



Faculté de Philosophie et Lettres

Département de Langues et Lettres françaises et romanes

Canción de tumba (2011), de Julián Herbert.

Análisis ético-estético de un relato autoficcional de filiación
que (se) cuida

Mémoire présenté par Robin HANCIAUX en vue de
l'obtention du diplôme de Master en langues et
lettres françaises et romanes, orientation générale, à
finalité approfondie.

Sous la direction de Kristine VANDEN BERGHE

Année académique 2024-2025

AGRADECIMIENTOS

Ante todo, deseo expresar mi más sincero agradecimiento a mi tutora, la profesora Vanden Berghe, por la pasión contagiosa que ha sabido insuflar siempre en sus clases y seminarios. Su entusiasmo ha sido el motor de un creciente interés personal por la literatura y la cultura hispanoamericanas. Le agradezco igualmente las charlas siempre tan estimulantes, las valiosas recomendaciones y el apoyo constante que han acompañado la redacción de este trabajo.

Les doy también las gracias al profesor Ceballos y a la profesora Casanova por sus lecturas atentas, así como por la dedicación con la que me han transmitido las letras y lenguas españolas e hispanoamericanas.

Mi gratitud más profunda es para mi madre, por su apoyo incondicional, por creer siempre en mí y brindarme todas las herramientas necesarias para cumplir mis sueños. Gracias a mi padre por haberme inculcado el gusto por descubrir otras culturas y por enseñarme a vivir cada aventura *jamais moins vite qu'à fond*.

Agradezco de todo corazón a Carlos González Van Raemdonck, Maxime Counet y Sasha Jaspar sus lecturas y valiosos consejos.

Gracias a todos mis amigos que han compartido conmigo estos hermosos años universitarios y este último año tan intenso, y en especial a Camille, Eva, Hugo, Léa, Ella, Carla, Florence y todos los miembros de ESN ULiège.

Por último, quiero expresar mi más cálido agradecimiento a mis familias mexicanas, por acogerme con los brazos abiertos y abrirme así el camino que me ha traído hasta aquí.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1 ÉTICA Y LITERATURA DEL <i>CARE</i>. FUNDAMENTOS TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS.....	7
1.1 La ética del <i>care</i>	7
1.2 Cartografía de una “literatura del <i>care</i> ” en construcción	12
1.2.1 <i>Care</i> y literatura.....	13
1.2.2 Dimensiones temáticas y agentivas del <i>care</i> literario	14
1.2.3 Transposición literaria de la ética del <i>care</i> : ¿una literatura política?	18
1.2.4 Descifrar el cuidado en lo estético	20
1.3 Relectura crítica de los vínculos ético-literarios	21
1.3.1 Giro ético en los estudios literarios	21
1.3.2 Perspectiva dicotómica.....	23
1.3.3 Perspectiva relacional.....	24
1.4 La literatura del <i>care</i> en el ámbito hispanoamericano.....	27
2 CONSIDERACIONES GENÉRICAS SOBRE <i>CANCIÓN DE TUMBA</i> (2011), DE JULIÁN HERBERT..	31
2.1 El relato de filiación	32
2.1.1 Cuidar el pasado	32
2.1.2 Cuidar el vínculo	34
2.1.3 Cuidar de sí mismo.....	35
2.1.4 Triple movimiento de cuidado	36
2.1.5 El relato de filiación contemporáneo	37
2.2 La autoficción.....	38
2.3 El relato autoficcional de filiación	43
2.3.1 Entre el relato de filiación referencial y la novela de filiación	45
2.3.2 Dos subtipos	51
2.3.3 Una forma narrativa propicia al cuidado	52
3 ANÁLISIS POÉTICO DEL <i>CARE</i> EN LA OBRA	56
3.1 Estética del cuidado.....	59
3.1.1 Temporalidad narrativa del cuidado	60
3.1.1.1 Duración narrativa.....	61
3.1.1.2 Orden narrativo	67
3.1.2 Recepción cuidadosa del lector hacia el personaje de la madre.....	73
3.1.2.1 El código narrativo	77
3.1.2.2 El código afectivo.....	79

3.2	Estética del desprestigio	85
3.2.1	Comentarios metaficticiales despectivos del narrador hacia sí mismo	86
3.2.2	Engañar y revelar	89
3.2.2.1	Uso engañoso de los recursos narrativos temporales	90
3.2.2.2	Juego con la frontera difusa entre realidad y sueño	92
3.2.2.3	Un nuevo tipo de narrador no fiable.....	94
3.2.3	Cuidado hacia el lector	96
CONCLUSIÓN.....		101
BIBLIOGRAFÍA.....		106

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

Los orígenes de la presente investigación se remontan a mi descubrimiento, el año pasado, del escritor mexicano Julián Herbert y de su obra *Canción de tumba* (2011), en el marco de un trabajo que redacté para uno de los seminarios de *recherche en langues et littératures espagnoles et hispano-américaines*. Aquel seminario, dedicado al relato de filiación –una forma literaria mediante la cual se intenta reconstruir de manera retrospectiva la vida de un antepasado–, me dio la oportunidad de emprender una búsqueda personal sobre esta obra de la narrativa mexicana en la que, mientras acompaña a su madre enferma de leucemia en el hospital, un hijo rememora los episodios más significativos de sus vidas respectivas. En ese trabajo inicial, centrado en el tratamiento singular que la obra hace del tiempo narrativo en comparación con otros relatos de filiación, logré identificar uno de los aspectos que confieren al texto su experimentalismo formal único. No obstante, intuía que aún quedaba mucho por explorar y que dicho potencial podía convertirse en el núcleo de un estudio de mayor envergadura. Faltaba, sin embargo, encontrar el hilo conductor que mejor pudiera articular esa futura investigación.

Algunos meses después, se evocó la ética del *care* en el transcurso de una conversación con mi tutora. Ya tenía, de alguna manera, cierta familiaridad indirecta con el concepto, al haber observado en los últimos años un creciente reconocimiento de la importancia de los gestos de cuidado y de las relaciones humanas en nuestras vidas –al menos durante el periodo de la pandemia de COVID-19–, así como una toma de conciencia colectiva –aunque, por desgracia, no generalizada– de la urgencia de preservar todas las formas de vulnerabilidad, ya fueran humanas, sociales o medioambientales. Para ampliar mi conocimiento sobre el asunto, me apresuré a sumergirme dentro de la vasta teoría que existe sobre esta ética. Se abrió entonces ante mis ojos un mundo impresionante por la riqueza y la diversidad de reflexiones que ha originado en disciplinas tan diversas como la filosofía, la psicología, la sociología, la política y la literatura, siendo esta última la que despertó en mí un interés particular. No tardó, sin embargo, en llamarme la atención la confusión que imperaba en este espacio literario aún emergente, producto de la profusión de formas y modalidades que puede adoptar la denominada “literatura del *care*”, sin que exista hasta hoy una teoría que las distinga de manera clara. ¿Es la “literatura del *care*” una adaptación literaria de los valores fundamentales promovidos por esta ética, una literatura militante que busca hacer justicia a quienes no tienen voz, un

conjunto de textos que tematiza las situaciones y los actores del cuidado, un dispositivo terapéutico en sí mismo o una serie de obras que cuidan de, y a través de, su forma? A mi desconcierto se sumó el hecho de constatar que estas reflexiones incipientes ocupan un espacio casi inexistente en el estudio teórico y crítico de la literatura hispanoamericana, a diferencia de lo que ocurre en las literaturas anglófonas y francófonas. ¿Desde qué perspectiva y sobre qué obra(s) convenía entonces centrarme para abordar estos temas de la forma más pertinente dentro del ámbito literario hispanoamericano? Aquella conversación suscitó, por tanto, más preguntas que respuestas, pero representó, sin duda alguna, la primera fase del nacimiento progresivo de un proyecto de investigación sólido.

