

*El canto de las agonías: representaciones de la violencia simbólica en Canción de tumba de Julián Herbert*¹

Edgardo Íñiguez
Universidad de Guadalajara
edgardo.ir@gmail.com

Resumen:

En *Canción de tumba*, de Julián Herbert, hay una imposición de una fuerza velada sobre los personajes. Esta última opera en las estructuras simbólicas que permiten al protagonista participar en los mundos social y cultural. El objetivo del presente trabajo es mostrar cómo la violencia simbólica se encuentra en la base de la conformación del sujeto, de manera específica en lo relacionado con la familia, la figura madre y la masculinidad. Estos elementos ponen de relieve, a través de elementos lingüísticos, la fragmentación del 'yo' y el velo de pesadumbre que caracterizan a la voz narrativa.

Palabras clave: Violencia simbólica; Género; Melancolía; Narrativa mexicana actual

Abstract:

In *Canción de tumba*, by Julián Herbert, there is an imposition of a hidden force on the characters. The latter operates in the symbolic structures that allow the protagonist to participate in social and cultural worlds. The aim of this paper is to show how symbolic violence is at the base of the formation of the subject, specifically regarding to the family, mother figure and masculinity. These elements highlight, through linguistic elements, fragmentation of the 'self' and the veil of sadness that characterize the narrative voice.

Key-words: Symbolic violence; Gender; Melancholy; Contemporary Mexican Narrative

En su polémico ensayo *El insomnio de Bolívar* (2009), Jorge Volpi afirma que tanto la literatura latinoamericana finisecular como la de principios del s. XXI se caracteriza por la falta de unidad de líneas temáticas, estéticas o, incluso, de movimientos literarios más o menos reconocibles. Para el autor de *En busca de Klingsor* hay, acaso, escritores que reflexionan sobre un único tema predominante: la violencia (cf. 2009: 195). No obstante, algunas obras de autoras y autores mexicanos nacidos a partir de 1970 tienden a representar la temática bajo la forma de una tensión existente entre el individuo y el grupo social al que pertenece. Si bien en sus textos aparecen diferentes tipos de violencia, causados por la injusticia, la corrupción, la pobreza o la inseguridad, dichos escritores ponen de relieve la angustia y la melancolía de los personajes al afrontar constructos culturales complejos, contradictorios, excluyentes y, la mayoría de las veces, incomprensibles.

Esa parte de la producción literaria actual privilegia el conflicto en cuestión por medio de diferentes formas de violencia sobre el 'yo', que incluyen – y exceden – los planos físico y verbal. En efecto, al lado de tales representaciones coexiste una violencia amortiguada, que funciona a nivel de las estructuras y de las instituciones sociales en que los sujetos se insertan y sobre las que establecen la vida en comunidad. Uno de los géneros narrativos en que se puede apreciar este rasgo es la novela de autoficción: casos como *El cuerpo en que nací* (Anagrama, 2011), de Guadalupe Nettel (Ciudad de México, 1973); *Autos usados* (Random House Mondadori, 2012), de Daniel Espartaco Sánchez (Chihuahua, 1977) y *Canción de tumba* (Random House Mondadori, 2013), de Julián Herbert (Acapulco, 1971) dan fe de una violencia sistematizada que se establece en las relaciones humanas, ejercida por el otro hacia el 'yo', por las convenciones, los principios y los preceptos que forman parte de la cultura o, incluso, por el 'yo' «hacia» sí mismo.

El objetivo del presente trabajo es mostrar los mecanismos de la violencia simbólica en la última obra mencionada. El análisis se centrará, por una parte, en algunos recursos lingüísticos que implican modos de ser en la cultura mexicana y, por otra, en la relación entre «éstos» y la fragilidad sobre la que se construye el

¹ La redacción del presente trabajo fue posible gracias al Programa de Apoyos Complementarios para la Consolidación de Grupos de Investigación de CONACYT, México, en la modalidad de Retención.

concepto de sujeto en el protagonista. Esta motivación de orden científico impone el acercamiento a tres temas: las formas de socialización a partir de la familia, las representaciones de la masculinidad y la melancolía que caracteriza la narración del protagonista, en conflicto constante con una red de significaciones legitimadas y tomadas como verdaderas en México. Para dicho fin, utilizaremos el enfoque de las ciencias culturales y algunos elementos de la sociocrítica.

