



ESCOLA DE  
HUMANIDADES

# LETRÔNICA

Revista Digital do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS

Letrônica, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 1-13, jan.-dez. 2025

e-ISSN: 1984-4301

<http://dx.doi.org/10.15448/1984-4301.2025.1.47707>

## SECTION: LAS NARRATIVAS DE FILIACIÓN EN LA CONTEMPORANEIDAD

### Un narrador no fiable y sus implicaciones en *Canción de tumba*, de Julián Herbert

*An unreliable narrator and its implications in Julián Herbert's Canción de tumba*

*Um narrador não fiável e as suas implicações em Canción de tumba de Julián Herbert*

Robin Hanciaux<sup>1</sup>

[orcid.org/0009-0001-5030-1165](https://orcid.org/0009-0001-5030-1165)

[Robin.Hanciaux@uliege.be](mailto:Robin.Hanciaux@uliege.be)

**Received en:** 22 mar. 2025.

**Approved en:** 02 mayo 2025.

**Published en:** 02 dec. 2025.

**Resumen:** En esta contribución, nos proponemos estudiar el lugar singular que ocupa *Canción de tumba* (2011), de Julián Herbert, dentro del corpus de los relatos de filiación hispanoamericanos a partir de una reflexión sobre la presencia de narradores no fiables en este tipo de literatura. Si bien *Canción de tumba* ya se distingue de muchos otros relatos de filiación por incorporar varios elementos que caracterizan a su narrador como no fiable, veremos que este texto va aún más lejos al llamar la atención del lector sobre esta condición de no fiabilidad. Para fundamentarlo, nos basaremos en las teorías de Theresa Heyd, Dominique Viart, Gérard Genette, Raphaël Baroni y Patricia Waugh. Para concluir este estudio, consideraremos las consecuencias que la elección de la no fiabilidad y su evocación frecuente generan en la obra, entre ellas su inscripción en lo que denominamos una "estética del desprestigio".

**Palabras clave:** narrador no fiable; relato de filiación; lector; madre; ficción.

**Abstract:** In this contribution we propose to study the unique position that Julián Herbert's *Canción de tumba* (2011) occupies within the corpus of Hispanic American filiation narratives based on a consideration of the presence of unreliable narrators in this type of literature. If *Canción de tumba* already sets itself apart from many other filiation narratives by exhibiting several features that mark its narrator as unreliable, we will see that this text goes even further by drawing the reader's attention to this condition of unreliability. To support this argument, we will consider the theories of Theresa Heyd, Dominique Viart, Gérard Genette, Raphaël Baroni and Patricia Waugh. To conclude this study, we will address the implications that the choice of unreliability and its frequent allusion generate in the novel, including its inscription within what we refer to as an "aesthetics of discredit".

**Keywords:** unreliable narrator; filiation narrative; reader; mother; fiction.

**Resumo:** Nesta contribuição, propomo-nos estudar o lugar singular que *Canción de tumba* (2011), de Julián Herbert, ocupa no corpus das histórias de filiação hispano-americanas, refletindo sobre a presença de narradores não fiáveis neste tipo de literatura. Embora *Canción de tumba* já se distinga de muitas outras histórias de filiação por incorporar vários elementos que caracterizam o seu narrador como não fiável, veremos que este texto vai ainda mais longe ao chamar a atenção do leitor para essa condição de não fiabilidade. Para fundamentar esta afirmação, basear-nos-emos nas teorias de Theresa Heyd, Dominique Viart, Gérard Genette, Raphaël Baroni e Patricia Waugh. Para concluir este estudo, consideraremos as consequências que a escolha da falta de fiabilidade e a sua frequente evocação geram na obra, incluindo a sua inscrição naquilo a que chamamos uma "estética do descrédito".

**Palavras-chave:** narrador não fiável; narrativa de filiação; leitor; mãe; ficção.



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional

<sup>1</sup> Université de Liège, Liège, Wallonie, Belgique.

Tan solo tres palabras bastaron a Julián Herbert para evidenciar la importancia que da al trabajo de la forma y, sobre todo, al tratamiento del tiempo en su obra: *Canción de tumba*. A través de un sutil juego de palabras (*cuna* se sustituye por *tumba*) subrayado por Ivonne Sánchez Becerril (2013, p. 111), Herbert logra aproximar dos temporalidades antagónicas: la de la madre que vela el sueño de su hijo mientras se escucha una canción de cuna de fondo, y la del hijo, ya adulto, que cuida de su madre cuando se prepara para exhalar su último suspiro. *Canción de tumba* narra la experiencia de Julián Herbert, autor, narrador y personaje, un hijo que acompaña a su madre enferma de leucemia, Guadalupe Chávez, en sus últimos momentos de vida en el Hospital Universitario de Saltillo, en México. Allí, el narrador recuerda distintas etapas de la vida de su madre, repasa los periodos más destacados de la suya propia y rememora su infancia marcada por el oficio de su madre como prostituta a través del país. Reflexiona sobre su relación con ella, con sus hijos, con su mujer y con su país asolado por la violencia, la corrupción y la decadencia, mientras debe hacer frente a los sufrimientos que le impone la muerte inminente. Consigue aunar amor, rencor, miedo, esperanza, desesperación y locura en un relato de filiación sin igual, en el que cada detalle de la forma tiene su importancia. Entre los recursos que consolidan la estructura general del texto, destaca el manejo del tiempo narrativo.

Junto a este notable dominio de las herramientas narrativas que lo presenta como un escritor eminente, el narrador deja entrever, en varios momentos del texto, facetas más ambiguas de su personalidad, así como una marcada inclinación a engañar de forma deliberada al lector. Es más, refuerza estos rasgos a través de comentarios metaficcionales que contribuyen a hacerlos aún más evidentes. El presente trabajo se propone profundizar en la cuestión de la no fiabilidad del narrador (1) y del narrador de relato de filiación de manera más específica (2). A partir de ello, se llevará a cabo un análisis detallado de los

aspectos que configuran dicha no fiabilidad en *Canción de tumba* (3-4), lo que convierte a esta obra en un caso singular dentro del *corpus* de los relatos de filiación. Se prestará también particular atención a los comentarios metaficcionales que tematizan esta condición (5), así como a las posibles razones que motivaron la elección de un narrador no fiable en este relato de filiación y a las implicaciones que dicha elección conlleva (6).