Al regresar a la lectura de *Canción de tumba* con la voluntad de prolongar el examen de su construcción formal y genérica, pero esta vez con las reflexiones sobre el *care* en mente, me topé con una entrevista realizada en el año 2013 por la periodista y escritora mexicana Cristina Pacheco sobre el libro que Herbert dedica a su madre. Esta entrevista iba a convertirse en el factor desencadenante del presente trabajo. Al hablar de los elementos ficcionales de la obra, Pacheco le hace una pregunta que agradó especialmente a Herbert y a la que responde por la afirmativa: “¿Y la ficcionalizas para entenderla, para apropiártela? Porque finalmente es una manera de salvarla de la muerte. Se quedará para siempre en este libro” (2013). De repente, todo cobró sentido: más allá del cuidado que un hijo dispensa a su madre moribunda de leucemia –dificultado por la situación del país y por sus propios demonios personales– y que constituye el nudo narrativo del texto, emerge una forma alternativa de cuidado, que reside en la construcción misma de la obra, en su experimentalismo formal único. De pronto, todos mis intereses académicos parecían converger en un solo proyecto: el estudio de las formas de cuidado presentes en una obra literaria hispanoamericana, aprehendidas desde su experimentalismo formal y genérico, es decir, desde un enfoque ético-estético. Un punto de partida que, por supuesto, podría luego extenderse a otras obras del corpus hispanoamericano. Este descubrimiento constituyó, por lo tanto, la segunda etapa de la elaboración de mi proyecto.

La lectura de un artículo de Jorge J. Locane, titulado “(Est)ética del cuidado. Sobre *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo, y *Canción de tumba*, de Julián Herbert” (2024), vino a conformar la tercera y última fase de este recorrido, ayudándome a consolidar la dirección que iba a tomar esta tesina. En su texto, Locane establece un vínculo entre las

obras de Vallejo y Herbert a partir de la relación particular que mantienen con la enfermedad –la del hermano en un caso, la de la madre en el otro–, de la que, en cierto modo, ambas narraciones son tributarias. Según Locane, los narradores de ambos textos se reapropian de un cuidado fallido mediante la escritura y “una apuesta radical por la belleza formal o [sic] estilo” (Locane 2024: 115). Si bien el artículo se enfoca en señalar esta particularidad compartida por ambas obras, no se adentra en un análisis narrativo riguroso de los recursos textuales que permitiría corroborar la existencia de ese cuidado alternativo. El presente trabajo se propone precisamente subsanar esta laguna, pero no de cualquier manera. Para que este análisis fuera riguroso y exhaustivo –en la identificación de las diversas formas de cuidado que componen el texto de Herbert– y pudiera, al mismo tiempo, abrir un camino teórico para futuros estudios, entendí que debía prestar atención minuciosa y sistemática tanto a los propios dispositivos narrativos de la obra como a sus recursos genéricos. En este sentido, resultaba necesario profundizar en la ambigüedad genérica que caracteriza a *Canción de tumba*, lo que implicaba retomar todos los conocimientos y reflexiones acumulados durante mi seminario de investigación sobre el relato de filiación, y articularlos con un estudio más amplio sobre la autoficción, para desembocar en una propuesta teórico-genérica original: la del relato autoficcional de filiación. El círculo se cerraba: volvía a encontrarme con los primeros vínculos que había tejido con la literatura y la teoría literaria hispanoamericanas –y que me habían traído un gusto tan profundo por ellas–, con el fin de elaborar una teoría que fundamentara el análisis de lo que confiere a *Canción de tumba* herramientas particularmente propicias para desplegar formas de un cuidado alternativo y, con ello, cerrar también de manera simbólica el ciclo de mis estudios.

Antes de proceder al análisis de los elementos que convierten, respectivamente, al relato autoficcional de filiación (capítulo 2) y a *Canción de tumba* (capítulo 3) en fecundos productores de cuidado, conviene detenerse, en un primer capítulo, en los fundamentos teóricos de la ética del *care* (1.1); en las preguntas que suscita su transferencia al ámbito literario bajo la noción de “literatura del *care*” (1.2); en la justificación de un enfoque ético-estético para abordar el estudio del *care* en la literatura, a través de una reflexión sobre la evolución de los vínculos entre ética y literatura (1.3); y, por último, en la manera en que dicha perspectiva podría aplicarse de forma pertinente

a obras de la literatura hispanoamericana, todavía escasamente representada en este campo de estudio (1.4).

**CAPÍTULO 1. ÉTICA Y LITERATURA DEL *CARE*. FUNDAMENTOS
TEÓRICOS Y METODOLÓGICOS**

1 Ética y literatura del *care*. Fundamentos teóricos y metodológicos

La decisión de adoptar una perspectiva ético-estética para el análisis del *care* en una obra literaria no es nada evidente, en particular en campos del conocimiento aún en proceso de elaboración, cuyas fronteras teóricas no dejan de replantearse. Por lo tanto, el presente capítulo buscará justificar la pertinencia de tal enfoque para abordar *Canción de tumba* desde la óptica del *care*, respondiendo a las siguientes preguntas: ¿Qué se entiende exactamente por *care*? (1.1) ¿Cuáles han sido sus diferentes repercusiones en la literatura? (1.2) ¿En qué consiste una aproximación ético-estética a este corpus? (1.3) ¿Y en qué medida puede dicha mirada constituir una vía pertinente para contribuir, desde nuestra modesta posición, a la incorporación de estas cuestiones en la teoría y la crítica literarias hispanoamericanas? (1.4)

1.1 La ética del *care*¹

Este trabajo probablemente nunca habría visto la luz de no haberse producido, a partir de la década de 1980, un profundo cuestionamiento del universalismo abstracto que sustentaba tanto la moral occidental como los pilares de una sociedad patriarcal y neoliberal. Frente a este paradigma, diversas teóricas estadounidenses –y más tarde, autoras y autores de horizontes múltiples–, entre ellas filósofas, psicólogas y politólogas, elaboraron un pensamiento ético fundado en la convicción de que la interdependencia y la vulnerabilidad son condiciones inherentes de la subjetividad humana, y que la atención y el cuidado que se derivan de ellas resultan imprescindibles para la supervivencia individual y colectiva.