La literatura puede ser leída, entre otras formas, como un complejo entramado de representaciones, cuyo origen se encuentra en un colectivo y en los conflictos sociales que emergen de este último (cf. Ortiz Wallner, 2012: 9-10 y Haas, 2010: 9-10). Como parte de diversas producciones culturales, los textos literarios permiten captar y visualizar elementos tanto del imaginario como de la episteme – entendida como la emergencia anónima e histórica de estructuras de pensamiento que determinan las condiciones y los límites de lo que podemos pensar o decir en un ambiente intelectual o social (cf. Ricœur, 2009: 109-111) –, en vigor en una época dada.

El acercamiento propuesto nos permite, entonces, comprender la transcripción en signos de algunas de las aspiraciones, las frustraciones y los problemas vitales que el texto evoca y que subyacen en la cultura mexicana, debido a que el análisis de esta última con métodos filológicos contribuye a reconstruir una parte del sistema de valores, normas y concepciones del mundo existentes en el ámbito pretextual, remodelado en el espacio del texto literario (cf. Cros, 2011: 36 y Haas, 2010: 9-11). Por otra parte, la producción literaria es una parte fundamental de tales sistemas simbólicos. Desde la perspectiva de Mijail Bajtín:

[...] cada época posee, dentro del horizonte ideológico, su centro axiológico, hacia el cual concurren todos los caminos y aspiraciones de la creatividad ideológica. Precisamente ese centro axiológico se convierte en el tema principal o, más exactamente, en el complejo principal de los temas literarios de una época determinada. (Bajtín, 1994: 253)

De acuerdo con estos postulados, la presente lectura de *Canción de tumba* posibilita mostrar las representaciones de la violencia simbólica, comprendida como una de las claves de procesos dominantes en la cultura mexicana, es decir, del: «[...] conjunto de ideas, pensamientos, sensaciones, valores y sentidos producidos por el ser humano y que se manifiesta y se materializa en sistemas simbólicos» (Haas, 2010: 10-11) en el imaginario del país.

La práctica de la violencia en México abarca diversos campos, entre los que resaltan temas como la globalización, la guerrilla, la revuelta social, el abuso por parte de las fuerzas policíacas o del ejército sobre la ciudadanía, la corrupción, el mercado negro de armamento, la lucha contra el narcotráfico y la posibilidad de dominio del crimen organizado. El territorio nacional, antes representado como una cornucopia, se convierte en lo que Sergio González Rodríguez llama un «Estado posnacional», que ordena otra configuración del espacio, otros trazos del mapa territorial (cf. 2014: 13-14). Aunado a estos elementos, el tema que nos ocupa también puede ser discutido desde la concepción tácita de la fuerza ejercida contra el sujeto. Así pues, algunos mecanismos culturales, en particular los lingüísticos, han sido: «[...] espacios identificados como generadores, perpetuadores, reproductores o reafirmadores de la violencia» (Vivero Marín, 2011: 116). En ese sentido, se trata de una fuerza sutil, invisible, no explícita, difícil de percibir y que, de igual forma, reconfigura el concepto de sujeto.

Para Pierre Bourdieu, la violencia que funciona a nivel de las estructuras simbólicas es un ejercicio normativo de identidades, una forma de poder que se instituye como verdadero, un instrumento de integración y de interacción social, medio de conocimiento y de comunicación que posibilita el ‘consenso’ sobre los aspectos y el sentido, tanto de la vida social como individual (cf. 2000: 66). En otras palabras: «impone las estructuras mentales mediante las que el sujeto percibe el mundo social y cultural» (Palomar Vereá, 2002: s/p); define también las estructuras mediante las que se percibe a sí mismo. En términos del propio pensador francés, se trata de: «[...] todo poder que consigue imponer significaciones e imponerlas como legítimas disimulando las relaciones de fuerza que se encuentran en los fundamentos de su fuerza» (Bourdieu, 1972: 18)².

² Salvo que indique lo contrario, las traducciones libres de las obras en francés son mías.

