

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Canción de tumba de Julián Herbert entre postautonomía e intertextualidad

Álvaro Arango Vallejo

apropos [Perspektiven auf die Romania]

hosted by Hamburg University Press

2021, 6

pp. 10-32

ISSN: 2627-3446

Online

<https://journals.sub.uni-hamburg.de/apropos/article/view/1690>

Zitierweise

Arango Vallejo, Álvaro. 2021. „*Canción de tumba* de Julián Herbert entre postautonomía e intertextualidad“, *apropos* [Perspektiven auf die Romania] 6/2021, 10-32, doi: 10.15460/apropos.6.1690

Except where otherwise noted, this article is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0)



Álvaro Arango Vallejo

***Canción de tumba* de Julián Herbert entre postautonomía e intertextualidad**

Álvaro Arango Vallejo

es asistente de investigación en el
instituto de Filología Iberorrománica
en la Universidad de Bonn (Alemania).
aarangov@uni-bonn.de

Palabras clave

Canción de tumba – Julián Herbert – intertextualidad – postautonomía – malditismo

1. Introducción

Con la publicación de *Canción de tumba* en 2011 Julián Herbert logra consolidar su lugar en el canon contemporáneo latinoamericano. La obra, una colección de narrativas no lineales en torno a la muerte de la madre de un Herbert paralelamente autor, narrador y personaje¹, y que se ven dominadas por las ocurrencias, implicaciones y reflexiones alrededor del trabajo de esta como prostituta, ha gozado de una apreciación crítica considerable en el mundo hispanoparlante. Más recientemente, la novela ha llevado al autor al selecto grupo de escritores latinoamericanos contemporáneos que han iniciado el proceso de canonización internacional: su traducción al inglés, publicada en el 2018, ha traído consigo un repertorio de sentencias críticas dignas de adornar sus futuras ediciones por años [«An exceptional work of metafiction and autofiction» (Meyer 2018) en *The Paris Review*, o «one of the most indispensable and widely read authors of contemporary Mexican literature» y, nada menos, «one of the most significant Latin American literary works of the decade» (Sánchez Prado 2018 en *Los Angeles Review of Books*].

Efectivamente, esta «novela de no ficción» (Meyer 2018) presenta de manera especialmente compleja y sofisticada una serie de elementos que parecen innovadores para el mercado angloparlante, pero que, sin embargo, vienen apareciendo en la literatura latinoamericana desde hace un par de décadas. Las líneas cada vez más difusas entre el mundo de la narración y el de la realidad histórica, entre novela, autobiografía, crónica y ensayo, entre ficción y metafiction, parecen ubicar a *Canción de tumba* dentro de una categoría que en los últimos años

¹ Herbert mismo utiliza esta descripción de su papel en la obra en su entrevista con Lily Meyer para *The Paris Review* (Meyer 2018).

se ha convertido en un punto polémico de discusión en la crítica: al acuñar el término «literaturas postautónomas», Josefina Ludmer intenta describir aquellas obras de la literatura latinoamericana contemporánea que «[a]parecen como literatura pero no se les puede leer con criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritura, texto y sentido» (Ludmer 2010, 150).² La llegada de la postautonomía, según Ludmer, implica además el fin de la institución literaria como se le conoce y exige la llegada de un nuevo paradigma de lectura externo a la misma, que permita una comprensión más extensa de estos textos. El tono apocalíptico de semejante mensaje parece obligar a la crítica a cuestionar la validez de su labor: ¿Cómo trabajar con un texto utilizando herramientas obsoletas que generarán conclusiones innecesarias?

A pesar de que *Canción de tumba* presenta muchos de los síntomas característicos de la postautonomía, resulta difícil ignorar la impresión de que su técnica narrativa y su uso frecuente de recursos tradicionalmente literarios, así como la conciencia de su autor/narrador/protagonista sobre los mismos, representan una de sus bases indispensables. Por lo tanto, resulta igualmente difícil creer que una aproximación analítica a la obra como literatura no sea relevante o incluso necesaria. Más allá de la información que se le transmite al lector desde un punto de vista netamente narrativo, la obra de Herbert está poblada por elementos que invitan a usar teorías y métodos de la crítica literaria y sugieren la presencia de niveles de comprensión e interpretación ulteriores. Estos elementos se pueden entender como pistas extratextuales que, de ser exploradas, proporcionarían un entendimiento más extenso y detallado de la obra, y que revelarían un mundo de informaciones relevantes sobre esta al cual no se podría acceder si no se le tratase también como literatura.

El ejemplo más evidente de este fenómeno es, tal vez, el manejo de las referencias intertextuales en la obra. La disposición de citas, paráfrasis (serias o paródicas), así como de menciones a otros autores y literaturas se muestran frecuentemente como invitaciones a descubrir los fundamentos estéticos y poetológicos de *Canción de tumba*. El presente estudio desea, por lo tanto, aceptar dicha invitación hipotética y explorar, realizando un análisis de estas referencias y los contenidos que potencialmente se esconden detrás de ellas (un método característico de la «obsoleta» episteme literaria), hasta qué punto se puede lograr un entendimiento más completo de una escritura que se puede considerar postautónoma.

Para lograr este propósito se propondrá primero un marco teórico, centrado en el debate en torno al concepto de postautonomía. Se realizará una disección sistemática de los textos de Ludmer sobre el tema y se estudiará hasta qué punto su perspectiva acepta o excluye un análisis de las literaturas postautónomas desde el interior de la institución literaria. Igualmente, se presentará la posición de

² A pesar de que el primer texto de Ludmer sobre literaturas postautónomas fue publicado de manera digital en 2007, a lo largo del presente artículo se citará en lo posible la versión publicada en 2010 como parte de la obra *Aquí América Latina*.

Alberto Giordano, contemporánea y crítica a la de Ludmer, con el objetivo de explorar perspectivas igualmente actuales que justifiquen un análisis tradicionalmente literario. Habiendo establecido los parámetros para la aproximación crítica a *Canción de tumba*, se evaluarán sus elementos potencialmente postautónomos y se intentará un análisis de los mismos a través de una selección de las numerosas referencias intertextuales presentadas en la novela, concentrándose en el rastreo de su tradición poetológica a través de sus conexiones con la obra de Oscar Wilde y Charles Baudelaire. Estas conexiones, lejos de ser las únicas tradiciones textuales identificables en la obra, parecen recibir, sin embargo, una atención especial por parte de Herbert, apareciendo como motivos recurrentes a lo largo del texto. De ser posible, las informaciones obtenidas a través del estudio intertextual serán tratadas teniendo en cuenta la tensión entre las ideas de postautonomía y literariedad que dominan el discurso académico reciente.

2. El debate en torno a las literaturas postautónomas

Como se ha mencionado, el catalizador para este estudio es la discusión en torno al concepto de «literaturas postautónomas», que, desde la publicación virtual del artículo homónimo de Josefina Ludmer en 2007, se ha convertido en un campo de batalla para críticos de la literatura latinoamericana contemporánea. En «Literaturas postautónomas», Ludmer anuncia la necesidad de una nueva forma de leer la producción de escritores contemporáneos, en la cual categorías y procedimientos de análisis tradicionalmente literarios se muestran anticuados, si no obsoletos: «Estas escrituras no admiten lecturas literarias: esto quiere decir que no se sabe o no importa si son o no son literatura. Y tampoco se sabe o no importa si son realidad o ficción» (Ludmer 2010, 149). Con su brevedad, su tono casi provocativo y su propagación viral en el internet, el texto de Ludmer estableció, sin querer proponer el nuevo paradigma que considera necesario, por lo menos un marco para una discusión que ha nutrido a la crítica literaria a lo largo de más de una década. Al anunciar la llegada de una literatura que actúa fuera de su «literariedad» (2007, sección 8)³, que debe ser leída desde fuera de las instancias de la crítica literaria («o se ve el cambio en el estatuto de la literatura, y entonces aparece otra episteme y otros modos de leer. O no se lo ve o se lo niega, y entonces seguirá habiendo literatura y no literatura, o mala y buena literatura») (Ludmer 2010, 155), Ludmer «lanzó al mar digital, [sic] esta controversial «botella crítica» con un mensaje apocalíptico del valor intrínseco de la literatura para que futuros internautas descifrarán su contenido y lo propagaran» (Zó 2013, 355), generando «una especie de «proceso mesiánico» o «legado epistémico profético» de lo que vendrá o lo que ya se estaba anunciando en la producción literaria de ese entonces» (Zó 2013, 355).