Con este vuelco teórico, estas pensadoras no solo desestabilizaron las bases del razonamiento moral hegemónico, sino que también recuperaron un ámbito –el del

¹ En español, es habitual utilizar la expresión *ética del cuidado* para referirse a la teoría ética surgida en los Estados Unidos bajo el nombre de *ethics of care*. No obstante, puesto que la palabra *cuidado* solo traduce una de las múltiples dimensiones implicadas en la palabra inglesa *care* –como se desarrollará en el presente apartado–, se ha optado por emplear la formulación *ética del care* a lo largo de este estudio.

cuidado y las relaciones humanas— tradicionalmente marginalizado en una sociedad regida por ideales de autosuficiencia y éxito personal, para convertirlo en el portaestandarte de una propuesta renovadora de organización social y política. En consecuencia, la ética del *care* no debe leerse solo en clave filosófico-moral, sino también a la luz de su potencial transformador social y político. Ahora bien, antes de avanzar en esa dirección, conviene regresar al lugar donde todo empezó: el ámbito de la psicología moral, con la publicación en 1982 de *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*, de Carol Gilligan.

La aparición de esta obra teórica marcó un punto de inflexión en el campo de la psicología del desarrollo moral, al poner en tela de juicio el modelo hegemónico que hasta entonces había servido como referencia para evaluar la madurez moral de una persona. Basado en principios universales, abstractos y racionales, y orientado por ideales de justicia, imparcialidad y autonomía, este modelo se presentaba como el modo de pensar por excelencia, al que debía aspirar todo individuo para alcanzar la plenitud moral.

Sobre esta base, el psicólogo Lawrence Kohlberg propuso una escala teórica del desarrollo moral compuesta por seis etapas, distribuidas en tres niveles: el nivel preconvencional, centrado en la satisfacción de las necesidades propias; el nivel convencional, definido por la adhesión a las convenciones sociales e interpersonales; y el nivel postconvencional, en el que se alcanza un razonamiento moral abstracto y lógico (Gilligan 1993: 27, 72-73). Kohlberg centró la mayoría de sus estudios en sujetos varones, ya que solían mostrar, en su opinión, una progresión en la escala teórica propuesta, mientras que menospreció las respuestas femeninas por su tendencia a permanecer en etapas intermedias, interpretando esta diferencia como una forma de deficiencia moral.

Sin embargo, para Gilligan —asistente de investigación de Kohlberg—, el problema no radicaba en una supuesta inferioridad moral de las mujeres, sino en la incapacidad del modelo dominante para reconocer la legitimidad y el valor de otros modos de razonamiento ético (*ibid.*: 173). Frente a esta limitación, se propuso llevar a cabo diversos estudios de caso con hombres y mujeres, con el objetivo de demostrar la existencia de un razonamiento moral alternativo, en mayoría femenino, silenciado por no ajustarse a los parámetros racionalistas y abstractos del canon masculino².

² En su obra, Gilligan subraya que estas diferencias en las actitudes morales no tienen un origen genético, sino que responden a una educación moral diferenciada impartida a cada sexo desde una edad muy temprana

Uno de los estudios más emblemáticos de su obra retoma el famoso dilema de Heinz –un hombre sin recursos económicos debe decidir si robar o no una medicina para salvar la vida de su esposa (*ibid.*: 25)– y analiza las respuestas de dos niños de once años: Jake y Amy. Jake responde conforme a una lógica abstracta y jerárquica de derechos, argumentando que, en este caso, el derecho a la vida prevalece sobre el derecho a la propiedad (*ibid.*: 26). Amy, en cambio, no acepta las opciones preestablecidas que plantea el dilema y cuestiona sus parámetros, al considerarlo “not a math problem with humans but a narrative of relationships that extends over time” (*ibid.*: 28). No busca, por tanto, aplicar una regla universal, sino explorar las relaciones implicadas y las responsabilidades concretas de los actores. Como resume Gilligan:

In this conception, the moral problem arises from conflicting responsibilities rather than from competing rights and requires for its resolution a mode of thinking that is contextual and narrative rather than formal and abstract. This conception of morality as concerned with the activity of care centers moral development around the understanding of responsibility and relationships, just as the conception of morality as fairness ties moral development to the understanding of rights and rules. (*ibid.*: 19)

Al no despreciar las respuestas femeninas como moralmente deficientes, y al dedicar una obra entera a lo que denomina una “voz diferente”, Gilligan sacó a la luz un razonamiento moral que más tarde debería conocerse como ética del *care*. Esta voz se caracteriza por la atención que presta a las particularidades de cada situación moral, por una concepción del sujeto como relacional e interdependiente –en contraste con la figura del sujeto autónomo promovido por la ética de la justicia–, y por la centralidad que otorga a dos nociones próximas pero distintas: la atención –entendida como una disposición responsable, preocupada y disponible hacia los demás– y el cuidado –concebido como un conjunto de prácticas concretas, dinámicas y asimétricas (*ibid.*: 147, 160).

La contribución de Gilligan, sin embargo, no se limita a proponer una voz moral alternativa a la masculina. Parte significativa de su obra trasciende el análisis explicativo para adentrarse en una crítica dirigida al lugar subordinado que esta voz ocupa en el discurso moral dominante –y es en este aspecto que radica el carácter feminista de su pensamiento. Gilligan advierte que la desvalorización de la sensibilidad, la atención y el cuidado asociados a esta voz no deriva del ámbito de la psicología moral, sino que

(Gilligan 1993: 7-9). Para un análisis más detallado de este asunto, véanse las páginas 56 y 57 de la presente tesina.

responde a estructuras sociales más amplias. Así, introduce –aunque sin formularlo de manera tan completa ni explícita– el argumento de que el reconocimiento de esta voz moral alternativa y de sus principios fundamentales solo sería posible en el marco de una reconfiguración profunda de la organización social y política:

But this construction reveals the limitation in an account which measures women's development against a male standard and ignores the possibility of a different truth. In this light, the observation that women's embeddedness in lives of relationship, their orientation to interdependence, their subordination of achievement to care, and their conflicts over competitive success leave them personally at risk in mid-life seems more a commentary on the society than a problem in women's development. (*ibid.*: 170-171)

No obstante, fue Joan Tronto, politóloga estadounidense, quien entendió con mayor agudeza la necesidad de repensar el vocabulario del *care*, y de dotarlo de conceptos renovados que lo desvincularan de la afectividad íntima o del trabajo doméstico, para presentarlo como un asunto esencialmente social y político, que concierne de forma directa a todos (Molinier, Laugier y Paperman 2009: 109-110³). En otras palabras, Tronto percibió que el mundo del *care* no podía desarrollarse plenamente mientras siguiera siendo percibido como una anomalía moral o política, confinada a la esfera privada y delegada a sujetos sin peso simbólico –sobre todo mujeres–, en una sociedad que privilegiaba al individuo autónomo y autosuficiente, cuyo éxito, de forma paradójica, se sostenía sobre una red invisible de cuidados despreciados (Laugier 2011: 184-185).