Este tipo de violencia opera a través de la reproducción social de la norma, comienza en la institución doméstica y, de la mano de las instancias superiores, tales como el Estado, la Iglesia o la Escuela, se han encargado de perpetuar las funciones sociales, las actitudes y los comportamientos que deben caracterizar tanto a las mujeres como a los hombres. Es también uno de los ejes articuladores de sentido en *Canción de tumba*. La novela en cuestión, publicada en noviembre de 2011 en España y en febrero de 2012 en México, consta de tres partes, tituladas respectivamente: I. 'I don't fuckin' care about spirituality', II. Hotel mandala y III. La vida en la Tierra. Favio – o Flavio – Julián Herbert Chávez³, narrador intradieético, cuenta los últimos días de Guadalupe Chávez, mejor conocida como Marisela Acosta, prostituta y madre del protagonista. Mientras ella sufre la fase terminal de una leucemia en el Hospital Universitario de Saltillo, su hijo la vela en la convalecencia. Durante ese tiempo, el personaje escribe el borrador de una novela sobre la muerte de su madre: un ejercicio autobiográfico que lo lleva a reflexionar sobre la relación que ambos sostuvieron, las que tanto ella como él han tenido con diferentes parejas sentimentales a lo largo de sus vidas respectivas y las de Julián con sus propios hijos, con las drogas y con su país.

El esquema familiar, opuesto a los fundamentos de la fuerza que permite la institución y el desarrollo de la episteme en México, representa el primer conflicto del personaje con el grupo social al que pertenece. La violencia amortiguada está presente en el texto en las estructuras que permiten al protagonista interactuar con el otro. Los recursos lingüísticos que atraviesan al personaje y de los que se sirve para representar el mundo referido, a sí mismo y sus propios orígenes ponen de manifiesto formas de ser impuestas por una fuerza legitimada como verdadera. Las construcciones simbólicas que rigen los sistemas de significaciones denotan el carácter marginal y los conflictos del personaje. Herbert narra una llamada que Jorge, hijo mayor de Guadalupe Chávez, le hace desde Japón para preguntar sobre el estado de su madre. Él dice: «¿Están todos ahí, rodeándola?... Tienen que estar todos con ella, acompañándola en este trance tan difícil» (Herbert, 2012: 26).

La frase pone de relieve un vacío en el narrador puesto que sugiere una unidad que nunca existió entre la madre y sus hijos. Así, la pregunta de Jorge remite a la construcción simbólica, por medio de una fuerza irreconocible ya, de un arquetipo de familia como base de la estructura social y hace que el personaje principal se confronte, desde una posición desfavorable, con un sistema de valores condensado en la imagen que su hermano evoca. Marisela Acosta tuvo tres hijos, cada uno de padre diferente y vivió con cinco parejas sentimentales. Julián nunca convivió con su padre biológico. La violencia subyace en el texto como la dificultad que tiene el protagonista de apropiarse del conjunto de ideas en vigor en la sociedad mexicana y que establecen las formas de relaciones posibles.

Así, *Canción de tumba* comienza con el epígrafe: «Madre solo hay una. Y me tocó» (Herbert, 2012: 11). Esta microficción, escrita por Armando J. Guerra cumple, en la novela, con la función de *incipit* o de lugar estratégico de condensación de sentido, en tanto que organiza, al inicio del texto, una serie de códigos cuyo fin es orientar la lectura⁴. En ese sentido, la frase es una deconstrucción de la figura de la madre en la sociedad mexicana. En efecto, el sintagma «Madre solo hay una» o «Madre solo hay una y como la madre ninguna» representa la figura concreta de la construcción social del maternaje, tomado como núcleo de la familia en México. La expresión supone una serie de atributos, materializados en los discursos tanto de los sujetos como de las instituciones; reproducidos en la voz, en las imágenes y en las representaciones que forman una idea esencialista en torno al papel de la madre en el conjunto de creencias y de valores de un colectivo, incluso, como perpetuadora del funcionamiento social. Zygmunt Bauman expone esta idea al afirmar:

Cada época y cultura poseen un modelo determinado de maternidad y una estructura ideal determinada que debe mantenerse intacta e ilesa ante sus desafíos. Lo que sí unifica a todos los ideales es la preocupación por estigmatizar a quienes lo traicionan, para preservar el orden y así hacer o mantener el encuadre simbólico comprensible y receptivo para la acción lógica del funcionamiento cotidiano de la vida social. (Palomar Vereas, 2007: 58)

A través de la parodia de este sintagma que remite a una ideología, manifiesta

³ El narrador se da cuenta durante la adolescencia de que en el registro civil hubo un error y su nombre es Flavio (Herbert, 2012: 78).