## 1 El concepto del narrador no fiable

Aunque se pueden encontrar ejemplos de narradores no fiables en literatura al menos desde el siglo XVIII, no fue hasta la década de 1960, con el impulso del movimiento estructuralista y el desarrollo de la disciplina narratológica, cuando el concepto empezó a consolidarse como objeto de estudio literario autónomo (Heyd, 2006, p. 217).

Wayne C. Booth fue, con toda probabilidad, el primer crítico en ocuparse de este fenómeno en su *Rhetoric of Fiction* (1961). Buscó dotarlo de un marco hermenéutico influido por el retorno a la poética aristotélica preconizado por la Escuela de Chicago, de la que formaba parte (Heyd, 2011, p. 3). Su modelo, exclusivamente intratextual, se apoya en el descubrimiento progresivo, por parte del lector enterado, de la discrepancia entre las normas y valores del "autor implícito" (compartidos por dicho lector) y los del narrador. El lector experimenta una sensación de satisfacción y una forma de ironía al establecer una complicidad secreta con el autor implícito, a espaldas del narrador ignorante y de los demás lectores que no habrán podido detectar esta disonancia (Booth, 1961, p. 158-159, 300). Sin embargo, este modelo ha sido criticado con frecuencia por su excesiva dependencia de la instancia intratextual del autor implícito<sup>2</sup>. En el otro extremo se encuentra la propuesta de Ansgar Nünning, más cercana a las teorías de la recepción y de la lectura. Este autor privilegió un acercamiento extratextual según el cual cada época y cada lector no siempre recurren a las mismas normas ni valores para evaluar la fiabilidad de un narrador,

<sup>2</sup> Véase Heyd (2006, p. 218), Olson (2003, p. 93-96) y Wall (1994, p. 20), entre otros.

porque esas normas y valores evolucionan con el tiempo y dependen de la visión del mundo de cada individuo (Nünning, 1998, p. 25-26). No obstante, este modelo sigue estando muy ligado a un componente moral, carece de una herramienta de análisis clara y, como señala Olson (2003, p. 97), contradice el principio mismo en el que se basa al pretender dotarse de una forma de sistematicidad mediante la identificación de indicios intratextuales asociados a la presencia de un narrador no fiable.

Frente a este legado, Theresa Heyd procuró ofrecer un sistema sólido, sucinto y eficaz para reconocer y describir la no fiabilidad en literatura. Para ello, decidió no encerrarse en el ámbito literario y fundamentar su método en principios pertenecientes a la lingüística pragmática y a las teorías de la comunicación, con especial énfasis en el principio de cooperación de Paul Grice. Este último se sustenta en la idea de que la eficacia de una comunicación depende del comportamiento cooperativo de sus participantes y del cumplimiento de cuatro máximas conversacionales. La máxima de calidad exige que los enunciados sean verídicos; la de cantidad, que la información proporcionada sea completa; la de relevancia, que los enunciados sean pertinentes en el contexto de la conversación; y la de modo, que los enunciados se formulen de la forma más clara y adecuada posible<sup>3</sup>. Por lo tanto, Heyd se basa en las máximas de Paul Grice y considera poco fiable a todo narrador cuyo discurso se desvíe, en mayor o menor medida, del ideal pragmático y cooperativo del discurso, incumpliendo una o varias de estas máximas conversacionales, muy a menudo las de cantidad y/o calidad. Asimismo, subraya que la no fiabilidad se distingue de otros recursos narrativos literarios, como la ironía, ya que la transgresión más o menos consciente del principio de cooperación por parte del narrador no pretende suscitar una implicatura, es decir, alertar al lector sobre dicha infracción para que

este intento derivar de ella un significativo alternativo (Heyd, 2011, p. 3-7). Esta implicatura parece más bien manifestarse en un nivel comunicativo extratextual, establecido entre el autor y el lector, que en un nivel comunicativo intratextual, instaurado entre el narrador y el narratario (Heyd, 2006, p. 225). Retomaremos este último aspecto más adelante.

El grado de no fiabilidad y, por extensión, el tipo de narrador no fiable pueden determinarse en función de la intencionalidad con la que el narrador comete su infracción<sup>4</sup>. Así pues, la categoría que Heyd denomina *quiet deception* se refiere a un narrador consciente de su transgresión y de la gravedad de su acto; la *self-deception* remite a un narrador semiconsciente de su infracción, cuya motivación radica en el deseo de guardar las apariencias cuando aborda temas que le resultan desagradables o perjudiciales; la *unintentional unreliability* corresponde a un narrador que no se da cuenta de su violación debido a una limitación cognitiva o intelectual. Obviamente, estas tres categorías no son excluyentes y un mismo narrador puede llegar a combinar varias de ellas dentro de una misma obra (Heyd, 2006, p. 226-233).

## 2 Narradores no fiables en los relatos de filiación

Como ya hemos dicho, *Canción de tumba* también puede pensarse desde la etiqueta genérica del *relato de filiación* forjada por Dominique Viart en 1996 para referirse a un conjunto de textos que parecían volverse cada vez más prolíficos en el panorama literario francés de finales del siglo XX (Viart, 2011, p. 200) y que conceden un lugar privilegiado a los temas de la filiación, de la herencia y de la transmisión genealógica (Viart, 2009, p. 95). En efecto, el relato de filiación se entiende en primera instancia como un texto literario referencial que procede a menudo de una carencia que puede tomar varias formas: los silencios de

<sup>3</sup> Si bien este principio es aplicable a la literatura, es necesario adaptarlo, ya que el discurso literario carece de una situación donde el interlocutor pueda replicar al narrador. Al ser el único depositario de la palabra, el narrador asume en solitario el cumplimiento de las máximas de Paul Grice (Heyd, 2011, p. 6).

<sup>4</sup> Esta distinción ya había sido subrayada por Greta Olson (2003, p. 101-104) cuando estableció un continuo entre un *untrustworthy narrator* y un *fallible narrator*.

un antepasado sobre algunas partes de su vida (Viart, 2009, p. 98-106), la muerte de un pariente, la ausencia prolongada de una figura parental o un contexto histórico-político que resucita una cuestión familiar no resuelta (Viart; Vercier, 2005, p. 89, 91). Mediante una búsqueda que recurre a archivos de todo tipo y de múltiples disciplinas de las ciencias humanas, testimonios externos y recuerdos personales, el narrador trata de colmar los vacíos de la vida desconocida y en apariencia trivial de su antepasado, con el fin de reconstruir una memoria, restituirle una existencia digna (aspecto ético) y, sobre todo, llegar a conocerse mejor a sí mismo (Viart; Vercier, 2005, p. 77, 91-93).