En este sentido, propició, en *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care* (1993), una definición amplia y universal del *care*, liberándolo del prisma de género al que las determinaciones culturales y sociales lo habían reducido, de forma que cualquier individuo pudiera reconocerse en él:

On the most general level, we suggest that caring be viewed as a *species activity that includes everything that we do to maintain, continue, and repair our 'world' so that we can live in it as well as possible*. That world includes our bodies, our selves, and our environment, all of which we seek to interweave in a complex, life-sustaining web. (Tronto 1993: 103)

³ Con este objetivo, Tronto propuso una tipología clara en cuatro etapas que abordan las distintas dimensiones implicadas en el *care*, retomando y afinando la distinción ya planteada entre atención y cuidado: “We noted that, as an ongoing process, care consists of four analytically separate, but interconnected, phases. They are: caring about, taking care of, care-giving, and care-receiving” (Tronto 1993: 105-106). Mientras que las dos primeras corresponden a una disposición constante a preocuparse por los demás y a asumir una responsabilidad hacia ellos –es decir, a la solicitud–, las dos últimas remiten a prácticas concretas, interdependientes, de cuidado. Esta categorización permitió establecer con mayor claridad lo que constituye esta ética, y facilitar su identificación y aplicación en la vida cotidiana.

Si bien esta definición queda aún más teórica que práctica, ofrece una base fértil para pensar una reorganización social y política. Por una parte, al presentar el *care* como “a species activity” (*ibid.*: 103) y al emplear de forma reiterada el pronombre de la primera persona del plural, Tronto sugiere que todos –hombres, mujeres u otras identidades– somos igualmente dependientes de las actividades del *care*, y que, por lo tanto, todos compartimos la responsabilidad de proveerlas. Así, su definición integra a cada voz, incluidas “the voices of the invisible, of the silenced, of the other which is not male, not white, and not privileged” (Héту 2016: 32⁴).

Por otra parte, al afirmar que estas actividades abarcan “everything that we do to maintain, continue, and repair our ‘world’ [...]. That world includes our bodies, our selves, and our environment” (Tronto 1993: 103), devuelve las relaciones humanas al centro del ámbito público y de las prácticas sociales, posicionando el *care* no como una carga asignada, sino como una forma positiva y voluntaria de participación. Desde esta perspectiva, la política ya no debería girar en torno a los intereses de unos pocos privilegiados, sino orientarse hacia el mantenimiento de todas las formas de vulnerabilidad –humanas, sociales y medioambientales (Brugère 2011: 4)–, lo cual implica una invitación hacia una auténtica “démocratie sensible” (*ibid.*: 83⁵).

La ética del *care* constituye, por lo tanto, una verdadera revolución teórica y práctica que ha evolucionado desde la identificación de una voz moral distinta y silenciada, en la obra de Carol Gilligan, hasta convertirse en una teoría social y política integral gracias al trabajo de Joan Tronto. Conviene preguntarse, en este sentido, qué papel puede desempeñar la literatura en este proceso continuo de reflexión, profundización, ejemplificación y sensibilización con respecto a los valores y relaciones que esta ética defiende. Aunque la literatura parece mantener un vínculo natural con esta ética que sitúa la narración y lo particular en el centro de sus preocupaciones, tal como

⁴ Mientras que Gilligan subraya en su teoría que el *care* refleja principalmente desigualdades de género, Tronto amplía esta perspectiva al reconocer también su potencial para visibilizar disparidades de clase y etnia (Brugère 2011: 90).

⁵ Es por todo ello que resulta más pertinente hablar de “ética del *care*” en lugar de “moral del *care*”, ya que, en palabras de Fabienne Brugère –filósofa francesa y especialista en teoría del *care*–, “la morale est prescriptive, corrective et autoritaire” (2011: 35), mientras que “[l’]éthique] se voit assigner cette tâche de déterminer la vie la plus digne d’être vécue (en termes de bien-être, de bonheur, de vertu, de raison) sans qu’aucune prescription précise soit disponible” (*ibid.*: 36). Concluye, en este sentido, que “l’]éthique plus que la morale suppose une culture démocratique, enracinée dans le débat public et la possibilité du dialogue” (*ibid.*: 40).

sugiere la obra de Gilligan, esto no impide que Joan Tronto afirme que “to create a work of art, is not care” (1993: 104).

Por consiguiente, las páginas que siguen se propondrán desentrañar las múltiples formas en que la ética del *care* ha establecido vínculos con la literatura en los últimos años, así como distinguir los diversos enfoques desde los cuales la teoría y la crítica literarias han abordado este nuevo y heterogéneo corpus textual.

1.2 Cartografía de una “literatura del *care*” en construcción⁶

En el discurso crítico y teórico literario contemporáneo comienzan a emerger, aunque todavía de manera embrionaria, nuevas formulaciones que buscan dar cuenta de ciertos fenómenos cada vez más presentes tanto en la producción literaria como en el propio ámbito de la teoría y la crítica. Conceptos como “literature of care” (DeFalco 2016), “littérature du *care*” (Oberhuber y Gefen 2021), “littérature *care*” (Deschênes 2015), “*care* du littéraire” (Snauwaert y Héту 2018), “écriture du *care*” (Deschênes 2011), “éthique et poétique du *care* dans la littérature contemporaine” (Gagnon Chainey, Millot y Oberhuber 2021) o “interdépendance entre *care* et littérature” (Marzi 2022) constituyen diversos intentos de conceptualizar manifestaciones literarias muy heterogéneas, pero que tienen en común el hecho de configurar la obra literaria o el comentario crítico-literario en torno a la noción de *care*, término no traducido del inglés que abarca simultáneamente, como mencionado antes, diversas modalidades.

En este sentido, como subrayan Loïc Bourdeau, Natalie Edwards y Steven Wilson en “The Care (Re)Turn in French and Francophone Studies” (2020: 288), todas estas aproximaciones parecen querer reflejar, aunque todavía de forma experimental, tímida y un tanto difusa, una creciente preocupación literaria y metaliteraria –quizás aún más visible desde la pandemia de COVID-19– por la construcción de formas alternativas de atención y cuidado del otro. Esta preocupación implica, por supuesto, una pluralidad de modalidades de cuidado, una diversidad de sujetos que pueden asumir el rol de cuidador y una variedad de entidades susceptibles de recibir dicha atención en, o a través de, la experiencia literaria. Todas estas propuestas coinciden, en última instancia, en desplazar

⁶ Por los mismos motivos a los que recurrimos para justificar el uso de la expresión *ética del care*, en esta tesina se empleará la formulación *literatura del care*.

la idea de que el cuidado es una prerrogativa exclusiva del ámbito médico, para subrayar, en cambio, que su reintegración, reapropiación y revalorización en otras esferas –entre ellas, la social, la política y la cultural– encierra un alto potencial transformador.