⁴ Claude Duchet describe el *incipit* como el: «[...] límite en que el texto entra en juego, donde se intercambian mundo y palabra, vivir y decir, necesidad y 'libertad', donde la elección se hace, conjuntamente de un otra parte y de un aquí, y se perfila un sentido y deja en suspenso los otros» (Édmond, 1993: 88).

en las estructuras simbólicas y en el orden social, la novela hace referencia a un sistema de valores no adquiridos por la madre del protagonista. La alteración de la frase «Madre solo hay una» difumina y deconstruye todas las virtualidades del imaginario de la figura materna. La representación de la madre que está presente en casa, que escucha, que consuela y que es abnegada desaparece. Sobre este punto, el protagonista narra que a los 33 años formó una banda de rock llamada *Madrastras*. La frase que utiliza en este pasaje de la obra evidencia la falta de virtud que caracteriza a Guadalupe Chávez y el resentimiento de Julián por su madre, sinécdoque del desasosiego que nace ante la imposición de un sistema de símbolos al que no se ajusta. Él se refiere a su madre como: «[...] la mezquina, la pedinche, la dictadora, la maltratada mujerzuela hija de mala madre a quien secretamente llamé por años mi madrastra porque yo era una princesa y ella una bruja metomentodo arruinándome la vida [...]» (Herbert, 2012: 43).

El eje paradigmático del abandono acentúa esta representación del imaginario mexicano de la madre. Julián cuenta a lo largo de la novela los largos y erráticos viajes que Marisela Acosta realizó por todo el país, siempre en compañía de alguno de sus hijos. Él rememora:

Sin embargo, mamá no se conformaba con andar del tingo al tango: casi siempre era uno solo de sus hijos (frecuentemente yo; años después mi hermana pequeña) el elegido para acompañarla en sus orgías ferroviarias. Entretanto, los demás eran o éramos abandonados con parientes y/o en hogares de «señoras de confianza». (Herbert, 2012: 28)

Las estructuras sociales en el texto se articulan pues por medio de una violencia simbólica que reproduce y legitima un concepto de familia. Este concepto implica las reproducciones biológica, de la vida cotidiana y social. Dicha representación excluye la posibilidad de otras discursividades y, por ende, otras representaciones del sistema de pensamientos e ideas que exceden la episteme vigente. Así, Julián se confronta con un modelo de inserción en la vida social y con conjunto de valores desde la ausencia como lugar articulador de sentido.

El conflicto en el personaje opera, pues, a nivel de las representaciones lingüísticas sobre la interacción personal en diferentes ámbitos. De esta forma, la deconstrucción sintagmática del concepto de madre queda reforzada por el eje paradigmático empleado para referirse a Guadalupe Chávez en la obra. Así, leemos en el colofón de un monólogo interior: «[...] la muerte de tu puta madre» (Herbert, 2012: 79). En este caso, la expresión «tu puta madre» pierde su sentido metafórico y resalta la dificultad de socialización del protagonista en dos aspectos: por una parte, no es hijo de una mujer aceptada socialmente, y, por otra, la figura ausente del padre. Estos sintagmas ponen de manifiesto un rompimiento con los esquemas tradicionales de la madre y de la familia en México, caracterizados por la división sexual del trabajo y la reproducción social de valores. En ese sentido, la violencia simbólica es la generadora del vacío desde el que habla Julián. Así, la expresión «hijo de puta», al ser empleada de manera literal, adquiere todo su valor sémico original y muestra una imagen desoladora del protagonista y de la forma en la que ocupa un lugar dentro del grupo social, producto de la imposición de significaciones.

La ironía pone de manifiesto ese mismo vacío y la angustia que deconstruyen el concepto de socialización en su núcleo más elemental. El personaje hace una larga digresión sobre la familia y su papel en la comunidad. En primera instancia se burla de la imagen de la institución. Julián reflexiona sobre las palabras de su hermano y nos dice: «Supongo que lleva tantos años en el extranjero que acabó por tragarse la píldora publicitada a través de las marquetas de chocolate Abuelita: No-Hay-Amor-Más-Grande-Que-El-Amor-De-La-Gran-Familia-Mexicana» (Herbert, 2012: 26). A través de la parodia y de la resemantización del sintagma publicitario se pone de manifiesto entonces la ruptura que hay entre los ejes de reproducción biológica y de reproducción social en la familia del narrador y, a la vez, refiere la falta de unidad familiar que, en términos sémicos, nos remite al carácter marginal que ocupa el protagonista en el universo social que es el texto.