De ser así, ¿qué implica la irrupción de la postautonomía para la crítica de las literaturas latinoamericanas contemporáneas? ¿Es cualquier tipo de valoración o

³ El término es omitido en la edición impresa de 2010, así que se cita el número de la sección en la versión original, publicada digitalmente en 2007.

análisis meramente literarios de una publicación de las últimas dos décadas obsoleto o inútil? Leyendo detalladamente el texto de Ludmer, así como sus otros artículos publicados posteriormente sobre el tema, es necesario mencionar que su propuesta no es tan incendiaria como generalmente se le considera: detrás de las frases apocalípticas citadas anteriormente, que anuncian el fin de la institución literaria y que por lo tanto han contribuido considerablemente a la extensa recepción y a la polémica en torno a la teoría, se encuentran fundamentos teóricos que no parecen ser del todo radicales y, si se le quiere ver de esa forma, parecen incluso tradicionalmente literarios.

Para entender plenamente su concepto de «postautonomía» sería pertinente describir brevemente lo que Ludmer entiende por «autonomía» en la literatura latinoamericana, así como los factores que llevaron a la transición de la segunda a la primera:

Decir que estamos en la era de la postautonomía significa reconocer que han cambiado, en los últimos 20 años por lo menos, los modos de leer y los modos de producción del libro. Que ha cambiado el objeto literario. Que ya no me sirve solamente la idea de autonomía, donde la literatura es pensada o imaginada como esfera separada y diferente de otras esferas o prácticas [sobre todo separada de lo político]. Autonomía implica que la literatura tiene rasgos propios, específicos, y también que tiene una política propia, específica, con guerras y divisiones internas en el campo literario. Por ejemplo, la lucha entre realismo y literatura fantástica, o la lucha entre literatura rural o urbana, nacional o cosmopolita. Los casos más evidentes de autonomía en el siglo XX latinoamericano son la obra de Borges, de Cortázar, de Onetti [sobre todo *La vida breve*, 1950], y novelas como *Cien años de soledad*, *Yo el Supremo*, o *La casa verde*. Decir autonomía es decir también modernidad, desde el siglo XVIII hasta el XX. (Ludmer 2012, párrafo 5)⁴

Además de establecer la periodicidad de la autonomía, en su artículo «Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura» (2012) Ludmer menciona ciertos parámetros típicos de la misma, enumerados a continuación, que dependen tanto de las ambiciones estéticas y poetológicas de sus autores como de las condiciones paratextuales en torno a la publicación de sus obras:

- a. «cierta experimentación temporal y narrativa» (párrafo 9): Ludmer solo menciona que la literatura autónoma es «difícil de leer», dando como ejemplo obras como *Pedro Páramo* y *La ciudad y los perros*. Es prudente asumir que con esto se refiere probablemente a recursos narrativos experimentales como la alinearidad de las tramas, el uso del lenguaje vernáculo o la polifonía, usualmente asociados a llamada «Nueva narrativa hispanoamericana» o incluso, desde una perspectiva comercial, al «Boom» (cf. Pope 1996, 231-232).
- b. Un concepto de ficción como «tensión entre una realidad [histórica] y un personaje, subjetividad, familia o árbol genealógico» (Ludmer 2012, párrafo

⁴ Debido a la publicación virtual del segundo ensayo de Ludmer sobre las literaturas postautónomas (2012), que imposibilita la ubicación de sus citas en páginas, se utilizará como referencia el número del párrafo, división claramente identificable en el texto.

9), en la que dichas instancias ficcionales se convierten en «encarnaciones o representantes de alguna nación, alguna clase, algún pueblo o algún opresor» (párrafo 9).

- c. Una identidad territorial a la vez local y nacional: la conexión entre lugares ficcionales como Comala (Rulfo), Macondo (García Márquez) y Santa María (Onetti) y la idea de nación en la realidad histórica.
- d. La publicación a través de editoriales nacionales e independientes (en este caso Ludmer parece ignorar el papel fundamental de editoriales internacionales como Seix Barral en España y Suhrkamp en Alemania, entre otros, en la difusión y canonización de autores latinoamericanos de los años sesenta, a través del cual se establece en primer lugar el difuso pero omnipresente concepto del Boom).

Para ilustrar el proceso que lleva de autonomía a postautonomía, Ludmer identifica también una serie de lo que ella considera como cambios, tanto en la poetología como en la industria editorial, en muchos sentidos análogos a los elementos apenas mencionados:

- a. Cambios en los parámetros de difusión y recepción: Ludmer atribuye el nacimiento de las literaturas postautónomas a factores económicos y mediales, manifestados a través de la difusión transnacional, intermedial y mayormente comercializada de la producción literaria, al afirmar que «las editoriales nacionales en que se publicaron los clásicos entre los años 40 y 70, y que exportaban literatura, fueron absorbidas en los años 90 por los conglomerados –radios, diarios, televisión» (párrafo 9). La literatura postautónoma «está transnacionalizada. El libro hoy, como todo, incluido lo estético, adquiere la condición de mercancía» (párrafo 13).
- b. Cambios en el lenguaje: «el lenguaje se hace visual y espectacular. Pierde toda densidad para ir directamente a las cosas, los actos, las personas. [...] La imaginarización de la lengua parece ser un fenómeno totalmente diferente de las formaciones clásicas como la comparación, la metáfora, la alegoría y el simbolismo» (párrafo 17).
- c. Cambios en el régimen de sentido: a causa del mencionado lenguaje visual, las literaturas postautónomas transmiten «un sentido que hace ver, rápido y accesible a todos, a veces engañosamente simple [...]. Una lengua transparente, pura superficie sin adjetivos [...]. Un sentido plano, directo y sin metáfora pero totalmente ambivalente: puede ser usado en una u otra dirección, puede ser dado vuelta» (párrafo 18).
- d. Cambios en el régimen de realidad: las literaturas postautónomas presentan una especie de superación del orden binario de sus predecesores: «En muchas escrituras se borra la separación entre realidad y ficción: no se sabe si lo que se cuenta ocurrió o no, si los personajes son

reales o no. [...] Tienden a desaparecer las oposiciones de la autonomía como las de literatura realista o fantástica, social o pura, rural o urbana» (párrafo 19).

- e. Cambios en el estatuto del autor: en la postautonomía el autor regresa de su tumba postestructuralista adquiriendo una nueva forma comercial y desindividualizada: «aparece como un instrumento de promoción de sus libros en los medios [...]. Ya rige un desinterés por la autoría como horizonte de coherencia conceptual, y también existen experiencias de autorías colectivas como la de Wikipedia, Wu Ming, y las novelas colaborativas de los blogs» (párrafo 20).

Es necesario mencionar que, según Ludmer, las literaturas postautónomas también pueden poseer rasgos de la institución literaria: «el marco, las relaciones especulares, el libro en el libro, el narrador como escritor y lector, las duplicaciones internas, recursividades, isoformismos, paralelismos, paradojas, citas y referencias a autores y lecturas» (párrafo 20). Los textos postautónomos «pueden exhibir o no sus marcas de pertenencia a la literatura y los tópicos de la autorreferencialidad que marcaron la era de la literatura autónoma [...]. Pueden ponerse o no simbólicamente adentro de la literatura y seguir ostentando los atributos que la definían antes, cuando eran totalmente «literatura»» (Ludmer 2010, 155). Esta asunción podría debilitar el matiz apocalíptico que se le otorga generalmente al concepto de postautonomía y a la noción de que la literatura como institución ha llegado a su fin: Ludmer no excluye una lectura «interior a la literatura autónoma» (Ludmer 2010, 155). Mientras haya elementos literarios, estos podrían analizarse literariamente.

Sin embargo, Ludmer sugiere que una lectura de este tipo, aunque posible, es parte de un paradigma académico que se muestra obsoleto al momento de analizar textos contemporáneos. Los elementos literarios en las literaturas postautónomas no son más que «formas del pasado [que] están en el presente», rastros de una transición de autonomía a postautonomía (cf. 2012, párrafo 21). La lectura tradicionalmente literaria de estas obras significa para Ludmer negar o ignorar que estas hacen parte de un espacio más extenso, «la imaginación pública o fábrica de presente», en el cual «no hay realidad opuesta a la ficción, no hay autor y tampoco hay demasiado sentido» (2007, sección X).⁵

Igualmente, Ludmer parece crear una construcción binaria similar a las que atribuye a la institución literaria, no solo entre autonomía y postautonomía (división periodizante que parece basarse en preceptos y características verificables desde una perspectiva «interior» a la literatura), sino además entre aquellos lectores y críticos que comprenden ese nuevo espacio («donde sitúo mi lectura y donde yo

⁵ Las conclusiones originales del ensayo de Ludmer no fueron incluidas en la edición impresa de 2010, así que se cita el número de la sección en el texto digital original.

misma me sitúo»), y aquellos que lo niegan, aferrándose a nociones obsoletas como «literatura y no literatura, o mala y buena literatura» (2010, 155).

