su valentía en una sociedad en la que la defensa de su carácter se convierte en su única salvaguardia.

Pero la fidelidad o las dudas sobre la fidelidad constituyen sólo uno de los elementos que Herbert emplea para dar cuerpo a un ambiente trágico en el que todas las relaciones se tiñen de dolor y de sufrimiento. El autor recrea la degradación, el horror y la muerte a través del relato de un día en la vida de media docena de



personajes. El México de *Un mundo infiel* es un país de violencia, drogas, violaciones, prostitución, explotación, migrantes que son usados según conviene a los que tienen poder, es decir, un México que se resquebraja mientras un grupo minoritario, indiferente al dolor ajeno, tiene como principales preocupaciones una fiesta de cumpleaños o una cifra de encuentros sexuales.

Llama la atención que, al igual que en su segunda novela, Herbert narre la realidad de México desde la intimidad de las habitaciones de sus personajes. Es en una habitación de hospital donde el protagonista de *Canción de tumba* enfrenta la muerte de su madre, y es en una habitación en la que Mónica, en la misma novela, ve revelada la sensibilidad, sexualidad y el mundo erótico con Julián. En la primera novela de Herbert, son las habitaciones el lugar en el que se representa la barbarie del país que esconde su verdadero rostro tras la privacidad que ofrecen cuatro paredes. Por nombrar algunos ejemplos, una de las habitaciones de la casa en la que se lleva a cabo la fiesta para Guzmán es el escenario en el que los hermanos de Ángela (Adolfo y Rubén) agreden sexualmente a una de las invitadas a la fiesta, mientras entre ellos, al mismo tiempo, experimentaban juegos eróticos en los que se manifiesta una homosexualidad contenida. El mundo y la vida de estos dos jóvenes, adictos a la pornografía, se desarrolla hermético y reprimido, como si se tratara de un secreto oculto al interior de un búnker. Sus inclinaciones y tendencias homosexuales se mantienen a salvo bajo el silencio protector del hogar.

Otra habitación importante en esta novela es la que guarda los misterios de la relación del Dr. Moses y su hija Shannon, dos personajes en los que, por momentos, también se intuyen afectos que transparentan tintes veladamente incestuosos. La primera mención que se hace del Dr. Moses y de su hija tiende una serie de puentes entre los temas y personajes relevantes de la novela. El primer y más evidente vínculo es la referencia recurrente a la habitación como refugio, el lugar en el que se resguardan los deseos y pensamientos más privados. La habitación como espacio de in-

[103]



[104]

fidelidades, violaciones o incestos, pero a la vez el lugar que se representa como espacio de reposo y sosiego en el que las ideas más sombrías se planifican y ejecutan. En ese apartado de la novela, el Dr. Moses despierta de un sueño erótico que tiene habitualmente y en el que, empleando un bisturí, obliga a un hombre a que le acaricie el pene. Cuando todavía se encuentra reflexionando sobre lo que ocurre en el sueño, el Dr. Moses roza los pezones de su hija, quien como único reproche murmura: “No hagas eso –dijo–. Es desagradable cuando estás dormida”.¹⁹ Parcialmente, al menos, algunas de las tragedias sobre las que escribe Julián Herbert son secretos de alcoba.

Como se indicó unas líneas atrás, el Dr. Moses es importante al interior del relato no sólo por lo peculiar de su relación con Shannon y por lo que oculta en el misterio de su habitación, sino porque es en él en quien las historias de los demás personajes convergen. El Dr. Moses y Guzmán comparten el mismo sueño vejatorio, aunque cada uno lo tiene desde una perspectiva diferente. Sin conocer a Moses y sin entender o encontrar una razón que justifique sus visiones oníricas, Guzmán sueña que es agredido por un doctor quien, empleando un bisturí como arma lo obliga a practicarle sexo oral. Acompañado por el Mayor, recorre la casa en la que son atacados del mismo modo en el que el Dr. Moses sueña que ataca a los hombres cuya descripción corresponde con la de Guzmán y el Mayor. Con pequeñas variantes, según el soñador, por medio de este fragmento onírico, los dos personajes resumen el universo sexual en esta novela. Las agresiones y la violencia parecen ser las únicas formas de relaciones posibles en el relato. Aunque el sueño es brutal, lo es en menor medida si se compara con otro episodio descarnado y cruel en el que participó el Dr. Moses en su juventud. En uno de sus viajes a México, el Dr. se va a la cama con una prostituta embarazada a quien, mientras acaricia el vientre, desea y planea cómo asesinarla para sacarle al bebé: “Rajarle la garganta