La pregunta de Jorge hace referencia, entonces, a la violencia que sufre el yo-Julián al confrontar, por medio de la interacción, un sistema que impone a la

familia, y en particular a la madre, como medio primero de establecimiento de las normas del grupo social. En consecuencia, el lenguaje que atraviesa al narrador, con el que se forma todas las representaciones del mundo, desarticula, desde el sufrimiento y la melancolía, dichas construcciones culturales: «La única familia bien avenida del país radica en Michoacán, es un clan del narcotráfico y sus miembros se dedican a cercenar cabezas. Jorge, Jorgito, jelou: La gran Familia Mexicana se desmoronó como si fuera un montón de piedras» (Herbert, 2012: 27). En el texto, el concepto de sujeto y el modelo de socialización se ven fragmentados, escindidos desde su origen, a causa de la imposición de una red de significaciones culturales que implican un modelo de inserción y de interacción en la vida de la comunidad. La violencia lingüística del narrador pone de relieve la confrontación entre el 'yo', el sistema familiar como medio primero de socialización y la colectividad.

La segunda ruptura con el modelo de valores y las representaciones simbólicas que este último adquiere en el imaginario está relacionado con la apropiación de los roles de género. Sobre este punto, el mismo narrador nos dice: «Y lo malo de ser el hijo de una puta es que, cuando eres niño, muchos adultos actúan como si la puta fueses tú» (Herbert, 2012: 147). La misma violencia que se inscribe en la familia determina la forma de establecer relaciones del otro hacia el 'yo', de los miembros de la sociedad hacia el protagonista de la novela. En efecto, Julián sufrió tres intentos de violación antes de terminar la primaria y visitó el hospital por una golpiza que recibió al negarse a practicar una felación.

En la novela, la violencia simbólica se inscribe, entonces, en el cuerpo masculino y en las diferentes representaciones que hay de éste en la cultura mexicana. El narrador relata: «Hubo una señora Amparo de Monterrey que me recomendaba ir preparándome porque de grande iba yo a ser maricón» (Herbert, 2012: 28). La frase funciona a manera de justificación simbólica de los intentos del hijo de la mujer de violar a Julián.

Más lejos, el personaje refiere un amorío que tuvo con una chica que trabajaba en la televisión, a quien decide llamar Renata. Ella solo le permitía mantener relaciones anales por un aparente respeto a su pareja oficial en ese momento. Este pasaje evidencia las estructuras simbólicas que se construyen en torno a los cuerpos sexuados. El protagonista cuenta que, durante el acto sexual, Renata trataba de invertir los roles e introducir el dedo índice en el ano de Julián (cf. Herbert, 2012: 144).

La representación de la masculinidad y de los roles que culturalmente se atribuyen a esta última forman una parte importante del sistema de valores en que está inmerso. En primer lugar, el personaje se ve impedido a complacer a su amante por una imposición de significaciones. Renata utilizaba el sintagma: «— Déjate, maricón» (Herbert, 2012: 144) cada vez que Julián se negaba a la práctica sexual de invertir los papeles. El recuerdo de la chica permite al protagonista rememorar y explicar su concepción de masculinidad en ese período: «debido a las burlas y veras escuchadas en boca de los obreros entre quienes crecí, tenía la convicción de que por atrás solo la meten los soldados, los capitalistas opresores del pueblo y los putos» (Herbert, 2012: 144).

El discurso en torno a la sodomía genera un conflicto en el personaje: por una parte, disfruta del sexo anal con Renata; por otra, dicha experiencia condensa el sentido cultural del ejercicio de la sexualidad en el ámbito que representa el texto. Los sintagmas que utiliza Julián para hablar de los modelos que exceden la heteronormatividad masculina hacen referencia a posiciones socialmente deshonrosas dentro del imaginario mexicano. Por consiguiente, en el texto adquieren el mismo valor sémico que las prácticas homosexuales, condenadas y ridiculizadas en la episteme mexicana de finales del s. XX.

No obstante, dicha heteronormatividad permite diferentes juegos o performatividades, en el sentido que plantea Butler, es decir, como construcciones sociales de naturaleza arbitraria⁵; así pues, en el contexto donde se desenvuelve el protagonista de la novela, las relaciones homosexuales están permitidas siempre y cuando sucedan con el fin de afirmar tanto la masculinidad como la heteronormatividad. Julián reproduce una frase recurrente del albañil para quien trabajó durante su adolescencia: «—Macho machín — decía don Carmelo la noche del día de raya, cayéndose de briago — es al que ya se la arrempujaron y no le complació» (Herbert,

⁵ Para la teórica estadounidense, el género no existe *a priori* sino a medida que el sujeto actúa (cf. Butler, 2007: 254-255).