1.2.1 *Care* y literatura

Conviene matizar, no obstante, las observaciones que se acaban de hacer. La noción de *care* ha tenido, hasta el momento, una inserción menos significativa en el campo literario que en otras disciplinas, como las ciencias sociales y políticas o los estudios feministas, donde sigue en proceso de construcción. Incluso dentro de la crítica literaria, el término ha gozado de una difusión inferior en comparación con otras nociones éticas afines, como la empatía, la compasión, la hospitalidad y el amor, lo cual puede explicarse por diversos factores (Hétu 2021: 65). Como señalan Maïté Snauwaert y Dominique Hétu en “Poétiques et imaginaires du *care*” (2018: §3-9), el *care*, entendido en el marco de la ética del *care*, es mucho más feminista, más crítico con el “sujet autonome et impartial” (*ibid.*: §8) y más comprometido desde un punto de vista político que las demás nociones éticas mencionadas –empatía, compasión, hospitalidad y amor. Mientras estas últimas tienden a privilegiar dimensiones sobre todo cognitivas y estéticas, la transposición de la noción de *care* a la literatura implica, por su parte, un componente político adicional.

Sostenemos, asimismo, que el uso aún relativamente incipiente del concepto de *care* en los estudios literarios también ayuda a explicar, al menos en parte, por qué todavía no se ha logrado llegar a un consenso sobre lo que abarca en concreto la “literatura del *care*”. Emplearemos esta expresión, a partir de ahora, para referirnos a aquellos fenómenos literarios y metaliterarios que manifiestan, de manera general, un interés por la articulación del *care* en o a través de la literatura, los cuales suelen presentarse bajo diversas formulaciones⁷. Más allá de la definición muy general y sucinta que hemos esbozado para tratar de entender, a grandes rasgos, este concepto, observamos que las diversas formulaciones terminológicas avanzadas para hablar de estos movimientos pueden diferir en solo una o dos palabras, pero no por ello dejan de referirse con frecuencia a fenómenos diferentes. Para decirlo de otra manera, estas designaciones

⁷ Véanse las diferentes expresiones mencionadas en la página 12.

suelen reunir bajo etiquetas similares no un único fenómeno, sino múltiples y variados fenómenos que merecerían ser distinguidos.

Por esta razón, y con el fin de situar de manera precisa la propuesta analítica que aquí se adopta, consideramos importante contribuir a la literatura del *care* con una reflexión más consolidada sobre el tema. Este primer acercamiento permitirá dar cuenta del amplio espectro de fenómenos que puede englobar dicha literatura en el momento en que se redacta este trabajo.

1.2.2 Dimensiones temáticas y agentivas del *care* literario

Una primera pregunta que podría plantearse consiste en saber si la literatura del *care* remite a un corpus literario que tematiza el cuidado o, más bien, a una reflexión crítica y teórica que analiza la literatura como productora de cuidado. En otras palabras, ¿se trata de una literatura cuidadosa en su contenido, es decir, en los gestos, las situaciones y los actores del cuidado que incorpora en su trama; o en su funcionamiento, es decir, en la manera en que la propia literatura ejerce un acto de cuidado? Para contestar a esta pregunta, se la puede asociar con otras complementarias, como la de quién brinda dicho cuidado y la de quién lo recibe.

Si se entiende la literatura del *care* a partir de su contenido, los agentes del cuidado y sus destinatarios serán, en su mayoría, personajes –tanto femeninos como masculinos– que pueden adoptar múltiples formas: el médico, el auxiliar de enfermería, el trabajador doméstico, el pariente no profesional, el ayudante, el paciente, el enfermo, el herido, el muerto, el olvidado, el refugiado e incluso entidades no humanas, como el medio ambiente o los animales, tal como lo aborda Sandra Laugier en *Tous vulnérables ? Le care, les animaux et l'environnement* (2012⁸). La configuración narrativa de la complejidad de estos actores, así como de las interacciones que intervienen en cada acto de cuidado, no solo se limita a una representación literaria del fenómeno, sino que también puede contribuir a su problematización, al cuestionar las relaciones de poder, género, afecto y/o precarización que estructuran dichos vínculos (Hétu 2021: 68). De este

⁸ Si bien estos ejemplos corresponden a algunos de los actores que pueden estar involucrados en relaciones de *care*, no constituyen una lista exhaustiva. En realidad, cualquier entidad que lleve a cabo un acto de cuidado –el cual puede adoptar diversas formas– hacia otra persona, un ser no humano o incluso un elemento inorgánico, podría ser considerada parte de esta categoría. Por ello, sostenemos que la literatura ofrece una amplia diversidad de figuras cuidadoras.

modo, reaparece la dimensión política de esta literatura, tal como se ha indicado más arriba⁹.

Algunos estudios sobre la literatura del *care* se centran de manera casi exclusiva en su dimensión temática, como es el caso en *Imagining Care. Responsibility, Dependency, and Canadian Literature* de Amelia DeFalco (2016). Esta obra examina las múltiples formas que pueden tomar las relaciones y situaciones de *care* –incluidas manifestaciones “para-ordinarias”– en la literatura canadiense (Atwood, Brown, Chariandy, Ignatieff, Munro), con el objetivo de reflexionar sobre todos los valores, complejidades y posibles abusos que intervienen en ellas. Por su parte, *Narrative Care. Biopolitics and the Novel* (2013), de Arne de Boever, muestra cómo las problemáticas vinculadas al *care* se están convirtiendo en un tema cada vez más presente en la narrativa ficcional contemporánea, a través del estudio de representaciones del *care* en cuatro novelas anglófonas –una australiana, una estadounidense y dos británicas. De manera similar, aunque cada uno con sus especificidades, los trabajos de Dominique Héту (2016) y Laura Marzi (2015; 2022) parten de representaciones literarias determinadas del *care* para generar conocimientos más profundos sobre la realidad de las prácticas del cuidado, lo que permite repensar tanto el mundo del cuidado como las estructuras sociales en su conjunto.

Si bien estos estudios privilegian el análisis temático del *care*, no excluyen por completo la cuestión de su agencia. Tal como lo plantea Jürgen Pieters que trata, por su parte, de consuelo en la literatura (2021: 228-233), se puede sostener que, al visibilizar a los agentes del cuidado y reflexionar de forma directa sobre las condiciones, en ocasiones desesperantes y desoladoras, en que este se ejerce, la literatura no solo representa a dichos actores y experiencias, sino que también ejerce una forma de cuidado sobre ellos, ya que los legitima, los normaliza y los reconoce como parte constitutiva de la experiencia humana.

Por el contrario, si se concibe el cuidado en la literatura desde su dimensión agentiva, el cuidador podrá asumir rostros tan diversos como los del autor¹⁰, de los

⁹ Profundizaremos este último aspecto más adelante (1.2.3).