Este es precisamente uno de los puntos que se le han criticado con más frecuencia al concepto de literaturas postautónomas. Uno de los portavoces de esta crítica ha sido Alberto Giordano, cuyas ideas respecto al proclamado fin de la institución literaria se explorarán a continuación.

Una de las primeras críticas académicas al concepto de postautonomía de Ludmer se puede encontrar en *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*, una colección de reflexiones y estudios de Alberto Giordano sobre las escrituras autobiográficas publicado en 2011. Para Giordano, la perspectiva exterior que se pretende instaurar a través del concepto de postautonomía está fundamentada en una confusión entre los conceptos de actualidad («una trama de convenciones reconocibles, el aquí y ahora vueltos evidencias, [...] un estado de cosas en el que nos reconocemos, como portadores de ciertos y agentes de cierta eficacia») (Giordano 2011, 77-78) y presente («un acontecimiento que nos absorbe, del que participamos incluso contra nuestra voluntad, pero que ocurre en los intervalos de lo reconocible, en la distancia infinita e imperceptible que separa cualquier ahora de sí mismo») (78). Según Giordano, la «fábrica de presente» que Ludmer identifica como «literaturas postautónomas» es únicamente su versión de actualidad, que solo puede partir de valores y características establecidos por ella misma:

Quando Ludmer dice que las escrituras «postautónomas» fabrican presente, entendemos que reproducen los valores de lo que ella juzga debería ser la actualidad, conforme a lo reconocido: son las escrituras que vale la pena leer porque «representan a la literatura en el fin del ciclo de la autonomía literaria», este ahora en el que la «imaginación pública» confunde de forma inextricable realidad y ficción (Giordano 2011, 78-79)

Si consideramos esta observación, a través de la concepción de naturaleza convencional de la postautonomía y su denominación como presente, Ludmer incurriría paradójicamente en categorizar la producción artística a partir de su valor literario, cosa que deseaba precisamente evitar: ¿son las literaturas que presentan más signos de postautonomía, que se salen de las categorías clásicas de la crítica literaria, más actuales, válidas, o más dignas de atención y de un análisis más exhaustivo que aquellas obras contemporáneas que presentan menos elementos postautónomos, o que no los presentan en absoluto? ¿Son estas últimas menos «presente»? Mejor dicho, ¿son las literaturas postautónomas mejores que otras literaturas actuales?

A esto se sumarían las otras concepciones binarias de Ludmer, mencionadas brevemente en el capítulo anterior, que parecen provenir desde adentro de la institución literaria y no desde el «nuevo espacio» que anuncia: la periodización de las literaturas postautónomas en la historia de la literatura (marcada por características propias y sus contrastes a sus predecesoras autónomas) y la división que establece entre los críticos que entienden el nuevo espacio y aquellos que no se sitúan en este. Como confirma Giordano:

El cuestionamiento a la idea de valor literario, algo en lo que la literatura está empeñada desde sus orígenes, se instituye así en principio de valoración crítica (según Ludmer, están los que reconocen el cambio de episteme y los que no lo ven o lo niegan), porque en lugar de perfilarse eventualmente en el contexto irreplicable de una lectura se impone como axioma teórico. (Giordano 2011, 79)

Por este motivo Giordano considera que la noción de Ludmer de que «habríamos entrado en una época en la que no corresponde distinguir la buena de la mala literatura, lo que es o no auténticamente literario, porque los criterios para poder hacerlo se volvieron obsoletos», es de entrada una «impostura» (77).

Otro punto (tal vez más fundamental) que vale la pena rescatar de su crítica a las «hipótesis postautonomistas» (81), profundizado en su artículo «¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica» del 2017, implica un replanteamiento esencial de lo que Ludmer entiende por literatura e institución literaria: la transformación de la primera en algo que impugna las categorías de la segunda no es un apocalipsis intelectual, sino un proceso inmanente de la literatura misma; el desafío a la crítica de reformularse y adaptarse a la contemporaneidad se ha presentado anta cada contemporaneidad, y por lo tanto no implica su fin. Para ilustrar su argumento, Giordano cuestiona el modelo literario «evolutivo» que permitiría la noción de postautonomía de Ludmer:

De un acto de invención a otro, lo que se pone en juego no es tanto una novedad, como una diferencia, por eso la serie que va de Flaubert a Michel Butor (o de Friedrich Schlegel a Borges) se puede leer también, y mejor, de forma reversible, atendiendo al modo diferencial de lo que se repite, es decir, al modo en que las obras contemporáneas, al desdoblarse entre lo que se instituye y lo que se sustrae a la identificación, reescriben el pasado de maneras imprevisibles. Antes que en una parábola evolutiva, se podría pensar entonces, al pensar el devenir literario, en una espiral de mutaciones, sin origen ni fin, en la que la idea de lo «nuevo» remite al hallazgo de formas novedosas de recomenzar una búsqueda esencial e inmanente, y de tensionar los límites de la clausura institucional dentro de la que se realiza la búsqueda. (Giordano 2017, 136)

En este sentido, el cuestionamiento de las propiedades y funciones de la literatura y sus instancias no es nuevo ni inusual:

Ludmer reduce a un atributo de la ultimísima literatura —la que ella sí ve en su novedad y los críticos modernistas desconocen— lo que en verdad es el aspecto más interesante de la literatura desde sus comienzos: la capacidad de volverse extraña para sí misma. Si la condición posautónoma de una literatura tiene que ver con el poder de impugnar los criterios de especificidad y autorreferencialidad como aquellos que la identificarían, de neutralizar «el poder de nombrarse y referirse a sí misma» con certeza (153), posautónoma ha sido cualquier literatura, de Flaubert a Puig, en la que una experiencia desbordó las condiciones institucionales de su efectuación y abrió un espacio de incertidumbre en el interior del concepto de literatura. (Giordano 2017, 140-141)

Ludmer y otros críticos que anuncian el fin de la literatura con un «tono entre apocalíptico y eufórico» (Giordano 2017, 139), desconocen entonces la literatura como «proceso incesante de interrogación y cuestionamiento de sí misma» (138). Para Giordano, «[m]ás que críticos del presente, por el recurso masivo a estas generalidades ruidosas, los teóricos del fin de la literatura parecen más bien publicistas de la actualidad» (139).

En resumen, «para poder afirmarse como deseo, deseo de un vínculo inmediato entre escritura y vida, la literatura necesitará destruir más sus cimientos institucionales, destruirse a ella misma como institución otra vez» (Giordano 2011, 82). De ser así, no sería necesario, tal vez ni siquiera posible, salir de la institución literaria (pues esta se encuentra más bien en un estado de expansión constante) para establecer una visión comprensiva de la literatura actual, por más que esta parezca alejarse de lo que entendemos por literatura. Las instancias literarias permiten una observación anacrónica de su constante autodestrucción que permite identificar y estudiar las tensiones entre pasado y presente e incluso, si se quiere, entre autonomía y postautonomía.

Si Giordano tiene razón, las literaturas consideradas por Ludmer como postautónomas, entre las cuales, como se verá en capítulos siguientes, se encontraría la de Herbert, podrían estudiarse fructíferamente con recursos y métodos establecidos por la institución literaria (como el análisis intertextual), sin implicar que estas carezcan de novedad o de perspectivas que redefinan el concepto de literatura. La idea de un análisis intertextual de *Canción de tumba* para poner a prueba esta noción no nace únicamente del interés en obtener informaciones adicionales sobre la obra a través de sus numerosas referencias a otras, que podrían coincidir con lo que Giordano describe como «otras señales más difusas, indirectas, que reclaman atención para lo que sobrevive en estado de inmanencia más acá del horizonte que define la actualidad en términos culturales» (2011, 82), estableciendo así relaciones entre su presente y pasado literarios. Una aproximación intertextual tendría además un valor simbólico pertinente al debate sobre el fin de la institución literaria.