¹⁹ J. Herbert, *Un mundo infiel*. México, Joaquín Mortiz, 2004, p. 58.

con el bisturí, cortarlo en trozos, arrancarle los genitales, estrellarle la cabeza contra el muro, hundir su rostro en la almohada hasta asfixiarlo”.²⁰ Mientras tanto, la prostituta, quien acierta y se equivoca en el mismo juicio, opina que el Dr. Moses es impotente: “No se te para, ¿verdad?... Ésa es la bronca con ustedes: muy grandotes y guapos, pero no se les para”.²¹

En el Dr. Moses también convergen la vida y la muerte del Mayor y de Ernie de la Cruz, un migrante que trabaja bajo las órdenes de Almanza y que en una de las jornadas laborales dos piezas de acero le arrancan tres dedos de la mano derecha, mientras que las ruedas de un tren le seccionan ambas piernas. El Mayor, con la esperanza de que lo puedan operar, que puedan reimplantarle los miembros perdidos, pide a otros empleados que busquen las piernas de Ernie. No obstante, Ernie será internado en el hospital en el que trabaja el Dr. Moses y se convertirá de esta manera en el candidato perfecto para probar un experimento: inyectar a un paciente una sustancia diseñada para ocasionar la muerte por éxtasis. La “droga extática”,²² como la había bautizado su inventor. El doctor planea proporcionar al paciente dolor, placer, lucidez y llevarlo así, finalmente, a la muerte. En ese sentido, el experimento de Moses, el efecto de la droga, sirve al autor para exponer la degradación de una sociedad en la que, incluso, las personas que deberían prestar un servicio a los desvalidos y enfermos, actúan sólo siguiendo sus patológicos intereses particulares, sin demostrar ni sentir ningún tipo de empatía hacia ellos. El doctor Moses conculca los principios básicos del juramento hipocrático. Es un médico que, con la carencia de escrúpulos que habitualmente se atribuye al régimen nazi, piensa que él debe practicar la eutanasia activa para librar de su dolor a los que sufren, para, de paso, librarse él mismo de los fantasmas que lo acosan. Se convierte en juez con potestad para

[105]

²⁰ *Ibid.*, p. 67.

²¹ *Idem.*

²² *Ibid.*, p. 63.



[106]

decidir sobre la vida de sus pacientes. Su falta de respeto a la vida humana, a su vez, lo convierte en un asesino. Su discurso en sus últimas manifestaciones fluye hacia la locura. Sus últimas palabras, ya en las aguas del delirio, sentado en un sillón de la sala de espera del hospital en el que trabaja, involucran sus fantasías sobre los pies: “los pies desnudos de su amada Shannon dejando manchas húmedas sobre la duela de la cocina... en este momento tuvo una revelación: los pies eran los ángeles”.²³ Y en la última vuelta del precipicio por el que se despeña su mente, esos pies se transfiguran: “Mientras, acompañados de un par de botas negras, los mocasines blancos volvían hacia él, hacia su dulce y lenta revelación del paraíso, Doc bajó la vista y le rogó a sus pies que abandonaran su disfraz y fueran nuevamente ángeles, y que volaran para él. Y ellos lo complacieron”.²⁴