2012: 145). De ahí que la coagulación de la masculinidad en el medio social sea el sintagma «macho calado» (Herbert, 2012: 144). Así, la masculinidad, el hecho de convertirse en un hombre a los ojos el universo social representado, involucra el rechazo simbólico y físico de la homosexualidad.

Julián reproduce la norma en vigor en su propio yo y en sus formas de socialización al experimentar una: «angustia machista del ano» (Herbert, 2012: 145), que pone de manifiesto el frágil carácter de la: «embustera masculinidad» (Herbert, 2012: 145), compuesta de dos caras diferentes, pero afirmada solo mediante la heteronormatividad. En la obra podemos constatar, pues, un proceso de biologización de lo social⁶ o una serie de características y de ideas concebidas en torno a la masculinidad. Estas cualidades se han fijado en la cultura y, así, se han desarrollado modos de ser que deben desempeñar los hombres según el grupo al que pertenecen. Los medios para lograr establecer tal esquema son, en el caso de *Canción de tumba*, las convenciones sociales.

A este respecto, cabe señalar que: «Una norma opera dentro de las prácticas sociales como el estándar implícito de *normalización*» (Butler 2005: 10)⁷, es decir, como un poder que determina una suerte de deber-ser, tanto para mujeres como para hombres. La aceptación o el rechazo de un grupo hacia un individuo dependerán de su ajuste a las reglas o, en otras palabras, del grado de ‘normal’ que éste alcance en relación con su sociedad. El modelo de masculinidad transcrito en símbolos en la obra propone un sistema que acentúa, una vez más, la marginalidad del protagonista. La representación que el personaje hace de sí mismo y el deseo de que todas las relaciones sexuales terminen en embarazo pone de relieve este aspecto: «Soy un wanabí de patriarca» (Herbert, 2012: 145), afirma. En la novela, la violencia simbólica articula los roles de género y establece la masculinidad comprobada como una jerarquía socialmente construida y objetivada tanto en los cuerpos como en las mentes de los personajes. Se trata de un poder estructurado y estructurante que se basa en relaciones de poder invisibles en apariencia, en la reproducción de normas y de ‘consensos’.

El modelo social que atraviesa al personaje de la novela produce un tono melancólico en la narración puesto que los fundamentos que articulan las interacción en la comunidad generan un vacío en él. Esta característica no es solo un rasgo estético, sino que expresa una forma de interpretar la red de significaciones y de construcciones culturales en que está inmerso. Ante los conflictos que representa para el protagonista el conjunto de valores, pensamientos, ideas y sensaciones que determinan una forma de ser en el mundo, una forma de construir sujetos, de insertarse en la sociedad y de establecer relaciones de poder, la actitud de Julián es nihilista. Él nos dice acerca de las significaciones de conceptos como familia – y de la suya propia –, masculinidad y de la estructura de su propio país: «Nada: no queda más que pura puta y verijuda nada» (Herbert, 2012: 27). Y más lejos:

En esta Suave Patria donde mi madre agoniza no queda un solo pliego de papel picado. Ni un buche de tequila que el perfume del marketing no haya corrompido. Ni siquiera una tristeza o una decencia o una bullanga que no traiga impreso, como hierro de ganado, el fantasma de un AK-47. (Herbert, 2012: 27)

La ironía del personaje para representar el desasosiego que produce el ejercicio de la violencia simbólica funge como medio de condensar, de establecer un vínculo, entre ésta y los ejes articuladores de sentido del sujeto. El intertexto de México como la Suave Patria, venida a menos, donde no queda nada, reconfigura, por una parte, a una sociedad devastada, en la que únicamente hay cabida para la violencia, la corrupción y la muerte y, por otra, al sujeto, ante una episteme que lo señala como personaje marginal y determina las formas de interactuar con los miembros de la comunidad. De esta forma, el modelo de socialización permitido al personaje está regido por la melancolía y por el miedo.

A lo largo de la obra, el protagonista se esmera en negar la relación y el parentesco con su madre. Él afirma, por ejemplo: «Mi madre no es mi madre. Mi madre era la música» (Herbert, 2012: 117). Después de narrar la relación conflictiva que sostuvo con Marisela Acosta y de enfrentarse con la normatividad – y la visión que ejerce el otro a causa de la episteme y de la violencia simbólica – que implica ser

⁶ Tomo este concepto de Pierre Bourdieu (2007: 8).