El relato de filiación se inscribe en un movimiento que, tras el periodo formalista, empezó a devolver importancia al sujeto y las preguntas que le asaltan, ya no desde su interioridad, que los traumas de los acontecimientos históricos recientes y los descubrimientos del psicoanálisis desacreditaron, sino desde su anterioridad (Viart, 2011, p. 202-203). De ahí que estos textos sean relatos que deben partir del presente para retroceder de manera gradual hacia el pasado, lo que llevó a Dominique Viart a hablar de un relato "arqueológico" (2011, p. 207). A este retroceso temporal se suma el carácter fragmentario e incierto que caracteriza al relato de filiación (Viart, 2011, p. 209), lo cual da lugar a una alternancia más o menos frecuente entre el pasado (la vida reconstruida del antecedente) y el presente (la vida de la persona que lleva a cabo la pesquisa o intenta recordar) (Viart, 2019, p. 19-20).

Cuando las lagunas en los archivos o en los recuerdos le impiden avanzar en su búsqueda y su relato, el narrador puede llegar a usar su imaginación, pero casi siempre haciéndola explícita. Se pone a *figurar*, es decir, a inventar hipótesis verosímiles acerca de lo que le puede haber pasado a su antepasado a partir de toda la información de la que dispone, por lo que se mantiene el propósito referencial básico de estos textos (Viart, 2009, p. 110). Por todo ello, el relato de filiación se posicionó desde sus ini-

cios en un espacio literario a caballo entre los géneros novelesco, autobiográfico y biográfico, fuertemente marcado por una metaconciencia de una escritura en ciernes (Viart; Vercier, 2005, p. 77-78) y protagonizado por un narrador que se confunde con el autor y con un personaje que no es el protagonista (Viart, 2019, p. 13).

Sin embargo, esta primera aproximación al fenómeno quedó revisada en las reflexiones más recientes de Dominique Viart, así como en aportaciones de otros autores como Guy Larroux, quienes abrieron el camino hacia una concepción más plural del género<sup>5</sup>. En un acto de apertura de un coloquio del año 2019, Viart reconoció que una manifestación de la evolución de estos textos radica en lo que llama la *novela de filiación*, es decir, una *novela* que organiza su trama en torno al tema de la filiación y se construye a partir del modelo de la pesquisa (Viart, 2019, p. 29). Por su parte, Guy Larroux señala que todo relato de filiación posee un componente de ficción, aunque solo sea por la inevitable reelaboración narrativa que conlleva. Añade que algunos de ellos presentan un grado mayor de ficcionalidad, ya que, más allá de su configuración como relato, remiten a otros significados de la ficción establecidos por Dorrit Cohn en *The Distinction of Fiction*. Entre ellos, menciona la ficción como falsificación de la verdad, ya sea mediante la deformación deliberada de la verdad o la asimilación por parte del personaje-narrador de versiones engañosas de una vida; la ficción como construcción de escenarios hipotéticos sobre el pasado o el futuro; y la ficción como discurso literario no empírico sobre el mundo (Larroux, 2020, p. 68-83).

Nos parece, por tanto, que algunas manifestaciones más recientes del relato de filiación incorporan más elementos que lo aproximan a la categoría de los textos autoficcionales, un género que asume su ficcionalidad. Más allá de aquellos relatos que emplean la imaginación y la ficción de manera puntual y explícita para inventar hipótesis verosímiles acerca de lo que le puede haber pasado a un antepasado, estos

<sup>5</sup> Viart, por su parte, prefiere hablar de "forma literaria" en lugar de "género literario", como lo demuestra el título de su artículo de 2019: "Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire".

textos llevan el uso de la ficción un paso más allá. Proponemos abordarlos desde la subcategoría del "relato autoficcional de filiación", término que retomamos de Ilse Logie (2018). En estos relatos, se establece de manera más o menos explícita una identidad onomástica entre autor, narrador y personaje (pero no protagonista), al mismo tiempo que se asume una dimensión ficcional, lo que da lugar a un pacto de lectura ambiguo (Alberca, 2005, p. 119-120).

Un primer tipo de "relato autoficcional de filiación" puede observarse en aquellos relatos condicionados por la ausencia de archivos y/o recuerdos en el proceso de investigación, lo que supone un uso significativo y consciente de la imaginación y la ficción como estrategia compensatoria. Encontramos este tipo de relatos de filiación en gran cantidad en el ámbito hispánico. En efecto, en el marco del número monográfico 52 de la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*, que cuestiona la aplicabilidad del modelo francés del relato de filiación a la literatura hispanoamericana (Vanden Berghe; Teicher, 2023), Rahel Teicher menciona que gran parte de este *corpus* se caracteriza, entre otras especificidades como la importancia del tema de la violencia y la dimensión colectiva y optimista del legado narrativo, por el uso singular y fundamental que hace de la imaginación y de la ficción. Por esta razón, una parte importante de la producción hispanoamericana de los relatos de filiación se acerca al género de la autoficción (Teicher, 2023, p. 5-17).

Para volver al tema de la narración no fiable y a partir de lo recién mencionado, se podría pensar que los narradores de estos relatos de filiación más "ficticios" transgreden la máxima de calidad y, por tanto, se convierten en narradores no fiables, dado que basan su discurso en enunciados cuya veracidad no se puede comprobar. Sin embargo, no nos parece que pertenezcan necesariamente al conjunto de obras que hacen uso del narrador no fiable, en vista de que formulan, a través de

un contrato de lectura explícitamente ambiguo, que su relato se basa en un modo de narrar más ficcional (Alberca, 2005, p. 119-120).