Al compartir el sueño, Guzmán y Moses también manifiestan compartir una forma común de expresión del mundo, es decir, dan cuenta de una sociedad que ha terminado por ver como normales situaciones agresivas y violentas que formalmente se condenan en las manifestaciones públicas. Los dos se expresan sobre el sueño con las mismas palabras, palabras de perdedores. Moses afirma: “Te juro que algo me hicieron en esa casa, hija. Algo cabrón”,²⁵ mientras las palabras de Guzmán son: “Deveras que algo me hicieron en esa casa, Ángela. Algo cabrón”.²⁶ Lo fundamental es que aunque los dos se muestran perturbados por lo que experimentan durante el sueño, por lo que les sucede y por cómo actúan en él, ninguno reflexiona sobre el lado trágico y sádico de la escena y sobre los papeles que desempeñan los otros implicados. Ninguno piensa más que en sí mismo. El lector se queda con el dilema entre las manos de que no pueden ser ambos víctimas y ambos verdugos. También

²³ *Ibid.*, p. 174.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Ibid.*, p. 150.

²⁶ *Ibid.*, p. 9.



es importante señalar que, así como las palabras para expresar el sueño se repiten, otro tanto ocurre con las palabras que dan cuerpo a la amenaza del Dr. Moses contra Guzmán: “Tú tranquilo, no quiero matarte, nada más quiero hacerte llorar”.²⁷ En este caso, la amenaza se desarrolla sin ninguna variación según el soñador, es idéntica. Planteada así, la frase le permite a Herbert reiterar que hay un hábito hacia el dolor, una complacencia y naturalización [107] con el sufrimiento ajeno. Los personajes, y entendiéndolos a ellos tal vez como la representación de una parte de la sociedad mexicana en general, tan sólo se preocupan por su placer o por su propio sufrimiento. La solución del problema en el que no coinciden las perspectivas de los dos personajes que sin conocerse sueñan la misma pesadilla, no se resuelve en la novela, queda en la conciencia del lector como un dilema que tendrá una explicación más allá de las páginas finales de la obra.

Un mundo infiel es una obra construida a partir de coincidencias que se repiten puntualmente a lo largo de la novela. Los personajes tienen en común mucho más que las palabras con las que explican sus sueños o los secretos que guardan. Hay, también, una serie de detalles que, tal vez, pasan inadvertidos fácilmente y que, sin embargo, dan intensidad dramática y un sentido más definido al horror narrado al interior del relato. En su juventud, antes de migrar al norte y antes de trabajar bajo las órdenes del Mayor, Ernie conoció y tuvo relaciones sexuales con la misma prostituta que terminó siendo la mujer número treinta en la vida de Guzmán, Jacziri Yanet. “¿Qué habrá sido de la Jacziri Yanet, con lo buena que estaba, tan buscona y caliente, aunque fuera chiquilla?”²⁸ Una prostituta que, además, está embarazada, como también lo estaba la mujer con la que el Dr. Moses descubrió su deseo homicida. Asimismo, en el trance de su hospitalización, después de la mutilación de sus piernas, el joven Ernie recuerda que tiempo atrás le había sacado

²⁷ *Ibid.*, pp. 10 y 57.

²⁸ *Ibid.*, p. 51.



[108]

un ojo de una patada a otro hombre, sólo porque sí, sin avisar, por el deseo de violencia y por demostrar su fuerza. Lo curioso del recuerdo es que Herbert hace énfasis en el tipo de calzado que utiliza el joven: “Le sacó el ojo de una patada con la punta de una de sus botas grises”.²⁹ El detalle, la precisión del tipo de calzado, se vuelve relevante en la medida en la que el lector se hace consciente de que cada una de estas referencias, aunque mínimas, señalan hacia el ritmo de la tragedia. También son grises las botas del policía que le saca a patadas un ojo al Mayor. Son grises las botas del hombre que desata la ira de Almanza y que sella, de esta manera, el destino de este personaje. Irónicamente, quien había ordenado a Ernie que no se sentara en la posición que ocupa en el vagón del ferrocarril, quien había ordenado que se buscaran las piernas de Ernie, termina pateado por unas botas similares a las que, en otro tiempo, portara el joven que ahora yace mutilado en un hospital. Ernie, convertido en guardia de seguridad, en matón, ataca con saña brutal a un joven rubio a quien acusaron falsamente de haber robado los estéreos de unos automóviles que se transportan en los trenes y que el Mayor y su equipo están encargados de vigilar. El hurto, sin embargo, lo han llevado a cabo los propios custodios de los equipos, Ernie entre ellos. Las coincidencias apuntan no sólo a la intercambiabilidad de los papeles de víctimas y verdugos, también señalan hacia la facilidad con la que los principios morales dejan de existir para cada personaje. Esas coincidencias convierten a los personajes en un personaje único, colectivo, a través del que se expresa todo el malestar de una sociedad gravemente enferma.