⁷ Respeto las cursivas de la autora.

hijo de una prostituta en lo que se refiere a la identidad, a los instrumentos de interacción y de comunicación del protagonista, el narrador acepta: «— Te amo. Soy el hijo de mi madre» (Herbert, 2012: 206). Ambos intercambian miradas. Julián dice:

Apenas pudo apretar mi mano con la suya. Era un apretón sin agradecimiento, sin resignación, sin perdón, sin olvido: solo un perfecto reflejo de pánico. Ese fue el último ladrillo de educación que me legó Guadalupe Chávez. El más importante de todos. (Herbert, 2012: 206)

La angustia — el pánico — y la melancolía son en la novela una forma de interpretar y de representar los aspectos que componen la vida y la cultura en los planos individual y colectivo. En ese sentido, Julián se caracteriza por lo que George Steiner denomina, a partir de su lectura de Schelling, «velo de la pesadumbre» (Schleier der Schwermut) (cf. 2007: 60-62) que caracteriza la capacidad de pensar y que recubre, en *Canción de tumba*, todos los esfuerzos del protagonista por aprehender y, sobre todo, por comprender las representaciones simbólicas y las redes de significaciones de su contexto social. De esta forma, la agonía de la madre del protagonista encuentra un contrapunto, una melodía paralela, en la angustia y la tristeza del personaje.

En la novela, la melancolía cumple, entonces, con la función de modelo de conocimiento, de saber y, también, es la forma de establecer relaciones de poder. Es, entre otros factores, producto de la violencia simbólica que experimentan los personajes, marginales, que se definen desde el vacío. Este velo de pesadumbre o de tristeza (tristitia) propone pues una forma de entender — y de entenderse en — el mundo. Así, desde la perspectiva del personaje, el modelo mismo de racionalidad y de apropiación del mundo se ve en tela de juicio, el mundo, tanto dentro como fuera de Julián pronuncia palabras incomprensibles, elabora discursos arcanos:

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 un amante o una casa 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)

Ante la violencia simbólica, el mal de Saturno se encarga de dar sentido y de construir al sujeto y todas sus relaciones posibles, es un velo que permite interpretar los diferentes actos humanos. Frente a un sistema que subyace en las estructuras mentales, que posibilita conferir — llenar de — significaciones a los ámbitos social y cultural, es una forma de representar algunas de las frustraciones y los problemas vitales que el texto evoca en lo tocante a la formación del sujeto, a su origen familiar y a su inserción en la vida social.

El protagonista de *Canción de tumba* es, entonces, un personaje conflictivo, que carece de fundamentos sólidos y de la unidad estructurada de un 'yo', autónomo, emancipado, independiente, poseedor de un lenguaje como vehículo de representación y de interpretación. En el texto, la violencia simbólica permite el 'consenso' y determina formas de ser y de vivir, de integrarse y de interactuar, pero fija también los límites de lo permitido y de lo prohibido; reconfigura el espacio del individuo e, incluso, proporciona una relectura de las fronteras territoriales. Así, la violencia amortiguada determina en el texto las relaciones personales, sociales, de espacialidad; los mundos de la cotidianidad familiar, del consumo y del trabajo.

Dicha violencia pone de relieve la escisión del sujeto, el vacío que confronta y la melancolía que lo caracteriza tras ser atravesado por construcciones culturales de relatos fragmentados. En ese sentido, la promesa moderna de conformar un sujeto libre, único, autónomo e independiente se desvanece. La identidad deja de ser una cualidad inherente a cada ser humano; por el contrario, se construye a partir de la imposición de una fuerza velada. La representación simbólica del sujeto está llena de fracturas, se forma a partir del vacío y su transcripción en símbolos pone de relieve el espacio que hay entre un 'yo' posible y su respectivo 'sí mismo'⁸. Esto queda de relieve cuando Herbert señala: «[...] todos mis recuerdos infantiles vienen, fatalmente, con una errata. El nombre que uso para realizar las acciones

⁸ Tomo esta última noción de Paul Ricœur (1990: 11-14), para quien en la forma de enunciar-se hay ya un espaico, una cesura, entre el yo y el sí mismo.

más elementales (sostener una cuchara, leer esta línea) es distinto del nombre que uso para cruzar fronteras o elegir al presidente de mi país» (Herbert, 2012: 78). El error en el nombre del protagonista produce un desdoblamiento, una fractura, en el sujeto mismo. Julián no es un individuo único, sino una legión que lucha contra sí.