Incluso tomando en cuenta este primer tipo de "relatos autofccionales de filiación", consideramos que la no fiabilidad del narrador no es un recurso narrativo frecuente en los relatos de filiación. En efecto, el proyecto mismo de este tipo de textos se fundamenta en un compromiso de honestidad, aunque cada autor pueda interpretar este principio de manera distinta. El relato de filiación se presenta como un instrumento que permite "reunirse, más allá de su desaparición, con el ser que una vez fue"<sup>6</sup> (Larroux, 2020, p. 134) y, al mismo tiempo, profundizar en el autoconocimiento del narrador. Debido a la posición singular que este género ocupa dentro del panorama literario, "el narrador debe mostrarse sincero consigo mismo, como el autobiógrafo, y con los demás, como el biógrafo"<sup>7</sup> (Larroux, 2020, p. 77-78). Se le impone una serie de "obligaciones memoriales, sociales, morales e incluso jurídicas"<sup>8</sup> (Larroux, 2020, p. 146) tácitas a las que no siempre están sometidos narradores de otros géneros, ya que su discurso se dirige, de forma más o menos explícita, a la persona de la que trata de reconstruir la vida. Esta marcada preocupación por la honestidad se refleja en otros elementos constitutivos de este tipo de literatura, como la constante puesta en duda de la información obtenida en el marco de la pesquisa (Viart; Vercier, 2005, p. 94-95) o el carácter fragmentario que asume tanto la pesquisa como el relato. Además, aunque se trata de articular dos voces en un mismo texto (Larroux, 2020, p. 21), "se logra saber casi siempre quién habla, desde qué posición y según qué proyecto"<sup>9</sup> (Viart; Vercier, 2005, p. 95). Por todas estas razones, el relato de filiación no es el lugar donde uno esperaría encontrar un narrador no fiable.

Sostenemos, no obstante, que *Canción de tumba* es un texto protagonizado por un narrador no fiable, lo cual lo distingue de la mayoría de los relatos de filiación. A nuestro parecer, esta

<sup>6</sup> Traducción personal.

<sup>7</sup> Traducción personal.

<sup>8</sup> Traducción personal.

<sup>9</sup> Traducción personal.

obra se inscribe dentro de lo que identificamos como un segundo tipo de “relato autoficcional de filiación”, que definimos como un relato que recurre de manera deliberada – y en ocasiones de forma poco explícita – a la imaginación y a la ficción con la intención de engañar al lector. Además, resulta sorprendente que esta no fiabilidad se asuma de forma tan recurrente a lo largo del texto. A continuación, examinaremos con más detalle los elementos que configuran al narrador de *Canción de tumba* como un narrador no fiable y exploraremos su especificidad en relación con otros narradores de la misma naturaleza.

### 3 Uso engañoso de los recursos narrativos temporales

Sin duda alguna, el narrador de *Canción de tumba*, que aparece como una versión ficcionalizada del autor, no es un narrador cualquiera. Destaca por su destreza en el manejo de los recursos narrativos temporales y por el equilibrio con que los integra a lo largo del texto.

Estas herramientas narrativas quedan teorizadas en una de las obras más influyentes para el análisis de los mecanismos (temporales y de otro tipo) que estructuran la novela: *Figures III* (1972), del narratólogo francés Gérard Genette. En su obra, propone identificar un *grado cero* del relato, es decir, un estado teórico e hipotético en el que acordamos para decir que existe una concordancia temporal entre la sucesión narrativa (*relato*) y la sucesión diegética (*historia*) (Genette, 1972, p. 106). La *historia* corresponde a la sucesión de los acontecimientos que se narran (en nuestro caso, las vidas de Guadalupe Chávez y Julián Herbert) y el *relato* se refiere al enunciado narrativo que relata estos distintos acontecimientos (el relato de filiación, el texto en sí mismo) (Genette, 1972, p. 95). En *Canción de tumba*, consideramos que este grado cero del relato coincide con el periodo durante el cual el hijo acompaña a su madre en la enfermedad, ya que se sabe por el texto y las entrevistas concedidas por el autor que la escritura del texto empezó en ese momento, a raíz de la leucemia de la madre. Por ello, también se puede considerar que la narración transcurre

en este contexto temporal. A medida que avanza el relato, el autor puede introducir distorsiones temporales, es decir que en lugar de seguir el orden de los acontecimientos tal y como ocurrieron en la historia, puede optar por presentarlos en un orden distinto en el relato y volver sobre un elemento anterior a la historia (*analepsis*) o introducir un acontecimiento del futuro de la historia (*prolepsis*) (Genette, 1972, p. 28-29).

De la misma manera que los demás relatos de filiación, que suelen recurrir a estas alteraciones temporales para tratar de reconstruir la vida del antecedente a partir del presente, *Canción de tumba* se caracteriza por el hecho de que su personaje-narrador no deja de alternar el grado cero del relato hipotético (el acompañamiento de su madre en el hospital) con varias analepsis. No obstante, este relato de filiación impresiona por la regularidad con que despliega estas analepsis y por la habilidad con que logra entrelazar sus diferentes tipos. En efecto, cada uno de los subcapítulos del libro alterna, al menos una vez, el grado cero del relato con una analepsis, y se entrecruzan además, con notable frecuencia, dos tipos de analepsis: los episodios de la vida de la madre y los de la vida del hijo. En apenas veinte páginas (52-79), se siguen una analepsis sobre la vida de la madre y del hijo (que va desde 1980 hasta 1987 y abarca su vida en Ciudad Frontera, la miseria que sufrieron, el mundo de la prostitución, su recorrido por México), una vuelta al grado cero del relato (las quejas de la madre en el hospital, los días del hijo puntuados por esta enfermedad), y luego varias analepsis centradas solo en la vida del hijo (un viaje a Alemania tres años atrás, varios periodos de su vida).

Estos diferentes niveles de alternancia introducidos en el relato provocan, en primer lugar, una mayor dificultad para identificar al protagonista de la historia, como si el narrador del relato de filiación pudiera reemplazar a su antepasado, una posibilidad evocada por Guy Larroux en una reflexión sobre el género (2020, p. 135). Pero dichos recursos narrativos parecen sobre todo alternar estos diferentes episodios de vida (los de la madre y del hijo) en diferentes momentos (en el pasado

y en el presente) para permitir que el narrador perciba las resonancias que cada una de estas vidas tiene en la otra, y para revelar que la crisis que está atravesando no es tan diferente de la que su madre tuvo que enfrentar a lo largo de su vida. Como destaca García Peña (2015, p. 42-44), tanto para la madre como para el hijo, se trata de una situación realmente crítica y compleja que se enmarca en un contexto nacional que tampoco resulta favorable. La madre se encontraba en una gran precariedad que la llevó a recorrer el país y trabajar como prostituta para mantenerse a sí misma y a su familia en el México de los sesenta, mientras que el hijo tiene que afrontar el dolor de ver morir a su madre, de ser un mal padre y de lidiar con el alcoholismo y la drogadicción en el México sumido en la narcoviolencia del siglo XXI. Esta organización narrativa y temporal permite al narrador explorar el pasado de su madre que, por mucho que pueda reprocharle, siempre ha conseguido sobrevivir, y volver sobre su propio pasado, en busca de un modelo que le permita dar el primer paso hacia una mejora de la caótica y agobiante situación en la que se ve sumido.