Antes de entrar al análisis del texto de Herbert, vale la pena recordar que el concepto de intertextualidad como actualmente se le conoce nace como el resultado de un debate anterior que también cuestionó en su momento la validez de las instancias literarias convencionales⁶: con la llegada de las teorías literarias postestructuralistas a mediados del siglo XX se plantea una noción radicalizada de lo que constituyen las relaciones entre textos. Con conceptos como la intertextualidad de Kristeva (que acuña el término como tal), los «códigos infinitos» de Barthes y el «*texte général*» de Derrida, se instaura la noción de que todo lo que ellos entienden por texto, que se convierte en una instancia omnipresente que incluye el escritor, el lector, la realidad y la historia, hace parte de una red de conexiones infinitas e inidentificables, en la cual cada texto se refiere a sí mismo y a todos los demás. Esta perspectiva vertiginosa implica también que un análisis de esta red adquiere un carácter más filosófico y ampliamente cultural que estrictamente literario. Establecer relaciones entre textos que por definición ya están relacionados entre sí se convierte entonces en una labor ociosa de la crítica literaria.

⁶ Para un recorrido por el desarrollo del concepto de intertextualidad y el debate en torno a este, ver Pfister 1985 y Aczel 2013.

Sin embargo, no tuvo que pasar mucho tiempo para los discípulos del postestructuralismo tomaran las nuevas ideas de intertextualidad y las reformularan como nuevos instrumentos de estudio para la institución literaria: desde la re-reducción del concepto absolutista de texto a manos de Harold Bloom, a través de la cual se vuelve a hablar exclusivamente del texto poético y se estudia su tensión frente a tradiciones textuales anteriores («pretextos»), hasta la clasificación sistemática de los tipos de relaciones intencionales entre textos elaborada por Genette, la intertextualidad pasó de ser una idea abstracta, absolutista y radical, que anunciaba el fin de la percepción de la literatura (y de cualquier expresión cultural) que se tenía hasta el momento, a funcionar como herramienta, hoy bastante popular, de las instancias literarias para explorar una literatura que simplemente requería un análisis desde nuevas y más extensas perspectivas, sin dejar de ser literatura.

Tal vez Ludmer tuvo desde el comienzo la intención de lanzar al mundo virtual su críptico mensaje apocalíptico para generar el tipo de debate que conllevará una expansión de la institución literaria (en vez de su destrucción) y su adaptación a la producción más reciente. Tal vez esperó las críticas de académicos como Giordano y la resultante reformulación de la postautonomía desde el interior de la institución literaria que se intentará realizar durante el resto de este estudio. Sea o no intencional, la idea de literaturas postautónomas lograría por lo menos resaltar ciertas características de la producción literaria latinoamericana de la actualidad que requieren especial atención por parte de la crítica.

La siguiente parte de este estudio es, por lo tanto, un intento de analizar una obra (en este caso *Canción de tumba*) teniendo en cuenta la tensión existente entre algunos de sus rasgos potencialmente postautónomos y su literariedad en un sentido más tradicional.

3. Postautonomía, conciencia autoral e intertextualidad en *Canción de tumba*

Al momento de observar a *Canción de tumba* a partir del debate hasta ahora tratado, no es difícil identificar varios de los elementos que Ludmer atribuye a las literaturas que llama postautónomas. Uno de los rasgos más evidentes de estas escrituras en la obra es la disolución de ciertas categorizaciones binarias propias de la institución literaria: el libro de Herbert cuestiona constantemente las distinciones entre novela y (auto)biografía⁷, lo cual implica directamente una distinción nebulosa entre realidad histórica y ficción. Esta disolución de fronteras se manifiesta también en el nivel político y de identidad nacional al que alude Ludmer, generando una literatura globalizada, marcada por su carácter transnacional; paralelamente, la obra introduce elementos de diferentes géneros literarios como el periodismo gonzo y el ensayo, que contribuyen al carácter híbrido

⁷ Para una localización más precisa de *Canción de tumba* en las teorías de Beatriz Sarlo y la llamada autoficción, cf. Verduzco 2018, especialmente 82.

del texto; todo esto se muestra determinado por una versión revivida y replanteada de la instancia del autor, que se transforma a veces en personaje, a veces en protagonista, y que incluso figura activamente como comentador del texto, imposibilitando una distinción clara entre ficción y metaficción.

Sin embargo, más que la presencia de estos rasgos postautónomos, es la aparente conciencia del autor sobre los mismos que se presenta a lo largo del libro lo que lo hace un objeto de estudio particularmente interesante para el marco teórico propuesto. En efecto, la crítica concuerda con que la escritura y la autopercepción autoral fungen como el marco esencial de la obra, construyendo un ejercicio literario de autorreflexión para explorar cuestiones personales, ideológicas y políticas (cf. Verduzco 2018, 83; Íñiguez 2015, 186). La figura híbrida de autor/narrador/personaje (de ahora en adelante Herbert) parece aludir constantemente a aquellos elementos de su propia obra que podrían considerarse postautónomos, e incluso reflexiona literariamente sobre los mismos. Para fundamentar estas reflexiones, Herbert recurre constantemente a referencias intertextuales. Estas no son solo instrumentos esenciales para comprender sus cavilaciones, sino que posibilitan un análisis más profundo de la obra en su totalidad. De ser así, las características aparentemente postautónomas de *Canción de tumba* provendrían paradójicamente del interior de la institución literaria y se podrían estudiar con más detalle (si no exclusivamente) sin necesidad de establecer un nuevo paradigma de lectura. Esta tensión entre la postautonomía que rechaza categorías literarias y la conciencia de literariedad apoyada por autoridades intertextuales será el objeto de estudio de los siguientes capítulos.

Como ya se ha mencionado, Ludmer se refiere a las literaturas postautónomas como literaturas transnacionales. Aunque con esto ella parece referirse más a la difusión globalizada y el carácter comercializado de la producción literaria contemporánea, su artículo sugiere también la superación del carácter nacional o territorial de las obras de la autonomía. En *Canción de tumba*, este es uno los aspectos que mejor concordaría con las nociones de Ludmer sobre postautonomía. A través de las reflexiones metaficcionales de Herbert, así como de su lenguaje y estilo, la superación de una literatura nacional se hace claramente identificable. Esta deconstrucción de la identidad nacional⁸ se puede apreciar, por ejemplo, en los numerosos monólogos sociopolíticos de la obra, en los cuales diferentes motivos relacionados a la identidad mexicana son replanteados, si no enteramente destruidos:

[...] bienvenido a la nación de los apaches. Cómete a tus hijos si no quieres que el cara pálida, that white trash, los corrompa. La única Familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cercenar cabezas, La Gran Familia Mexicana se desmoronó como si fuera un montón de piedras, Pedro Páramo desliéndose bajo al cuchillo de Abundio ante los azorados ojos de Damiana [...] Nada: no queda más que

⁸ La crítica parece coincidir con este aspecto al identificar, igualmente, una tensión identitaria inmanente en la obra. Sin embargo, más que en los aspectos globalizantes que esta tensión conlleva, hasta ahora se tiende a evidenciar sobre todo la crisis de la identidad mexicana en la obra (cf. Verduzco 2018: 81-83; Íñiguez 2015: 185-186).

pura puta y verijuda nada. En esta Suave Patria no queda solo un solo pliego de papel picado. Ni un buche de tequila que el perfume del marketing no haya corrompido. Ni siquiera una tristeza o una decencia o una bullanga que no traigan impreso, como hierro de ganado, el fantasma de un AK-47. (26-27)

Diferentes conceptos identitarios de la cultura mexicana (la noción de La Gran Familia Mexicana, la «Suave Patria» de López Velarde, Pedro Páramo, el tequila) se entrelazan con términos o expresiones en inglés y referentes a conceptos reconocibles a nivel mundial (*white trash*, marketing, AK-47) revelando, no solo una nación cuyos pilares culturales se muestran cada vez menos claros, sino también una literatura que se encuentra en medio de un conflicto entre identidad nacional y globalización.

Esta idea se presenta incluso también con contenidos de carácter altamente intermedial. Más adelante, para explicar la noción de espiritualidad que recibe en su infancia, Herbert utiliza una enumeración de obras que intercala títulos clásicos del cine mexicano con obras filosóficas y cinematográficas internacionales: «un híbrido entre *Los olvidados* y el *Dahmmapada*. O, mejor y más vulgar: *Nosotros los pobres* en trajes de karatecas místicos; *La cámara 36 de Shaolin*» (Herbert 2012, 56). Esta heterogeneidad medial y geográfica de las referencias intertextuales e intermediales se presenta a lo largo de toda la obra: es difícil pasar un par de páginas sin encontrar alguna mención de un artista o una obra provenientes de contextos altamente variados.

Los rasgos de globalización e intermedialidad de *Canción de tumba* se podrían considerar fácilmente desde la perspectiva de las literaturas postautónomas. El mencionado asesinato simbólico de Pedro Páramo recuerda inmediatamente a la mención del significado nacional de Comala en el texto de Ludmer. En este sentido, las literaturas postautónomas sí representarían una ruptura (o por lo menos una transición) con la noción de literatura nacional que caracteriza a lo que Ludmer llama la «autonomía literaria» (2010, 150) en Latinoamérica.