Canción de tumba, como novela de autoficción, evoca diferentes tipos de violencia, entre ellas, la que funciona a nivel de las estructuras simbólicas. Esta última rige la vida de los miembros de una comunidad: sus deseos, sus miedos, sus aspiraciones, por ende, se trata de una violencia que opera en las relaciones –conflictivas y tensas– entre cada sujeto y el grupo del que forma parte. Una violencia que, en el texto, denota las relaciones del ser humano con las construcciones culturales que lo rodean. Así, se trata de una violencia que lleva a la reconstrucción, parcial y conflictiva, de la idea de sujeto, caracterizada por la melancolía. Julián Herbert se confronta a un Narciso fragmentado y se ve en la necesidad de armar, de reconfigurar, por medio del lenguaje, el espejo roto del ‘yo’. Así, es imposible para el protagonista conformar una imagen única y tiene que contentarse con la multiplicidad de imágenes deformes que puede rescatar en un ejercicio de memoria atravesado por el lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail M. y Medvedev, Pavel (1994), *El método formal en los estudios literarios* (trad. Tatiana Bubnova), Madrid, Alianza.
- Bourdieu, Pierre (2007), *La dominación masculina* (trad. Joaquín Jordá), Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, Pierre (2000) «Sobre el poder simbólico», en Bourdieu, Pierre, *Intelectuales, política y poder* (trad. Alicia Gutiérrez), Buenos Aires, UBA/Eudeba, pp. 65-73.
- Bourdieu, Pierre (1972), *Esquisse d'une théorie de la pratique*, París, Droz.
- Bourdieu, Pierre (1984), *Questions de sociologie*, París, Les éditions de minuit.
- Butler, Judith (2007), *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (trad. Ma. Antonia Muñoz), Barcelona, Paidós.
- Butler, Judith (2005), «Regulaciones de género» (trad. Moisés Silva), *La ventana, Revista del Centro de Estudios de Género de la Universidad de Guadalajara*, 23, pp. 7-35.
- Cros, Edmond (2011), «Towards a Sociocritical Theory of the Text», *Sociocriticism*, 26, 1 y 2, pp. 31-48.
- Édmond, Maurice (1993), «Les commencements littéraires ou comment lire/écrire les incipit», *Québec français*, 91, pp. 87-90.
- González Rodríguez, Sergio (2014), *Campo de guerra*, México, Anagrama.
- Haas, Nadine (2010), «Representaciones de la violencia en la literatura centroamericana», *GIGA Working Papers*, 148, pp. 5-25.
- Herbert, Julián (2012), *Canción de tumba*, México, Random House Mondadori.
- Nettel, Guadalupe (2011), *El cuerpo en que nací*, México, Anagrama.
- Ortiz Wallner, Alexandra (2012), *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.
- Palomar Vereá, Cristina (2007), *Maternidades en prisión*, Guadalajara (Méx.), Universidad de Guadalajara.
- Palomar Vereá, Cristina (2002), «Pierre Bourdieu y los estudios de género», *Revista Universidad de Guadalajara*, n. 24. Recuperado de internet en <<http://www.cge.udg.mx/revistaudg/rug24/bourdieu6.html>> (consultado el 25.06.2015).
- Ricœur, Paul (2009), *Ideología y utopía* (trad. Alberto L. Bixio), Barcelona, Gedisa.
- Ricœur, Paul (1990), *Soi-même comme un autre*, París, Éditions du Seuil.
- Sánchez, Daniel Espartaco (2012), *Autos usados*, México, Random House Mondadori.
- Steiner, George (2007), *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento* (trad. María Cándor), México, FCE/Siruela.
- Vivero Marín, Cándida Elizabeth (2011), «Silencio y palabra: representación arquetípica de la violencia simbólica en tres textos de escritoras mexicanas recientes», en Sáenz Valadés, Adriana (coord.), *Los prototipos de hombres y mujeres a través de los textos latinoamericanos del Siglo XX*, Morelia, Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo/Universidad de Guadalajara/

Universidad Autónoma de Nuevo León, pp. 115-135.

Volpi, Jorge (2009), *El insomnio de Bolívar. Cuatro reflexiones intempestivas sobre América Latina en el Siglo XXI*, México, Debate.