Sin embargo, el narrador-personaje, Julián Herbert, no se limita a demostrar que domina las diversas herramientas narrativas temporales a su alcance para construir su relato, sino que utiliza todos estos mecanismos narrativos para jugar con ellos, engañar al lector y suscitar en él ciertos efectos particulares. En el tercer capítulo de la segunda parte del texto, titulado *Fantasmas en La Habana*, el narrador, que sigue su relato en un grado cero que corresponde, en este punto del libro, a la segunda hospitalización de Guadalupe Chávez debido a una recaída, parece introducir una larga analepsis que relata un viaje que hizo recientemente a Cuba como parte de su trabajo. Recuerda una tórrida noche en un antro llamado *Diablito Tuntún* y algunas peripecias que le ocurrieron en las calles de La Habana.

Estas y otras naderías cruciales pensaba yo muerto de miedo la noche en que mi avión descendía sobre La Habana. Las pensaba por distraerme, por no sudar frío: llevaba conmigo, en el bolsillo de la chaqueta de mezclilla, una piedra de opio del tamaño de un diente de ajo. Me aterraba que los niños de Fidel me

ingresaran a la cárcel acusado de narcotráfico (Herbert, 2011, p. 121).

Esta larga analepsis se siente aún más verdadera porque se entremezcla con otras analepsis sobre la vida de su madre, otros periodos de su propia vida e incluso sobre ciertos acontecimientos de la historia de México que se pueden comprobar, como el asesinato de Román Guerra Montemayor, líder sindical de los Ferrocarriles Nacionales de México y militante del Partido Comunista Mexicano, sobre el cual se le pidió que escribiera una crónica.

A fines de los cincuenta, Román Guerra Montemayor era miembro del PCM y presidente en Monterrey del Consejo Local del sindicato de los Ferrocarriles Nacionales de México. Fue secuestrado de su hogar el 27 de agosto de 1959 y – según Pilar Rodríguez, sobreviviente de esa misma redada – se le trasladó al 31 Batallón del Ejército. Ahí fue torturado largamente hasta que, el 1 de septiembre de 1959, día del Primer Informe de Gobierno del presidente Adolfo López Mateos, falleció a causa del maltrato acumulado (Herbert, 2011, p. 149).

Pero a medida que avanza la analepsis sobre su viaje a Cuba, el lector se sorprenderá al leer que el personaje-narrador "[se encontró] con [su] amigo el artista conceptual Bobo Lafragua" (Herbert, 2011, p. 135), a quien presenta unas páginas más adelante como "el protagonista de la novela fallida que había intentado escribir un par de años atrás" (Herbert, 2011, p. 112). Sin embargo, no es hasta el siguiente capítulo, titulado *Fiebre (2)*, cuando se desvela el engaño: toda la parte del relato que trata de su viaje a Cuba no es una analepsis, sino la prolongación del grado cero del relato, ya que este viaje no es otra cosa que una alucinación que el personaje-narrador experimenta en el hospital como consecuencia de un consumo excesivo de drogas.

Es una sarta de mentiras. Soy un reprimido. Jamás he practicado el sexo anal. Bobo Lafragua solo existe en mi imaginación. Conozco perfectamente varias lenguas chinas. Nadie encontrará nunca en La Habana un antro llamado Diablito Tuntún. Yo nunca fui a La Habana. Miento: yo casi estuve en La Habana. Miento: una vez fui a La Habana pero no pude ver absolutamente nada porque pasaba las noches encerrado, con fiebre, muriéndome en



mi cama de hospital, deprimido y solo, conectado a la máscara negra (Herbert, 2011, p. 171).

Por la mañana compré un gramo de cocaína, mismo que consumí en tres viajes al baño de visitas del Hache U. No me bastó: a mediodía telefoneé de nuevo al diler para pedirle que me trajera crack. [...] Y anda vete: me convertí por unas horas en un fantasma que recorría las calles de La Habana acompañado de un amigo imaginario con esmoquin. Dice Mónica que cuando el doctor O. dio conmigo estaba yo intentando forzar la chapa del anfiteatro del Hache U [...] (Herbert, 2011, p. 175-176).

Por lo tanto, el narrador, a pesar de describirse a sí mismo como "un narcotraficante honesto" en estas páginas (Herbert, 2011, p. 164), no cumple con al menos dos máximas conversacionales: la de calidad, al presentar este viaje como algo que le ocurrió realmente mediante el uso de una analepsis, cuando no lo es; y la de cantidad, al omitir durante varias páginas la información crucial sobre el estado de alucinación en el que se encuentra. Su no fiabilidad se evidencia entonces de manera clara en estos pasajes.

Además, nuestro narrador parece diferenciarse de otros narradores no fiables precisamente porque revela su engaño y busca generar efectos peculiares, es decir, implicaturas, en el lector. Esta particularidad marca una distancia respecto a la teoría de Theresa Heyd, que presentamos antes y que se fundamenta en parte en la ausencia de dichas implicaturas a nivel del narrador. Volveremos sobre el asunto con mayor detalle más adelante, pero resulta evidente que es la revelación por parte del narrador de sus propias infracciones lo que resalta su no fiabilidad, y esto por dos razones.

En primer lugar, le permite transmitir al lector la sensación de absoluta credulidad en el sueño (a través de la falsa analepsis), seguida por la brutal vuelta a la realidad (a través del desvelamiento de la prolongación del grado cero del relato) que acompaña al consumo de drogas. A partir de la teoría expuesta por Raphaël Baroni en *L'Œuvre du temps* (2009), se puede argumentar que lo que contribuye a dar todo su sentido a este pasaje es el hecho de que la actualización que intenta hacer el lector de estos dispositivos narrativos temporales durante su lectura no es nada evidente. Todo lleva al lector a pensar al principio

que se trata de una analepsis, pero algunas señales, como la aparición de Bobo Lafragua, siembran poco a poco la duda en su mente, sin que pueda tomar una decisión definitiva. Es esta incapacidad para identificar claramente el tipo de temporalidad narrativa a la que se enfrenta, y su revelación posterior, lo que produce significado en él (Baroni, 2009, p. 14-16). Si el narrador no hubiera jugado de tal manera con estos recursos narrativos temporales y no hubiera dificultado la actualización de estos mismos por parte del lector, es muy probable que no hubiera logrado comunicar el estado de confusión y de fiebre que él mismo atravesó. Por ello, dice:

Así, desde la fiebre o la psicosis, es relativamente válido escribir una novela autobiográfica donde campea la fantasía. Lo importante no es que los hechos sean verdaderos: lo importante es que la enfermedad o la locura lo sean. No tienes derecho a jugar con la mente de los demás a menos que estés dispuesto a sacrificar tu propia cordura (Herbert, 2011, p. 171).