¹⁰ Desde esta perspectiva, el escritor deja de considerarse como un ser aislado y desvinculado del mundo social, y pasa a ser alguien que acompaña, guía, cuida e incluso salva a través de sus textos a los lectores que deben desenvolverse en una sociedad contemporánea marcada por la disolución de las figuras tradicionales de autoridad (Oberhuber y Gefen 2021: §7).

propios procesos de escritura y lectura¹¹, o incluso del médico¹², en aquellos casos en los que la literatura se articula como una forma de terapia, de proceso de curación y de reparación simbólica. En cuanto al receptor del cuidado, este podrá encarnarse en el lector común, en el lector-enfermo¹³ o, como destaca Alexandre Gefen (2017: 91-96), en el propio autor que, a través de la escritura, de la deconstrucción de la realidad y de la lengua, encuentra una vía para procesar experiencias traumáticas, resignificar su relación con el mundo y, en última instancia, cuidarse a sí mismo. De hecho, el ensayo teórico que publicó Alexandre Gefen en el año 2017, en el que plantea que la literatura francesa contemporánea puede entenderse como un dispositivo terapéutico –tanto para el yo que escribe como para el otro, ya se trate de una persona, de comunidades o de territorios–, se inscribe de pleno derecho en esta vertiente agentiva y terapéutica del cuidado literario. No obstante, en las pocas páginas que dedica de forma específica a la literatura del *care* –sin nombrarla así– (*ibid.*: 157-163), que considera menos como una corriente literaria que como formas concretas de intervención, propone elaborar una lista de las principales características de sus textos, considerando tanto la dimensión temática como agentiva del cuidado literario. Basándose en la novela *D'autres vies que la mienne* de Emmanuel Carrère (2009), que constituye el ejemplo por excelencia de este tipo de textos en su opinión, postula que la literatura del *care* favorece a los subalternos y a los sin voz, así como desemboca en un proceso de empatía que debe dar lugar a una forma de reflexión crítica. Además, supone una ausencia de búsqueda de universalidad y ejemplaridad, centrándose en cambio en la experiencia única y sensible.

En realidad, la mayoría de los estudios combinan las dimensiones temática y agentiva al momento de abordar dichos textos del *care*. Esto se percibe, por ejemplo, en el coloquio *Caring lit' / Pour une littérature du care*, organizado por Alexandre Gefen, Sandra Laugier y Andrea Oberhuber (2021), y quizás de manera aún más evidente en

¹¹ Sobre la práctica de la biblioterapia –concebida tanto como una intervención (psico)médica orientada al tratamiento de determinadas condiciones clínicas mediante la lectura, como una práctica más informal que recurre a materiales literarios con fines de autoayuda o desarrollo personal (Pieters 2021: 4)–, pueden consultarse, entre otras, *Bibliotherapy. A Clinical Approach for Helping Children*, de J. T. Pardeck (1993); *Bibliothérapie. Lire, c'est guérir*, de M.-A. Ouaknin (1994); *La bibliothérapie en médecine générale*, de P.-A. Bonnet (2013); o *Les livres prennent soin de nous. Pour une bibliothérapie créative*, de R. Detambel (2015).

¹² Para una ampliación sobre la disciplina de la medicina narrativa, véase la página 61 de esta tesina.

¹³ Un ejemplo de ello es el proyecto colaborativo *Carnet 37*, coordinado por Mathieu Simonet, que propone la escritura de autobiografías colectivas por parte de pacientes como uno de los posibles recursos terapéuticos en el proceso de curación (Oberhuber y Gefen 2021: §8).

“Poétiques et imaginaires du *care*”, volumen coordinado por Maité Snauwaert y Dominique Héту (2018: §23-27). Según sus autoras, múltiples niveles interrelacionados permiten pensar en un “*care du littéraire*”. En primer lugar, sostienen que esta literatura puede pensarse en su dimensión temática, en tanto que entrena a sus lectores en la atención al otro, entendido no como una figura cualquiera, sino como un sujeto cuya existencia está atravesada por la vulnerabilidad y por diversas situaciones de cuidado (*cuidado temático*). Asimismo, postulan que la “dimensión cuidadora” de estos textos se manifiesta también en el gesto del autor, quien otorga visibilidad a estas vidas singulares mediante una atención particular y cuidadosa a la estética de su obra (*cuidado estético*¹⁴). Por último, defienden la pertinencia de la aplicación del concepto de *care* a estas obras, ya que corresponden a prácticas literarias que “de façon performative, devien[nen]t une pratique du soin, un mode d’accès vers un aller-mieux personnel” (*ibid.*: §27) (*cuidado agentivo u orquestado*).

El planteamiento del reciente y muy esclarecedor libro de teoría literaria de Jürgen Pieters (2021) se basa también en la necesidad de articular las múltiples dimensiones del *care* literario para poder aprehenderlo en toda su complejidad. En realidad, su ensayo no trata de manera directa del *care* literario, sino que se centra en la noción de consuelo, la cual puede concebirse como una forma de cuidado, quizás menos material y corporal, y más emocional y simbólica. A partir de una propuesta teórica que consiste en interrogar la evolución de los conceptos de literatura y de consuelo a lo largo del tiempo, con el fin de entender con mayor precisión cómo la literatura ha ofrecido y sigue ofreciendo consuelo, el autor sostiene que la eficacia consolatoria de la literatura solo puede explicarse mediante la interacción de distintos planos. Además de su vertiente temática –aquello que denomina “escenas de consuelo” (Pieters 2021: 16)–, dicha eficacia radica también en el hecho de que, mediante una reconfiguración formal única y no idealizada de historias de vida particulares (aspecto estético), la literatura brinda al lector la posibilidad de percibir con mayor claridad, y desde una nueva perspectiva, muchos de los sentimientos y sufrimientos que lo han atravesado en algunos momentos de su existencia. Se trata, en este sentido, de generar una conciencia de la dimensión compartida de ciertas experiencias humanas que nos vinculan con los demás, sin por ello disminuir la singularidad de cada vivencia individual –aquello que Donald Winnicott, pediatra y

¹⁴ Retomaremos este último concepto con más atención más adelante (1.2.4).

psicoanalista inglés, denomina *aloneness*, “a solitude in the presence of someone else” (*ibid.*: 270). Desde esta perspectiva, la literatura se ofrece, en opinión de Jürgen Pieters, como una herramienta de consuelo muy eficaz, en tanto que posibilita una verdadera transformación tanto del sujeto lector como de aquello que es representado en el texto, lo que la diferencia, por ejemplo, de la fotografía, que tiende a fijar e inmovilizar lo representado. La literatura propicia así un proceso de autoconocimiento y el descubrimiento de patrones de sentido personal a través de la mediación con el otro. Este postulado se alinea, por lo tanto, de manera clara con el principio que sustenta tanto la ética como la literatura del *care*: la valorización de la interdependencia humana¹⁵.