Sin embargo, si tenemos en cuenta la conciencia autoral de la obra, en estas mismas secciones se puede identificar una reflexión constante del texto sobre estos cambios. Herbert establece un diálogo crítico sobre este complejo proceso de transformación y lo presenta como un poderoso conjunto metafórico, un lenguaje literario que Ludmer de hecho niega en las literaturas postautónomas, mientras se presenta a sí mismo como un producto de diferentes tradiciones. Los comentarios críticos de Herbert, que en ciertas secciones se convierten casi en ensayos, son realizados como figura autoral, dentro de un contexto literario.

Además, si se consideran las perspectivas sobre literatura e institución literaria que presenta Giordano, es necesario notar que la adaptación y redefinición constante de estos términos también funcionaría en este caso como contraposición a la postautonomía. La creciente influencia de diferentes medios y de la globalización en las literaturas de las últimas décadas no implican necesariamente la necesidad de una perspectiva menos literaria de estas. En efecto, dentro de la institución

literaria existen ya numerosos conceptos o herramientas que permiten explicar este fenómeno en la literatura con éxito: el concepto de intermedialidad nace de por sí como un concepto análogo y expandido de las ya mencionadas teorías de intertextualidad, y se utiliza no solamente para describir producciones artísticas donde por lo menos dos medios juegan un papel igualmente relevante (algo que sería más bien exterior a la literatura), si no también donde un medio dominante hace referencia a otros (como en este caso) (cf. Wolf 2013, 344-345).

Ya desde las primeras páginas del libro Herbert se da cuenta de que la amalgama de narración autobiográfica y ficticia que está escribiendo no encaja en las categorías establecidas por convención en el mundo literario: «este libro [...] se encontrará eventualmente en las librerías archivado de canto en el más empolvado estante de «novela»» (Herbert 2012, 86). El reconocimiento del estado «empolvado» de esta categoría, que definirá la identidad de su libro a falta de una denominación más apropiada (o a causa de la necesidad obsoleta de crear estas denominaciones), se ve resaltado por sus reflexiones sobre el estado de la novela postmoderna, que podrían verse como un acto de rebelión contra una institución literaria que tiende a negar o a ignorar la posibilidad de una «novela de no ficción»:

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 pero obscena. No me explico por qué te empeñas en fingir que una ficción tan terrible es o alguna vez fue real.

Observaciones como esta 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 idéal*. (Herbert 2012, 21-22)

Sin embargo, la crítica de Herbert a lo «ascépticamente» literario parece referirse más a la actualidad literaria, y no a la literatura en sí. Esto coincidiría con la reflexión de Giordano presentada con anterioridad: su ataque a la institución literaria parece querer su replanteamiento, más que su disolución. En efecto, esta idea se puede confirmar a través de las regulares reflexiones poetológicas e intervenciones metaficcionales en *Canción de tumba* que, aunque a veces están dominadas por sarcasmo o modestia («me siento avergonzado. No por narrar zonas pudendas: porque mi técnica literaria es lamentable y los sucesos que pretendo recuperar poseen una pátina de escandalosa inverosimilitud») (21), otras veces revelan la concepción intencional y consciente de Herbert de su técnica literaria. Esta, por no ser tradicional o por ser «lamentable», no deja de ser ni menos técnica ni menos literaria:

He procurado hacer un retrato a mano alzada de mi leucémica madre. Un retrato aderezado con reminiscencias pueriles, datos biográficos y algunos toques de ficción. Un retrato (un relato) que dé cuenta de su circunstancia médica sin sucumbir del todo al tópico del caso [...].

Sigo y contradigo una lección de Oscar Wilde: la belleza importa más que la existencia. La belleza es la verdadera vida.

A diferencia de Wilde, quien pensaba que los testimonios son inanes y lo trascendente es embellecer nuestra percepción de lo real llenando nuestro entorno de objetos sublimes, yo experimento los adornos (hasta lo sublime corre el riesgo de volverse un adorno) como nuevorriquismo y como obscenidad. Convertir un anecdotario en estructura, por el contrario, ofrece siempre el desafío de conquistar cierto grado de belleza: lograr un ritmo a despecho de la insonorizada vulgaridad que es la vida. Wilde consideraba que escribir autobiográficamente aminora la experiencia estética. No estoy de acuerdo: solo la vecinidad e impureza de ambas zonas pueden arrojar sentido[...]. Claro que yo no soy ni la uña del meñique de Oscar Wilde. Sin embargo tengo una ligerísima ventaja pragmática sobre él [...]: yo no «me hago terribles reproches» por no poder escribir. Al contrario: incluso si el vicioso amor que siento por mi madre destruyera mi oficio (o cualquier otra cosa que deba destruir), seguirá siendo un amor cifrado en palabras. (38-39)

El reconocimiento de la mezcla entre realidad y ficción de sus escritos, el reemplazo casi imperceptible de «retrato» por «relato» y su micromanifiesto sobre la necesidad de crear belleza estructurando la «vulgaridad» de la vida permiten identificar una conciencia autoral en Herbert, así como un sentido de pertenencia a la institución literaria. En vez de separarse de una literariedad en agonía, situándose en un espacio nuevo y exterior a la literatura que exige Ludmer, Herbert parte claramente desde un concepto actualizado de la misma en la que la mezcla de realidad y ficción y el rechazo a concepciones literarias tradicionales se convierten en algunas más de sus múltiples convenciones, conforme a la capacidad immanente de autodistanciamiento de la literatura que propone Giordano.

Desde esta perspectiva, el ataque de Herbert a la institución literaria (o al estado contemporáneo de esta) no se limita a resaltar sus puntos negativos, sino que además parece proponer una poética propia en la cual la realidad y la ficción se pueden aparecer juntas para constituir literatura.

Sin embargo, es necesario aclarar que los conceptos poetológicos de Herbert no parten de la nada, sino que, como se verá a continuación, parecen estar fundados en una tradición literaria clara, en la que el autor desea ubicarse. Esta se hace manifiesta a lo largo de la obra a través de referencias intertextuales, que se convierten casi en autoridades para fundamentar sus ideas sobre la labor de escribir y, en efecto, para justificar la composición de su obra. En las secciones de texto apenas citadas se pueden encontrar ya dos conexiones, establecidas directamente por el autor, que aparecen constantemente en *Canción de tumba* y que son probablemente las más reveladoras al momento de estudiar sus fundamentos poetológicos: tanto la mención de Baudelaire como la de Wilde en las reflexiones metaliterarias de las primeras páginas del libro parecen generar una afiliación especial de Herbert con estos autores. Esta afiliación representaría además una muestra clara del sentido de pertenencia de Herbert a las instancias literarias que Ludmer considera obsoletas.

La primera (ya citada) mención de Wilde en el libro (que pertenece a un capítulo convenientemente titulado «Mamá retórica»), aunque se trate paradójicamente

de un desacuerdo poetológico con el autor irlandés, ya permitiría ubicar a Herbert como uno de sus herederos literarios. Aunque Herbert, a diferencia de Wilde, defiende la inclusión y estructuración de elementos autobiográficos en la literatura, ambos confiesan la intención esteticista de querer alcanzar una especie de «belleza» a través de sus escritos. No por nada la reflexión de Herbert se abre con la frase «sigo y contradigo una lección de Oscar Wilde» (Herbert 2012, 38): esta parece sugerir un deseo de reinterpretar y actualizar la poética de Wilde, más que distanciarse de la misma. Este replanteamiento se hace evidente casi directamente, cuando Herbert literalmente reinterpreta dicha lección: la frase «la belleza es la verdadera vida», que en Wilde implicaba un escapismo de la segunda a través de la primera, en Herbert adquiere un segundo significado, aludiendo a la belleza obtenida al «convertir un anecdotario en estructura», al «lograr un ritmo de despecho a la insonorizada vulgaridad que es la vida» (Herbert 2012, 39).

Desde esta reformulada búsqueda de «belleza», Herbert parece querer representar en un contexto literario contemporáneo lo que Wilde representó en su propio contexto. Efectivamente, Herbert se identifica como una especie de «dandy» moderno (cf. Herbert 2012, 39) y, a continuación, establece un paralelo entre la última fase de la vida de Wilde, durante la cual, encarcelado y esperando su muerte, escribe *The Ballad of Reading Gaol* y *De Profundis* (que son mencionados explícitamente en el mismo pasaje), y la última fase de la vida de su madre, durante la cual él, «encarcelado» en una habitación de hospital esperando la muerte de esta, escribe *Canción de tumba*: «mis trabajos forzados son mentales y uso una computadora; soy un dandy [...]. Mi bancarrota y mi cárcel y mi encíclica son una y la misma pulsión» (39).