Al padecer, durante su lectura, una experiencia similar a la que vive el personaje-narrador durante su uso de drogas, el lector logra ponerse mejor en sus zapatos y empieza a dudar, por tanto, de todo lo que ha dicho desde el principio de su relato.

En segundo lugar, y en relación con el punto anterior, estos pasajes en los que se confiesan la irrealidad del viaje a Cuba y la alucinación que padeció el narrador-personaje durante varias horas sirven también a destacar el lugar importante que ocupa la drogadicción en su vida. Esto contribuye de manera evidente a la disminución de su credibilidad como narrador fiable, en particular cuando otros fragmentos refuerzan la evidencia de esta dependencia:

Un año antes de conocerla había intentado, con más rabia y alharaca que voluntad, suicidarme. Recibí cien mil pesos como premio por un libro. Compré varias botellas de bourbon y tres onzas de cocaína y, durante un par de semanas, me encerré a piedra y lobo (Herbert, 2011, p. 88).

Y en ello los adictos a drogas duras llevamos cierta ventaja (Herbert, 2011, p. 106).

¿Cómo es posible que tú, según tú tan inteligente, te envenenes con *Esto?* – me dijo a mediados de los noventa cuando se enteró de mi adicción a la cocaína (Herbert, 2011, p. 130).



Estos fragmentos que ya habían aludido a esta práctica problemática (algo que el narrador seguirá haciendo en pasajes ulteriores del libro) vuelven a la mente del lector y cobran ahora todo su sentido.

#### 4 Frontera difusa entre realidad y sueño

Se puede sostener ahora con más certeza la hipótesis de que el narrador de *Canción de tumba* recurre a la ficción y a sus herramientas con fines distintos a los de otros relatos de filiación que también integran una significativa dimensión ficcional. El fragmento que trata del viaje alucinatorio a Cuba constituye sin duda el ejemplo por excelencia de este fenómeno, pero otros pasajes corroboran la costumbre del narrador de mezclar la ficción con la realidad. El narrador mismo la señala cuando dice que “[ha] procurado hacer un retrato a mano alzada de [su] leucémica madre. Un retrato aderezado con reminiscencias pueriles, datos biográficos y algunos toques de ficción” (Herbert, 2011, p. 38). Sin embargo, no se trata de hacerlo para colmar las lagunas de la investigación o de los recuerdos, ni siquiera para fundamentar la ficción como instrumento privilegiado del relato de filiación, sino para jugar con esta borrosa frontera entre realidad y sueño. Este vaivén entre ambos planos no se establece desde el inicio como un componente estructural del relato, sino que irrumpe muchas veces de manera inesperada, dejando al lector en la incertidumbre sobre qué elementos pertenecen a la realidad y cuáles son fruto de la imaginación del narrador. El narrador juega, por tanto, a plantear un dilema al lector: ¿se respeta o no la máxima de calidad en estos pasajes?

Este surgimiento de la incertidumbre en el lector se observa con nitidez a través de la narración de dos episodios que ocurren en momentos distintos de la historia y del relato. El primer acontecimiento trata del segundo viaje que realizó Julián Herbert a Berlín para una lectura, con Mónica, su esposa, justo cuando se enteraron de la recaída de Guadalupe Chávez que llevó a su segunda hospitalización. Se narra de manera entrecortada a través de una serie

de analepsis (71-92) que relatan lo que hicieron durante su primer y su último día de estancia en la capital alemana. El segundo acontecimiento, ocurrido durante la segunda hospitalización de la madre, trata de una escena en la que Julián Herbert escucha a un médico y una estudiante en residencia mantener relaciones sexuales en la morgue del hospital, mientras él solo había bajado a fumar. Se cuenta de manera discontinua desde el grado cero del relato (107-112). Ambos relatos no presentan ningún elemento que podría poner en duda su veracidad y, desde la perspectiva del lector, aparecen como fidedignos. Sin embargo, es de nuevo la mención en un pasaje posterior de la presencia de Bobo Lafragua en cada uno de estos dos episodios, que ya hemos atribuido a un consumo excesivo de drogas antes, lo que desestabiliza todas nuestras certezas.

En ese momento confirmé que había sostenido una breve charla en el sótano del Hospital Universitario de Saltillo con Bobo Lafragua, el protagonista de la novela fallida que había intentado escribir un par de años atrás (Herbert, 2011, p. 112).

Tras la primera conversación que sostuvimos junto a la morgue, Bobo empezó a venir a mí en la modalidad de pantalla. Una noche mataba el tiempo junto a la fiebre de mi madre mirando fotografías digitales del viaje a Berlín cuando noté, en una imagen donde estoy parado bajo el vientre de la jirafa de Lego del Sony Center, una manchita azul justo en el sitio donde debía estar el miembro robado de la escultura. Apliqué el zoom de mi laptop para distinguir mejor esa anomalía. Reconocí entre los píxeles el rostro de Bobo con la boca muy abierta y sacando la lengua (Herbert, 2011, p. 176).

¿Qué aspectos de estos dos episodios debe el lector considerar verídicos y cuáles deben atribuirse a la alucinación experimentada por el personaje-narrador durante la segunda hospitalización de su madre? ¿Todos, algunos, ninguno? La frontera nunca está claramente trazada.

#### 5 Comentarios metaficcionales

Más allá de la identificación de estos recursos narrativos que sirven para engañar al lector y de esta tendencia a jugar con la delgada línea que separa la realidad de la imaginación, *Canción de tumba* destaca sobre todo por las múltiples alusiones que hace el propio narrador a su con-

dición de narrador no fiable. En varios pasajes, deja la narración de la historia para adentrarse en reflexiones que le permiten subrayar rasgos de su personalidad que le convierten en un narrador no fiable y revelar algunos de los mecanismos empleados para construir los fragmentos engañosos mencionados anteriormente. Podría haber escogido no detenerse en este aspecto y ocultarlo como lo hacen muchos narradores de este tipo, pero hizo todo lo contrario. Por lo tanto, cabe preguntarse qué pudo llevarle a introducir tales evocaciones en su relato.