El presente estudio abordará de forma rápida la dimensión temática del cuidado en *Canción de tumba* –donde este se encarna en una forma peculiar de asistencia ejercida por un hombre mexicano, no profesional del cuidado, que de un día para otro se ve en la necesidad de atender a su madre enferma de leucemia– para centrarse con más detalle en la dimensión agentiva de dicho cuidado, al considerar de qué manera el texto no solo brinda cuidado a la figura materna, sino también al autor-narrador-personaje y, en cierta medida, al propio lector.

1.2.3 Transposición literaria de la ética del *care*: ¿una literatura política?

Otra cuestión relevante al delimitar los perímetros de la denominada literatura del *care* consiste en determinar de qué manera la ética del *care* y los valores que la sustentan pueden trasladarse al ámbito literario. La respuesta no es unívoca y requiere ser matizada, dado que existen perspectivas críticas divergentes al respecto.

Un primer enfoque crítico parte de la premisa de que dicha ética debe manifestarse de forma explícita en las obras, a menudo con una intención política, feminista y reivindicativa identificable. Los estudios que adoptan esta visión se centran, por tanto, en analizar cómo determinados textos problematizan tanto las disfunciones estructurales de los paradigmas sociales hegemónicos como las relaciones de poder que atraviesan los

¹⁵ A pesar de que este libro teórico no aborda de forma directa la cuestión del *care* en literatura, sino una manifestación concreta del cuidado, resulta muy pertinente por la manera en que examina y presenta las relaciones entre literatura y consuelo. Por ello, a lo largo del presente trabajo, se retomarán algunas de las ideas y conceptos desarrollados en dicha obra, en la medida en que permiten enriquecer el análisis del *care* en el ámbito literario o, al menos, ofrecen marcos interpretativos sugerentes para lecturas inéditas. En todos los casos, se indicará siempre su procedencia.

gestos y actores del cuidado en contextos reales. Al mismo tiempo, examinan cómo dichas obras literarias contribuyen a visibilizar y promover los cambios éticos y sociales impulsados por la ética del *care*.

Este planteamiento se encuentra, por ejemplo, en la reflexión teórica de Marjolaine Deschênes, quien adopta una postura militante y feminista. Para la autora, los textos literarios del *care* “met[tent] en danger le discours dominant des privilégiés et le rôle qu’il assigne à chacun.e” (Deschênes 2015: 223) y son “féministes, engagés, [ils] visent à une mémoire juste en tirant de l’oubli les classes historiquement dominées et sans voix, notamment les femmes” (*ibid.*: 218). Laura Marzi comparte esta mirada al concebir la literatura del *care* como una palanca crítica y feminista. En consonancia con su tesis doctoral sobre cuidado, literatura y género (2015), ha publicado recientemente (2022) un estudio en el que analiza la novela *Hombre lento* (2005) de J. M. Coetzee, con el fin de identificar diversos recursos literarios que permiten representar la invisibilidad y el silencio a los que está sometido el personaje de la trabajadora doméstica. A partir de esta lectura, Marzi propone reconfigurar el heroísmo tradicional –masculino y autónomo– en favor de un “heroísmo interdependiente”, lo cual abre la posibilidad de imaginar nuevas formas de organización social y humana más colaborativas y solidarias.

Ahora bien, a diferencia de lo sostenido por Deschênes, nos parece que la literatura del *care* puede, pero no necesariamente debe, sustentarse en un mensaje explícitamente feminista orientado a dar voz a todos los sujetos silenciados. Tal orientación representa solo una de las múltiples vertientes posibles de esta literatura, y no será objeto de análisis en el presente trabajo. De hecho, esta visión deja fuera un conjunto de textos que, sin ajustarse a esa militancia explícita, también problematizan o encarnan, de una manera u otra, la cuestión del *care*.

Por consiguiente, junto a este primer tipo de aproximaciones, se encuentran otras propuestas que adoptan una perspectiva menos directamente centrada en la carga política o contestataria de los textos literarios que gravitan en torno a la noción de *care*, y que desplazan su atención hacia la presencia más sutil –pero no menos significativa– de los valores fundamentales de dicha ética en los recursos específicamente literarios de estas obras. Así, estos estudios se interesan por la manera en que ciertos textos configuran, a menudo de forma menos ostensible, tanto en sus contenidos como en su estructura narrativa, valores como la interdependencia humana, la vulnerabilidad, la atención al otro

y el cuidado –valores que constituyen los pilares de la ética del *care*. Desde esta óptica, se logra evidenciar, con igual eficacia –si no mayor–, cómo dichas obras integran de manera profunda y coherente la noción de *care* en su propio tejido narrativo (Snauwaert y Héту 2018: §29-30¹⁶). Esta es precisamente la visión que guiará la presente tesina, con especial atención a la relevancia que se concede a la exploración formal en *Canción de tumba*.

1.2.4 Descifrar el cuidado en lo estético

Esta última reflexión permite subrayar el papel central que desempeñará la forma en nuestro estudio y nos lleva a abordar un último aspecto de la literatura del *care*: el cuidado estético. ¿Podría sostenerse que, para aprehender de forma exhaustiva las distintas modalidades del cuidado que se construyen en ciertas obras, así como los diversos destinatarios a los que se dirigen, resulta indispensable recurrir a un análisis estético? Aunque todavía no podemos afirmarlo con certeza, nuestro lector habrá advertido que esta es precisamente la hipótesis que esta tesina se propone explorar.

A nuestro juicio, el análisis de estas obras –que no constituyen un nuevo género literario, sino más bien un conjunto heterogéneo de propuestas literarias que comparten una voluntad de situar en el centro de la condición humana, de la construcción personal y del proyecto literario, nociones como la atención al otro, la vulnerabilidad, la interdependencia y las relaciones de proximidad– solo resultará significativo si se realiza desde una perspectiva que contemple la ética y la estética como nociones inseparables. Esta propuesta, que parte de la premisa de que los poderes éticos de una obra literaria se despliegan también –y en gran medida– a través de su configuración estética y genérica específica, quedará explorada en el siguiente apartado, que reflexiona sobre la evolución de los vínculos entre ética y literatura.

¹⁶ Véanse, entre otros, el artículo de Marie Carrière, que aborda una “poétique de la vulnérabilité” (2018); el artículo de Evelyne Gagnon, centrado en una “poétique de la relation intersubjective” (2018); y el de Chloé Brendlé, que explora diferentes formas de narrativas orientadas a “dire l’interdépendance” (2018).

1.3 Relectura crítica de los vínculos ético-literarios

Si bien el discurso crítico sobre la dimensión ética de la literatura puede remontarse al menos hasta la Antigua Grecia y el establecimiento de la ética como disciplina filosófica (Eskin 2004b: 575), en los últimos cuarenta años algunos investigadores han identificado el surgimiento de una “crítica ética” y de un “giro ético en los estudios literarios¹⁷”. Coincidimos con Michael Eskin, académico destacado por sus investigaciones en los campos de la ética, la filosofía y la literatura, cuando advierte sobre la imprecisión de estas denominaciones y sostiene que resultan poco satisfactorias para dar cuenta de las sutilezas y novedades que han marcado el resurgimiento del interés crítico por las cuestiones ético-literarias desde los años 1980 (2004a: 557-562). Por ello, en las siguientes páginas esbozaremos las principales contribuciones recientes en este campo y asentaremos nuestro proyecto de estudio precisando la aportación específica con la cual se alinea.