Vale la pena notar que tanto *The Ballad of Reading Gaol* como *De Profundis* tratan igualmente de prisioneros que reflexionan sobre la vida y la muerte mientras esperan la llegada de la última: el primero en forma de poema (ficcional) y el segundo como una carta (no ficcional) de Wilde a Lord Alfred Douglas. Interesantemente, *Canción de tumba* fusiona los niveles de ficción y realidad en una sola obra, poniendo a la práctica el replanteamiento de la poética de Wilde que Herbert propone.

El papel fundamental de Wilde para la constitución de Herbert como figura autoral es resaltado además a través de otras referencias a este autor, recurrentes a lo largo de la obra y casi siempre relacionadas a los años formativos del narrador. Durante su infancia, por ejemplo, cuando su familia es embargada, la policía le permite rescatar dos libros de entre las posesiones incautadas: «Tomé los dos más gordos: las obras completas de Wilde en edición de Aguilar y el tomo número 13 de la Nueva enciclopedia temática. La literatura siempre ha sido generosa conmigo: si tuviera que volver a ese instante sabiendo lo que sé ahora, escogería los mismos libros» (55).⁹ Igualmente, el impacto de Wilde se revela también durante la

⁹ También es interesante apuntar que el mencionado tomo de la *Nueva enciclopedia temática*, texto didáctico para un público joven, incluye una sección titulada «Iniciación literaria» (cf. *Nueva enciclopedia temática*

juventud de Herbert, quien confiesa leer Salomé como parte de su «adoctrinamiento»:

A partir de ese día inicié mi adoctrinamiento. No soy más que una larva en pena; por las tardes leía consignas, viejos ejemplares de El talache y textos maoístas o marxista-leninistas en la casa de un obrero. Pero por las noches, deseante bajo la luz del quinqué de mi destartalado jacalito, memorizaba transido de lujuria la Salomé de Wilde (Herbert 2012, 147).

Aparte de la mención directa a Wilde, esta selección del texto presenta otro concepto aparentemente proveniente del mismo autor. Herbert inicia el capítulo «La jirafa de Lego» con un epígrafe que atribuye a Wilde: «No soy más que una larva en pena» (69). Esta frase se repite no solo en el epígrafe y en la cita apenas presentada. También es utilizada por Herbert para describir la relación distante con sus hijos: «Pero, sobre todo, el luto con el que vivo desde los veinticuatro años: la certeza de haber fracasado como padre en dos ocasiones. Seguridad de ser, para alguien que amo y está vivo, nada más que una larva en pena» (89). Interesantemente, no ha sido posible corroborar que esta cita provenga de Oscar Wilde: luego de una búsqueda exhaustiva no se ha encontrado esta frase exacta entre las obras del autor irlandés (ni en traducciones al español, ni en inglés). Lo más cercano a este estado de «larva en pena», por semejanza a la frase y el contexto en el cual se utiliza, es el motivo del «alma en pena» («*soul in pain*»), que Wilde utiliza para describir a la voz narrativa en los ya mencionados *The Ballad of Reading Gaol* («*And though I was a soul in pain, / my pain I could not feel*») (Wilde 2007, 891) y *De Profundis*. En este último, curiosamente, Wilde utiliza también la expresión para hablar del distanciamiento con sus hijos, en su caso debido a su encarcelamiento, con un tono de aislamiento que recuerda a la cita de Herbert: «*Our very children are taken away. Those lovely links with humanity are broken. We are doomed to be solitary, while our sons still live. We are denied the one thing that might heal us and keep us, that might bring balm to the bruised heart, and peace to the soul in pain*» (Wilde 2007, 1071).

De tratarse de una modificación intencional de Herbert a la expresión «alma en pena», que sin embargo atribuye a Oscar Wilde, la idea de que la poética de *Canción de tumba* representa una especie de actualización del legado literario de Wilde se vería reforzada. Tal vez Herbert decide reemplazar «alma» por «larva» como un intento de evitar una connotación espiritual a sus reflexiones (la primera parte del libro se titula, de hecho, «I don't fucking care about spirituality»). Sin embargo, sin poder comprobar que la cita no proviene completamente de Wilde, cualquier interpretación de esta sería especulativa.

Lo que es relevante para este estudio es que las conexiones con Wilde proporcionadas intencionalmente (a veces directamente, otras con más sutileza) en *Canción de tumba* permiten establecer una base intertextual a la poetología de

1981, 581), compuesta por capítulos sobre motivos, géneros y temas explorados en la literatura, así como una colección de romances, refranes y poemas célebres, lo cual confirmaría el deseo de Herbert de asociar el episodio relatado como punto inicial de su desarrollo autoral.

Herbert, que está fundamentada por una conciencia autoral clara y que se ubica, por lo tanto, dentro de la institución literaria.

Al establecer una asociación entre la poetología de *Canción de tumba* y Wilde, es necesario hacer énfasis en otros aspectos adicionales que podrían ser asociados con este: la obra está marcada por una clara concepción decadentista que se puede estudiar más profundamente considerando a otros autores usualmente enmarcados en la misma tradición. Cuando Herbert critica al «costumbrismo travestido de cool jazz» que constituye la novela postmoderna, menciona igualmente lo que le falta a esa «literatura ascéptica»: «[las novelas postmodernas] demoran cien páginas en decir lo que a Baudelaire le tomaba tres vocablos: *spleen et idéal*» (Herbert 2012, 21-22). Efectivamente, la influencia de Baudelaire para la constitución poética de *Canción de tumba*, aunque se mencione directamente con menos frecuencia que la de Wilde, puede revelar informaciones más interesantes y poderosas sobre la obra.

Para empezar, sería pertinente analizar esta única mención directa del poeta francés. La expresión «*Spleen et idéal*», título de una de las partes de su obra *Les fleurs du mal*, es de por sí una especie de lema poetológico de Baudelaire: la combinación de melancolía (*spleen* refiriéndose al bazo, que en la teoría humoral produce la bilis negra, que a su vez provoca esta característica) y la búsqueda idealista resume en tres palabras la fusión entre grotesco y sublime que caracteriza la obra del poeta maldito y que constituye una disolución de la oposición entre estos elementos instaurada durante el romanticismo (cf. Föcking 2014, 284). Para este estudio no es solo interesante notar que ya en el siglo XIX se superan concepciones binarias para crear una nueva actualidad literaria sin acabar con la noción de literatura, sino que además esta concepción poética está claramente presente en *Canción de tumba*: la ya mencionada búsqueda de belleza a través de la estructuración de la vulgaridad de la vida en literatura podría verse también como un replanteamiento de lo que en Baudelaire se considera como la apreciación estética de lo feo y de la maldad:

A diferencia de los personajes poeta de de Vigny, que se retiran aristocráticamente del mundo, o los de Hugo, que luchan contra los males de este (pobreza, opresión, etc.) y confían en la bondad de Dios y de la naturaleza, el sujeto de Baudelaire se encuentra en medio de la suciedad del mundo moderno, y goza la atracción de lo demoníaco, lo malvado y lo rechazado. (Föcking 2014, 285)¹⁰

La presencia literaturizada de un inframundo en *Canción de tumba* se adapta análogamente a esta concepción: la vida que narra Herbert se ve constantemente dominada por factores marginalizadores o vicisitudes, ya sea a través de la profesión de su madre, los periodos de extrema pobreza, su abuso de drogas y, motivo central del libro, la muerte. Todos estos se vuelven parte de un proceso estético al convertirse en literatura. *Canción de tumba* se manifiesta por lo tanto

¹⁰ Traducción propia

como una especie de procesamiento, aceptación y elevación del mal inmanente en la vida.