Basta referirse a la parte de la definición de Dominique Viart (2019, p. 18) que destaca "la conciencia metaliteraria marcada [del relato de filiación]" para aseverar que no debe sorprendernos demasiado la presencia de pasajes metaliterarios en este texto. Muy presentes en las obras literarias de los últimos años (Waugh, 1984, p. 5), estos comentarios reflexivos y personales emprendidos por el narrador, que suelen denominarse *metaficciones*, sirven ante todo para "llamar la atención de forma consciente y sistemática sobre [la] condición de artefacto [de la obra y] para plantear cuestiones sobre la relación entre ficción y realidad"<sup>10</sup> (Waugh, 1984, p. 2). En otras palabras, el narrador opta de forma deliberada por interrumpir la narración de la historia (la vida del narrador-personaje y la de su madre, en este caso) para compartir con el lector reflexiones estéticas e incluso existenciales sobre su proceso de escritura, es decir, para recordar que un libro también es una construcción ficcional en la que prima la técnica literaria personal (Waugh, 1984, p. 6). El texto ofrece diversos ejemplos de este tipo de pasajes, entre los cuales destacan los dos siguientes:

Apenas concluyo esta enumeración, 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. Estoy en la habitación 101 del Hospital Universitario de Saltillo escribiendo casi a oscuras (Herbert, 2011, p. 21).

Esto que escribo es una pieza de suspenso. No por su técnica: en su poética. No para ti sino para mí. ¿Qué será de estas páginas si mi madre no muere? (Herbert, 2011, p. 38).

Pero estos extractos en los que el narrador reflexiona sobre la validez de la escritura en construcción, la estética que debe tomar esta misma narración y en los que se abordan, entonces, cuestiones de índole literaria y narrativa, son bastante representativos de la metaficción de manera general (Waugh, 1984, p. 3-4). Los pasajes metaficcionales que nos interesan en este estudio son aquellos que, muchas veces mediante reflexiones indirectas sobre la escritura en proceso, cuestionan la competencia del narrador para llevar a cabo el relato y avisan al lector de la construcción a veces engañosa del texto. Esto ocurre, por ejemplo, en aquellas partes del libro en las que el narrador insiste en su tendencia a mentir y nos incita a dudar de él:

¿Y si mamá no muere? Seré justo contigo, lector (así llamaban los ególatras del siglo XIX a este filón de angustia), si te llevo con pistas falsas a través de una redacción que carece de obelisco: un discurso plasma...? No hay que olvidar que soy una puta: tengo una beca, el gobierno mexicano me paga mes con mes por escribir un libro. Mas ¿con qué cara podré avanzar a través de esta redacción si la poética leucemia de mi personaje es derrotada por una ciencia de la que yo carezco...? Esto que escribo es una pieza de suspenso. No en su poética; por su técnica. No para mí, sino para ti (Herbert, 2011, p. 42).

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, 2011, p. 172-173).

También llega un momento en el que usa estos comentarios metaficcionales para explicar cómo logró reunir diversos materiales que llevaron a la creación del episodio alucinatorio del viaje a Cuba y, por consiguiente, confirma aún más su poca fiabilidad:

Redacté la historia de un viaje a La Habana basándome en las notas que tomé durante un Periodo Especial de alucinaciones. Procuré, en la medida de mis alcances, combinar tres entidades estilísticas: 1. las notas *verdaderas*, muchas de las cuales eran por desgracia ininteligibles [...]; 2. la percepción del momento

<sup>10</sup> Traducción personal.

febril (o más bien: lo poco de esa percepción que pude conservar en la memoria), algo que por supuesto no aparece mencionado en las notas originales [...] y que yo procuré reproducir mediante la ficción del opio; 3. y, por supuesto, un vanidoso, frívolo imperativo: intentar escribir *bien*, signifique esto lo que signifique (Herbert, 2011, p. 172).

Por lo tanto, además de distinguirse de muchos otros relatos de filiación por ser relatado por un narrador no fiable, *Canción de tumba* destaca, sobre todo, por el hecho de que esta condición se convierte en un tema central de la obra, como atestiguan los pasajes mencionados. No es común que un narrador no fiable enfatice y exhiba de manera tan explícita su no fiabilidad a través de comentarios metaficcionales. Por esta razón, si nos ceñimos a la teoría de Theresa Heyd, podría argumentarse que este narrador no pertenece, en realidad, a esta categoría de narradores. Sostenemos que esta particularidad del narrador-personaje de *Canción de tumba*, en comparación con otros narradores no fiables estudiados en las teorías de Booth, Nünning, Heyd y otros, se explica por su pertenencia a una de las estéticas que atraviesan el libro: una estética del desprestigio, que se contrapone a una estética del cuidado.

Lo que destacamos como una "estética del desprestigio" en *Canción de tumba* debe concebirse como un proyecto estético en el que el narrador-personaje expone sus propios límites y carencias. La insistencia con la que alude a su poca fiabilidad adquiere, en este marco, todo su sentido. Pero la presencia de una estética del desprestigio en la obra solo puede entenderse a la luz de otra estética complementaria: una "estética del cuidado" orientada a la madre, ya identificada por Jorge J. Locane (2024). Esta última busca transformar el cuidado de la forma, materializado en la construcción de un retrato afectuoso y minucioso de la madre a través de la escritura, en una manera alternativa de cuidar al cuerpo convaleciente. Al poner de relieve las fragilidades y carencias del personaje-narrador, la estética del desprestigio, en un juego de contrastes, contribuye también a insuflar toda su potencia a la estética del cuidado consagrada

a la madre.

## 6 A modo de conclusión

El presente análisis ha demostrado que el narrador de *Canción de tumba* presenta singularidades que lo diferencian, por un lado, de muchos narradores de relatos de filiación y, por otro, de los narradores no fiables.

Más allá de su notable dominio de los recursos narrativos temporales, se distingue, en primer lugar, de muchos narradores de relatos de filiación por todos los elementos que lo señalan como un narrador incapaz de elaborar un relato y un retrato de la madre fiables. Entre ellos, hemos subrayado su drogadicción, la reiterada mención de su propensión a mentir, su deseo de dejar al lector en la incertidumbre frente al tipo de temporalidad narrativa al que se enfrenta y su voluntad de desestabilizar las certezas del lector sobre los aspectos de su relato que son verídicos y los que no lo son.