Hay, además, otra coincidencia que hermana este relato con la siguiente novela de Herbert. Se trata de la preocupación del autor por la identidad de los personajes y sus nombres. Casi al final del relato, en la habitación del hospital en la que se encuentra recluido Ernie, cuando el horror está a punto de mostrar su cara más siniestra, como sucede con la madre del protagonista de *Canción*

²⁹ *Ibid.*, p. 52.



de tumba, la acción se detiene para que el autor, en la voz del Dr. Moses, lleve a cabo una reflexión sobre el nombre y su sentido:

Dr. Moses levantó la parte que pendía del extremo inferior de la cama y leyó su contenido en voz baja: “Ernesto de la Cruz, veintiséis años, ferroviario, accidente laboral, extremidades inferiores mutiladas [...]”

[109]

—Ernest. Es un buen nombre el tuyo, ¿no te parece?... Es varonil. Es breve. Debes haberte sentido a gusto con él... Aunque, bueno: todos solemos sentirnos a gusto con nuestro nombre. Hay excepciones, claro. Pero lo más común es sentirse bien. Te acostumbras. Se requiere mucho esfuerzo, mucha vigilancia interior para que uno se sienta infeliz de ser lo que es. Llamarse de un modo u otro. Ser de cuál o tal lugar. Mirarse al espejo...³⁰

En este fragmento el autor empieza a explorar una serie de reflexiones sobre la identidad ligada a los referentes onomásticos y sus distintas transformaciones que, como se explicó, tendrán mucho más espacio y oportunidad de análisis en *Canción de tumba*. Sin embargo, aquí el lector puede ver de qué manera Ernie, un personaje que a lo largo de toda la novela ha sido identificado con un apócope, es llamado por su nombre de pila completo para luego, tan sólo unos renglones más adelante, ver su identidad ajustada en función de quien lo llama. Es importante destacar que el personaje que lo nombra es el Dr. Moses, porque, justamente, Ernie tiene que existir para que Moses lleve a cabo su plan y para que sus fantasmas desaparezcan. El Dr. Moses le atribuye características concretas. La aparición del nombre completo en este punto del relato, además, tiene mayor intensidad ya que subraya una situación recurrente con los migrantes: ellos existen cuando son identificados y esto normalmente ocurre cuando son asesinados, el dato es relevante para la identificación de los cadáveres. En otras palabras: la existencia de Ernesto de la Cruz permite hacer más real el relato de su muerte.

³⁰ *Ibid.*, p. 171.



El esquema de *Un mundo infiel* es perfectamente circular, aunque no se pueda decir que las historias tengan, en el sentido más clásico, un final cerrado. No obstante, después de los puntos de encuentro entre los personajes, las frases recurrentes, las coincidencias en los detalles, Herbert concluye la obra de manera tal que sugiere que en el mundo de esa ficción se resume la vida cotidiana

[110] y que el microcosmos de *Un mundo infiel* hace parte de otros mundos infieles más grandes, más insensibles, todos iguales, pero en escalas diferentes. El último capítulo de la novela lleva por título “Un mundo infiel” y en él Herbert repasa el cúmulo de emociones y sucesos que han dado cuerpo al relato: la venganza de Plutarco Almanza, la eutanasia que practica el Dr. Moses en Ernie de la Cruz, la extraña familia política de Guzmán, el anuncio en la TV de la muerte de la invitada a la fiesta, la conversación de Guzmán y Ángela, y la última conversación entre Guzmán y los empleados en la que le preguntan por el par de piernas porque creen que hablan con el Mayor Almanza. Una conversación carente de sentido en la que los dos interlocutores únicamente están atentos a sí mismos, incapaces de ser sensibles a las necesidades de los otros. En ese sentido, el capítulo final reúne todos los temas previos, como el último movimiento de una sinfonía en el que se resume todo lo anterior y se eleva a definitivo. Más que infiel, es el de la novela un mundo anómico, un mundo absurdo en el que las casualidades llevan a los personajes a unas extrañas situaciones en las que unos, sin saber muy bien por qué, pierden la vida y otros, sin saber muy bien por qué, siguen viviendo.