Esta noción se puede verificar en varias secciones del texto. Al describir cómo fue diagnosticado el cáncer de su madre, Herbert realiza una descripción altamente metafórica del proceso de enfermar, cuyo lenguaje no solo refleja la fusión de lo malo y lo sublime, sino que incluso recuerda a la estética del simbolismo que Baudelaire funda:

Enfermar posee un daltónico rango perceptivo que va del arruinamiento de tu fin de semana al horror. La estación más aguda de ese tren no se halla en los extremos, sino en alguna zona indefinida del trayecto: al dolor pulido hasta la condición de diamante intocable. Alguien te conecta de pronto a un cable de intensificación. Es el sublime trueno de Kant despojado de crochet lírico y visperales caminatas digestivas; solo caverna húmeda. Una esfera sensitiva. Salvo que la esfera es un emblema de la perfección. Y darle título de perfección a lo que está a punto de vivir mi madre sería maldad pura. (Herbert 2011, 47-48)

La descripción del dolor como diamante pulido, la percepción de lo sublime donde el crochet lírico es reemplazado por una realidad visceral (que recuerda una vez más a la discusión sobre su concepto de belleza explorado en el capítulo anterior) y la aceptación de la «maldad pura» que representa describir la enfermedad de su madre como una esfera (lo deja escrito a pesar de reconocer su maldad) muestran a Herbert como heredero de la poética de Baudelaire. Sin embargo, igual que con Wilde, Herbert presenta una versión modernizada de su estética del mal. En *Canción de tumba* la concepción de la naturaleza malvada y enferma de la vida y la naturalización estética de esta no está marcada por el carácter casi espiritual y pseudoreligioso de la disciplina dandy de Baudelaire (cf. Hess 1989, 77), sino que es presentada a través de otra referencia intertextual, en un discurso científico en el cual el mal se muestra como esencia de la especie humana: al mencionar y citar el libro *Virolution* de Frank Ryan, Herbert acude a la idea de que el ser humano es una especie de virus, y esto casi literalmente, ya que «la cantidad de componentes del genoma humano de tipo virósico representa casi la mitad de nuestro ADN» (cita de Ryan en Herbert 2011, 191):

Lo llaman «simbiogénesis» y es, por lo pronto una audaz nota a pie de página a la teoría de la evolución de las especies de Charles Darwin. El enfoque lleva implícita la consideración de que los retrovirus (por ejemplo el sida) y algunas variedades de cáncer o leucemia son, antes que un Mal, simples procesos evolutivos, no muerte humana sino vida viral: adaptación del más apto. Nada va a detenerlos. No heredaremos el planeta a nuestras máquinas sino a los microscópicos no muertos que vienen escribiendo el apocalipsis en nuestro código genético. Mi madre nunca fue mi madre. Mi madre es un virus que camina. (Herbert 2011, 191)

Como último motivo de este capítulo, vale la pena ilustrar las conexiones que existen también entre Baudelaire y la figura de la madre de Herbert. Esta es frecuentemente presentada, en efecto, como una especie de ejemplo viviente del sujeto poético del poeta maldito y a la vez como la responsable de la formación literaria y filosófica del autor. El texto parece indicar que la poetología de Herbert no solo es adquirida a través de sus lecturas sino que también es heredada de su madre. Ya en las primeras páginas, en la primera descripción de Guadalupe Chávez

como prostituta y figura materna, se puede encontrar atributos que recuerdan los temas apenas tratados:

De vez en cuando se hacía una cola de caballo, se calzaba unos lentes oscuros y, tomándome de la mano, me llevaba por las deslucidas calles de la zona de tolerancia de Acapulco (a las ocho o nueve de la mañana, mientras los últimos borrachos abandonaban La Huerta o el Pepe Carioca y mujeres envueltas en toallas asomaban a los dinteles metálicos de cuartos diminutos para llamarme «bonito») hasta los puestos del mercado, sobre la avenida del canal. Con el exquisito abandono y el spleen de una puta desvelada, me compraba un chocomilk licuado en hielo y dos cuadernos para colorear. (Herbert 2012, 18)

Si las alusiones al mundo marginalizado de la prostitución, y la descripción de su «exquisito abandono y su spleen» no son suficientes ilustrar la inconsciente poética decadentista de la madre (o al menos en la percepción de Herbert de la misma), se puede mencionar también que, para explicar los múltiples cambios de nombre, Herbert habla de «su fantasía de ser Otra» (22), que podría referirse a la conocida frase de Rimbaud (otro heredero literario de Baudelaire) «*je est un autre*», o que esta confiesa que «su propia vida estaba condenada y maldita» (82).

Al igual que sus lecturas, Herbert establece a su madre como una parte clave de su formación literaria, y sus enseñanzas (no completamente intencionales) se presentan igualmente como una especie de manifiesto de la obra (incluidas junto a Wilde en el capítulo «Mamá retórica»), refiriéndose a temas ya mencionados como la noción de ficción, la belleza y lo sublime, al igual que una especie de ataque a la literatura que no se supera a sí misma:

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 [...]. Me permitió intuir que los sentimientos profundos no admiten distinciones tajantes entre soportes sublimes y banales, y que esta incómoda condición de la belleza será cínicamente usufructuada por diletantes y burócratas del gusto. (Herbert 2012, 40)

Igualmente, Herbert hace responsable a su madre por su concepción de la vida como mal («Haber nacido me parecía un acto de pura maldad personal que solo podía repararse engendrando otra existencia. Se trata de una idea que adquirí de mi madre») (81-82). La madre, por lo tanto, transmite ciertos fundamentos filosóficos que, mezclados con una formación literaria concorde, se convierten en la poetología del autor y de su obra, lo cual genera un constructo análogo a la mezcla de realidad y ficción que estos defienden. Esta mezcla entre vida y literatura se ve, además, claramente simbolizada cuando Herbert confiesa «[q]ue la he amado siempre con la luz intacta de la mañana en que me enseñó a escribir mi nombre» (44).

Esta idea da paso además a una última reflexión: la madre de Herbert no solo es la protagonista de *Canción de tumba*, sino que es además su musa. Ella y su enfermedad son la encarnación de la poética descrita hasta ahora y de ellas depende la creación de la obra («Apenas pienso que podría salvarse, pierdo el ritmo

de la respiración; dejo de redactar con soltura») (42). Igualmente, para iniciar su narración, Herbert presenta el contexto de esta en un corto capítulo introductorio, en el cual presenta una oscura imagen de su madre enferma en la habitación de hospital:

Especialmente hoy, cuando veo a mamá desganzada e inmóvil sobre su cama de hospital con los brazos llenos de moretones por agujas, conectada a venopacks traslúcidos manchados de sangre seca, trasformada en un mapa químico mediante letreros que publican a pluma Bic y con errores ortográficos la identidad de los venenos que le inyectan: Tempra de un gramo, Ceftazidima, Citarabina, Antraciclina, Ciprofloxacino, Doxorubicina, soluciones mixtas de un litro embozadas en bolsas negras para proteger a la ponzoña de la luz. Llorando porque su hijo más amado y odiado (el único que alguna vez pudo salvarla de sus pesadillas, el único a quien le ha gritado «tú ya no eres mi hijo, cabrón, tú para mí no eres más que un perro rabioso») tiene que darle de comer en la boca y mirar sus pezones marchitos al cambiarle la bata y llevarla en peso al baño y escuchar –y oler: con lo que ella odia el olfato– cómo caga. Sin fuerzas. Borracha de tres transfusiones. Esperando, atrincherada en el tapabocas, a que le extraigan otra muestra de médula ósea. Lamento no haber sido por su culpa, por culpa de su histérica vida de viajes a través de todo el santo país en busca de una casa o un amante o un empleo o una felicidad que en esta Suave Patria no existieron nunca, un niño modelo: uno capaz de creer en la redondez de la Tierra. Alguien que pudiera explicarle algo. Recetarle algo. Consolarla mediante un oráculo de podredumbre racional en esta hora en que su cuerpo se estremece de jadeos y miedo a morir. (Herbert 2012, 14)

Esta introducción a la obra se podría considerar como una versión distorsionada de la invocación a la musa, una presentación de la imagen que inspirará las siguientes doscientas páginas. Sin embargo, se trata una vez más de un replanteamiento poetológico: la madre es la musa que inspira la obra, pero acá se trata de una musa enferma. La obra nace de la enfermedad y la aproximación de la muerte, lo sublime nace de lo feo. Este motivo provendría, para cerrar el círculo, también de Baudelaire: la musa de *Les fleurs du mal*, invocada en el séptimo poema de la colección de poemas, es precisamente *la muse malade* (la musa enferma).