Asimismo, hemos destacado el lugar atípico que ocupa dentro del conjunto de los narradores no fiables por llamar la atención sobre sus transgresiones. Lo que podría interpretarse como una desviación de la teoría del narrador no fiable, e incluso como una refutación del carácter poco fiable de nuestro narrador, nos parece más bien ser una manifestación de las estéticas que estructuran la obra en la que se inscribe. En efecto, la exhibición de su no fiabilidad forma parte de un proyecto estético autodespectivo intrínseco a la obra, que hemos decidido nombrar "estética del desprestigio" y que encuentra su contrapunto en una "estética del cuidado" dirigida a la madre. Son estas dos estéticas las que configuran un tipo alternativo de narrador no fiable.

Este artículo ha sentado, pues, las bases para un estudio más amplio de *Canción de tumba* que, a partir del análisis de esta segunda estética (la estética del cuidado), podría explorar otras formas de cuidado que emergen en distintos niveles de este "relato autoficcional de filiación", como el diegético y el autorial.

## Referencias

### Literatura primaria

HERBERT, Julián. *Canción de tumba*. Barcelona: Mondadori, 2011.

### Literatura secundaria

ALBERCA, Manuel. ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos del CILHA*, Mendoza, v. 7, n. 7-8, p. 115-127, 2005. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181720523003>. Acceso en: 11 enero 2025.

BARONI, Raphaël. *L'Œuvre du temps: poétique de la discordance narrative*. Paris: Seuil, 2009.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.

GARCÍA PEÑA, Lilia Leticia. Nadando a contracorriente: las *madres solas* como nuevo actor social en la novela mexicana contemporánea de Juan Rulfo y Julián Herbert. *Acta Universitaria*, Guanajuato, v. 25, n. 5, p. 36-46, sep./oct. 2015. Disponible en: <https://doi.org/10.15174/au.2015.811>. Acceso en: 18 enero 2025.

GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972.

HEYD, Theresa. Understanding and handling unreliable narratives: a pragmatic model and method. *Semiotica*, ls. I, n. 162, p. 217-243, 2006. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/SEM.2006.078>. Acceso en: 09 enero 2025.

HEYD, Theresa. Unreliability: the Pragmatic Perspective Revisited. *Journal of Literary Theory*, Göttingen, v. 5, n. 1, p. 3-17, 2011. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/jlt.2011.003>. Acceso en: 09 enero 2025.

LARROUX, Guy. *Et moi avec eux: le récit de filiation contemporain*. Genève: Éditions La Baconnière, 2020.

LOCANE, Jorge Joaquín. (Est)ética del cuidado: sobre *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo, y *Canción de tumba*, de Julián Herbert. In: DEL VALLE LATTANZIO, Camilo (org.). *Las impertinencias de Fernando Vallejo: políticas y estéticas del humor, la ironía y la controversia*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2024.

LOGIE, Ilse. Relatos autoficcionales de filiación que operan un descentramiento lingüístico: *Lenta biografía* de Sergio Chejfec, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* de Patricio Pron y *Más al sur* de Paloma Vidal. In: GONZÁLEZ ÁLVAREZ, José Manuel (org.). *La impronta autoficcional: (re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*. Madrid: Iberoamericana; Frankfurt am Main: Vervuert, 2018.

NÜNNING, Ansgar. *Unreliable Narration zur Einführung: grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens*. In: NÜNNING, Ansgar (org.). *Unreliable Narration: studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT, 1998.

OLSON, Greta. Reconsidering Unreliability: fallible and Untrustworthy Narrators. *Narrative*, Ohio, v. 11, n. 1, p. 93-109, enero 2003. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/20107302>. Acceso en: 09 enero 2025.

SÁNCHEZ BECERRIL, Ivonne. Factualidad y ficcionalidad: *Canción de tumba* de Julián Herbert. *Les Ateliers du SAL*, Paris, n. 3, p. 110-122, 2013. Disponible en: <https://lesateliersdusal.com/numeros-anteriores/segunda-epoca-2/numero-3/articulos-numero-3/factualidad-y-ficcionalidad-cancion-de-tumba-de-julian-herbert/>. Acceso en: 30 enero 2025.

TEICHER, Rahel. El relato de filiación y sus avatares hispanoamericanos. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, v. 52, p. 5-19, dic. 2023. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/alhi.93645>. Acceso en: 11 enero 2025.

VANDEN BERGHE, Kristine; TEICHER, Rahel. Monográfico: el relato de filiación en la literatura hispanoamericana. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, v. 52, p. 1-98, 2023. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/issue/view/4344>. Acceso en: 19 marzo 2025.

VIART, Dominique. Le silence des pères au principe du « récit de filiation ». *Études françaises*, Montréal, v. 45, n. 3, p. 95-112, 2009. Disponible en: <https://doi.org/10.7202/038860ar>. Acceso en: 10 enero 2025.

VIART, Dominique. Le récit de filiation: « éthique de la restitution » contre « devoir de mémoire » dans la littérature contemporaine. In: CHELEBOURG, Christian; MARTENS, David; WATTHEE-DELMOTTE, Myriam (org.). *Héritage, filiation, transmission: configurations littéraires (XVIIIe-XXIe siècles)*. Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, 2011.

VIART, Dominique. Les récits de filiation: naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire. *Cahiers ERTA*, Gdansk, n. 19, p. 9-40, 2019. Disponible en: <https://doi.org/10.4467/23538953CE.19.018.11065>. Acceso en: 10 enero 2025.

VIART, Dominique; VERCIER, Bruno. *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas, 2005.

WALL, Kathleen. *The Remains of the Day* and Its Challenges to Theories of Unreliable Narration. *The Journal of Narrative Technique*, Ypsilanti, v. 24, n. 1, p. 18-42, 1994. Disponible en: <https://www.jstor.org/stable/30225397>. Acceso en: 09 enero 2025.

WAUGH, Patricia. *Metafiction*. London: Routledge, 1984.

### Robin Hanciaux

Maestría en Lenguas y Literaturas Francesas y Románicas por la Universidad de Lieja, con una tesis sobre la obra del escritor mexicano Julián Herbert. Prepara un doctorado sobre las representaciones de la madre en el relato de filiación latinoamericano.

---

### Mailing address

Université de Liège

Bât. A2 Langues et littératures espagnoles et hispano-américaines

place Cockerill 3-5

4000 Liège

Belgique

*Os textos deste artigo foram normatizados por Araceli Pimentel Godinho e submetidos para validação dos autores antes da publicação.*