Fines de la narrativa

La producción narrativa de Julián Herbert, por ahora, da cuenta de la exploración de una serie de temas y preocupaciones que manifiestan el interés por parte del autor sobre la tragedia y el terror de la vida cotidiana en México. Sin embargo, es importante señalar



que hay una explicable evolución en la forma en la que estas preocupaciones toman cuerpo en sus obras. Acaso el rasgo más explícito de esta evolución sea el que tiene que ver con el universo psicológico y emocional de los personajes de ambas novelas. De *Un mundo infiel* podría decirse que los personajes carecen de una psicología emocional creíble, lo que dificulta al lector comprender las motivaciones que impulsan los actos de aquéllos. Se percibe cierta gratuidad de las escenas violentas y una complacencia distante, displicente, en sus descripciones. Aunque la novela, justamente, pretende relatar ese horror, resulta difícil entender la intensidad y los matices de los dramas cotidianos, especialmente cuando éstos son relatados sin argumento que los explique o los justifique. Entre tanto, el gran mérito que tiene *Canción de tumba*, radica en la sensibilidad que transmiten sus personajes, en su riqueza emocional, en su conmovedora vulnerabilidad, en la sinceridad de su indefensión. En esta novela Herbert logra abordar los mismos temas complejos, sensibles y trágicos, pero dotados de un espíritu de humanidad, de comprensión y compasión del que carecen los personajes de su primera novela. Para el lector es más sencillo establecer un vínculo con el universo de emociones en el que transcurren los eventos narrados en esta obra. El autor consigue que los problemas familiares trasciendan el ámbito privado y sirvan de telón de fondo para la representación de la compleja vida mexicana actual. La violencia, las migraciones laborales o sociales de toda índole, la prostitución, la exclusión, la necesidad de la aceptación, la familia, el machismo, se reproducen con virtuosismo convincente en este texto. [111]

Los contenidos son siempre una guía adecuada para comprender las obras. Pero la virtud del material narrativo depende de una organización retórica a la que en la ficción de Julián Herbert se hace depender de forma eminente del espacio y del tiempo. El tiempo histórico en el que viven los personajes y los lugares en los que habitan son determinantes en ambas obras. *Un mundo infiel* destila en un día los acontecimientos de varios años y los reúne en



varios espacios diferentes en el norte de México. *Canción de tumba* condensa en el hospital de Satillo donde agoniza una mujer las experiencias de su familia a través del relato de uno de sus hijos. Los espacios del texto se adjudican a varios lugares de México, a Alemania y a Cuba. En la filosofía de Kant, el espacio y el tiempo son intuiciones puras, no son objetos pasibles de conocimiento [112] mediante la experiencia, pero son el fundamento de todo conocimiento empírico. El espacio y el tiempo son la base sobre la que se erige en las obras de Julián Herbert el edificio que ordena la funcionalidad retórica de la obra, su credibilidad, su posibilidad histórica, su finalidad. En *Un mundo infiel* es un día el punto en el que convergen los tiempos del pasado de cada protagonista y es el mismo día en el que los diferentes espacios, incluidos los oníricos, se coordinan entre ellos para mostrar su implicación recíproca. En *Canción de tumba* es el breve periodo de tiempo que el autor pasa en el lugar en el que agoniza su madre, lo que ordena las experiencias y los lugares del pasado. Como se ve, la finalidad retórica de ambas obras se organiza para que la realidad que fue pasado, reconstruida en sus espacios y en sus tiempos, reunida en lugares y momentos que permitan privilegiar su estructura trágica, apunte a una intensidad del sentido trágico al que se llega mediante una cuidada disposición de todos los recursos mencionados.