4. Conclusión

Este artículo ha sido un intento de comprender la compleja relación que existe entre las nuevas nociones de postautonomía y la tradición literaria en *Canción de tumba*. Para lograr esto se ha tratado de definir sistemáticamente lo que Ludmer entiende por literaturas postautónomas, tarea que, debido a la brevedad y al tono ensayístico de sus artículos, no resulta fácil. Las ideas de Ludmer generan, más que una teoría, una noción de lo que es la postautonomía, cuyos fundamentos son tan vagos que podría ser igualmente fácil defenderlos que criticarlos. A pesar de ello, se han podido identificar varios elementos postautónomos en *Canción de tumba*, como la difusión de fronteras conceptuales (por ejemplo, a través de la transnacionalización de la literatura) y de binarismos (como aquel entre novela y autobiografía, entre realidad y ficción). Sin embargo, la fuerte presencia autoral en la obra, así como sus constantes reflexiones sobre la institución literaria y la labor del escritor, sustentadas a través de autoridades intertextuales que ilustran algunas de las tradiciones poetológicas de Herbert, sugieren una literatura que, a pesar de atacar y en muchas formas superar a la institución literaria, se identifica claramente

como parte de la misma: «Tengo que acudir al mecanismo de la literatura pese que muchos de mis espectadores lo consideren una lengua muerta [...] Tengo que escribir para que lo que pienso se vuelva más absurdo y real. Tengo que mentir para que lo que hago no sea falso» (Herbert 2012, 171-172). El concepto de literatura que se manifiesta en *Canción de tumba* parece ser aquella entidad que constantemente se cuestiona, se autodestruye y se replantea, siguiendo más las teorías de Giordano que las de Ludmer. Esto se puede verificar igualmente a través del análisis tradicionalmente literario que se ha realizado: explorar la poetología de Herbert a través de una selección reducida de las múltiples influencias de las cuales se nutre el texto ha resultado ser una labor fascinante que proporciona informaciones interesantes y relevantes sobre el mismo de un modo que para Ludmer sería obsoleto.

Se debe mencionar que se ha estudiado un porcentaje mínimo de las múltiples referencias intertextuales e intermediales de la obra, lo cual significa un potencial de profundización mucho más amplio: no se ha tratado, por ejemplo, las implicaciones de que el número de habitación de hospital en el cual se encuentra la madre de Herbert es el 101, como la habitación en 1984 en la cual los prisioneros políticos son torturados al ser expuestos a sus peores miedos. O se ha debido ignorar las similitudes con otras «canciones de tumba» de la literatura, como las *Coplas por la muerte de su padre* de Jorge Manrique o *Kaddish* de Allen Ginsberg. Igualmente sería interesante profundizar el estudio de la influencia del malditismo en Herbert y su figura de «dandy del sur» (motivo de un proyecto no terminado, mencionado en la obra, que se convierte en la sección «Fantasmas de la Habana» y que recuerda al periodismo gonzo de Hunter S. Thomson).

Y esto sería solo desde una perspectiva intertextual. Si se considera el concepto de literatura de Giordano (que parece además translucir en *Canción de tumba*) un análisis literario de las literaturas postautónomas no es solo relevante, sino también necesario como catalizador, no solo de conocimiento, sino también del proceso dinámico característico de la literatura. Sin una institución que se ocupe de estudiar y eventualmente normalizar cada contemporaneidad artística, la llegada de nuevas contemporaneidades que superen las anteriores, es decir, la evolución de la literatura ocurriría más lentamente, o incluso no ocurriría en absoluto.

Bibliografía

- ACZEL, Richard. 2013. «Intertextualität und Intertextualitätstheorien.» En *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, ed. Nünning, Ansgar, 348-351, Stuttgart: Metzler.
- FÖCKING, Marc. 2014. «Von der Romantik bis zum Naturalismus.» En *Französische Literaturgeschichte*, 6ª edición, ed. Grimm, Jürgen & Susanne Hartwig, 244-290, Stuttgart: Metzler.
- GIORDANO, Alberto. 2011. *Vida y obra. Otra vuelta al giro autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- GIORDANO, Alberto. 2017. «¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica.» *El taco en la brea*, año 4, Nº 5 (Mayo), 133-146.
- HERBERT, Julián. 2012. *Canción de tumba*. México D.F.: Mondadori.

- HESS, Rainer. 1989. «Dandy.» En *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten*, ed. Hess, Rainer & Gustav Siebenmann, 76-77, Tübingen: Francke Verlag.
- ÍÑIGUEZ, Edgardo. 2015. «El canto de las agonías. Representaciones de la violencia simbólica en Canción de tumbade Julián Herbert.» *Krypton*, 5/6, 184-92.
- LUDMER, Josefina .2007. «Literaturas postautónomas.» <www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm> (09/02/2021).
- LUDMER, Josefina .2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LUDMER, Josefina. 2012. «Literaturas postautónomas: otro estado de la escritura.» *Dossier* 17. <www.revistadossier.cl/literaturas-postautonomas-otro-estado-de-la-escritura/> (09/02/2021).
- MEYER, Lily. 2018. «An Interview with Julián Herbert and Christina Mac Sweeney.» *The Paris Review*, 5 de marzo. <www.theparisreview.org/blog/2018/03/05/an-interview-with-julian-herbert-and-christina-macsweeney/> (09/02/2021).
- Nueva enciclopedia temática. El mundo del estudiante*. 1981. Tomo 13: Iniciación Literaria/Entretencimientos/Los deportes. México: Cumbre.
- PFISTER, Manfred. 1985. «Konzepte der Intertextualität.» En *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*, ed. Broich, Ulrich & Manfred Pfister, 1-30, Tübingen: Niemeyer.
- POPE, Randolph D. 1996. «The Spanish American novel from 1950 to 1975.» En *The Cambridge History of Latin American Literature, Volume 2: The Twentieth Century*, ed. González Echevarría, Roberto & Enrique Pupo-Walker, 226-278, Cambridge: Cambridge University Press.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio. 2018. «The Violence of Autobiography: Julián Herbert's Tomb Song.» *Los Angeles Review of Books*. <<https://lareviewofbooks.org/article/the-violence-of-autobiography-julian-herberts-tomb-song/>> (09/02/2021).
- VERDUZCO, Raúl. 2018. «Mother, Nation and Self. Poetics of Death and Subjectivity in Julián Herbert's Canción de tumba.» En *Women in Contemporary Latin American Novels. Psychoanalysis and Gendered Violence*, ed. Botero, Beatriz L., 79-109. New York: Palgrave.
- WILDE, Oscar. 2007. *The Collected Works of Oscar Wilde*. Ware: Wordsworth.
- WOLF, Werner. 2013. «Intermedialität.» En *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze, Personen, Grundbegriffe*, ed. Nünning, Ansgar, 344-346, Stuttgart: Metzler.
- ZÓ, Ramiro Esteban. 2013. «El efecto post-Ludmer: Presupuestos teóricos en torno a la postautonomía de la literatura.» *Revista Landa*, Vol. 1 N. 2, 349-371.

Resumen

La novela *Canción de tumba* (2011), una colección de narrativas más o menos lineales en torno a la muerte de la madre de su autor y narrador Julián Herbert presenta muchas de las características de lo que Josefina Ludmer denominaría "literaturas postautónomas": la postautonomía, según Ludmer, implica el fin de la institución literaria como se le conoce y exige la llegada de un nuevo paradigma de lectura externo a la misma, que permita una comprensión más extensa de estos textos. Sin embargo, resulta difícil ignorar que la técnica narrativa de *Canción de tumba*, así como la conciencia de su autor sobre esta misma, representan una de sus bases poetológicas fundamentales. El ejemplo más evidente de este fenómeno es el manejo de referencias intertextuales en la obra, especialmente respecto a las tradiciones literarias del malditismo y el decadentismo. La disposición de citas, paráfrasis (serias o paródicas), así como de menciones a otros autores y literaturas se muestran frecuentemente como invitaciones a descubrir los fundamentos estéticos y poetológicos de la novela. El propósito de este artículo es explorar, realizando un análisis de algunas estas referencias (método característico de la "obsoleta" episteme literaria), hasta qué punto se puede lograr un entendimiento más completo de una escritura que se considera postautónoma.

Abstract

Julián Herbert's *Canción de tumba* (2011), a collection of more or less linear narratives about the death of the author/narrator's mother, presents many of the characteristics of what Josefina Ludmer would call "postautonomous literatures": postautonomy, according to Ludmer, implies the end of the literary institution as we know it and demands the arrival of a new, external paradigm of reading that allows for a more extensive understanding of such texts. However, it is difficult to ignore that the narrative technique in *Canción de tumba*, as well as its author/narrator/protagonist's awareness of it, represent one of its fundamental poetological bases. The most evident example of this phenomenon is the handling of intertextual references in the work, especially concerning 19th century literary poetics such as Symbolism and Decadentism. The use of quotations, paraphrases (serious or parodic), as well as references to other authors and literatures are frequently shown as invitations to discover the aesthetic and poetological foundations of the novel. By performing an analysis of some of these references, the purpose of this article is to explore to which extent a more complete understanding of what is considered postautonomous writing can be achieved by using methods that Ludmer would consider to be "obsolete" for this type of contemporary literature.