1.3.1 Giro ético en los estudios literarios

Si bien la expresión “giro ético en los estudios literarios” resulta demasiado imprecisa para exponer con rigor los desarrollos recientes del pensamiento ético-literario en los que se basa nuestra tesina, es posible identificar los cambios paradigmáticos y contextuales que han podido llevar a una parte significativa del discurso académico reciente a recurrir a esta terminología.

En primera instancia, cabe mencionar las profundas transformaciones que se han registrado en menos de un siglo en la forma de concebir, estudiar e interpretar la literatura. De acuerdo con Jean-Louis Dufays (2020: 159-161), hemos transitado de una perspectiva textualista, que consideraba la literatura como un sistema autónomo e intransitivo, regido por sus propias reglas internas y lingüísticas, y que alcanzó su apogeo con el estructuralismo, a una crítica de orientación pragmática y ética, que privilegia el estudio

¹⁷ El concepto de “crítica ética” ha sido utilizado por varios académicos, entre ellos W. C. Booth en *The Company We Keep. An Ethics of Fiction* (1988), R. Eaglestone en *Ethical Criticism. Reading After Levinas* (1997), M. Nussbaum en “Exactly and Responsibly. A Defense of Ethical Criticism” (1998), G. Plumer en *Cognition and Literary Ethical Criticism* (2011) y N. Zhenzhao en *Introduction to Ethical Literary Criticism* (2024), aunque a veces de manera un poco vaga, no siempre con las mismas acepciones, ni para referirse al mismo fenómeno –se distingue, por ejemplo, entre una crítica ética occidental y una crítica ética china.

de la literatura a partir de sus influencias e interacciones con la realidad, el mundo y la vida. Esta transición se explica, en palabras de Jean-Pierre Bertrand, Frédéric Claisse y Justine Huppe (2019: 1-4), por la necesidad creciente que siente la literatura de reafirmar su utilidad y su eficacia en una sociedad en la que se le otorga cada vez menos reconocimiento y legitimidad, lo que se observa a través de la publicación de una serie de obras teóricas recientes, sobre todo francesas, dedicadas a estas cuestiones¹⁸.

Además, la propensión con la que se emplea el término *giro* para calificar el renovado interés crítico y teórico por el componente ético de la literatura también debe entenderse en el contexto de una proliferación de “giros” en las humanidades –como el giro afectivo, el giro performativo, el giro espacial, el giro ecológico y el giro decolonial, entre otros– que han servido para nombrar cambios de orientación epistémica relacionados con mutaciones culturales y sociopolíticas profundas. Como observa María José Bruña Bragado (2010: 1350-1351), estos cambios se inscriben en un horizonte posmoderno caracterizado por la desestabilización de los discursos hegemónicos y la emergencia de nuevas voces minoritarias –feministas, postcoloniales, ecologistas– que han contribuido a transformar los marcos teóricos dominantes. En este sentido, el llamado “giro ético” podría entenderse como parte de un movimiento más amplio que reevalúa el papel de la literatura y las humanidades en relación con la vida, el mundo y sus vulnerabilidades.

Sin embargo, como ya hemos señalado, esta formulación resulta poco adecuada en un trabajo como el presente, que parte de la necesidad de reconocer, por un lado, la existencia de una tradición crítica previa que también contribuyó a la reflexión sobre los vínculos entre literatura y ética y, por otro, la evolución de ciertos enfoques críticos contemporáneos que pretenden explicar la dimensión ética de la literatura de otra manera¹⁹. Consideramos que, en los últimos años, numerosos autores han desarrollado

¹⁸ Véanse *La Littérature, pour quoi faire ?*, de A. Compagnon (2007); *La littérature en péril*, de T. Todorov (2007); *Petite écologie des études littéraires*, de J.-M. Schaeffer (2011); *La Haine de la littérature*, de W. Marx (2015); y *Lire dans la gueule du loup*, de H. Merlin-Kajman (2016), entre otros.

¹⁹ Desde la Antigüedad, la literatura ha sido reconocida, en casi todas las épocas, como una fuente de producción ética. No fue sino hasta el siglo XVIII cuando este acercamiento a la literatura comenzó a ser desplazado por un enfoque crítico menos centrado en los poderes éticos de la literatura y más orientado hacia sus propiedades estéticas internas. Esto no significa, sin embargo, que las preocupaciones éticas desaparecieron por completo de la literatura a partir de ese momento (Jouve 2014: 1). De hecho, experimentaron un renovado interés en el siglo XX, como consecuencia de las dos guerras mundiales, cuando algunos pensadores identificaron en la literatura y en sus diversas manifestaciones teóricas una forma de articular una nueva configuración del orden moral (Bouveresse 2006: 97-98). En realidad, y en contra de lo que podría pensarse, estas cuestiones tampoco estuvieron completamente ausentes en las

una reflexión renovada sobre aquello que confiere a la literatura una eficacia particular desde un punto de vista ético²⁰. Entre estas aportaciones, destacamos sobre todo las de Michael Eskin (2004a, 2004b) y Robert Eaglestone (2004) –cuyas ideas centrales vuelven a encontrarse, por ejemplo, en Maïté Snauwaert y Anne Caumartin (2010), así como en Sandra Laugier (2006)–, ya que sus propuestas resultan muy afines y adecuadas a la orientación que deseamos dar a nuestra tesina.

1.3.2 Perspectiva dicotómica

La identificación de los elementos que contribuyen a la eficacia ética de la literatura ha sido objeto de debate, al menos desde las perspectivas divergentes de Platón y Aristóteles al respecto (Eskin 2004b: 576). No obstante, aunque los enfoques que han intentado esclarecer dicha fuerza ética presentan diferencias sustanciales, suelen coincidir en abordarla desde una perspectiva dicotómica.

En primer lugar, Michael Eskin (*ibid.*: 577-580) observa, basándose en *Sobre la interpretación y la Poética* de Aristóteles, que la mayoría de estos acercamientos críticos han articulado sus reflexiones desde una concepción separatista, que disocia la filosofía –y, dentro de ella, la ética– de la literatura, situándolas en planos distintos. Desde esta perspectiva, la filosofía se percibe como un discurso apofántico (*lógos apophantikós*), es decir, aquel que formula proposiciones referenciales con valor de verdad o falsedad y que, por tanto, se considera un tipo de discurso serio o no ficcional. En contraste, la literatura se define como un discurso no apofántico (*lógos semantikós*), que se aleja de la referencialidad directa y no busca establecer verdades objetivas, siendo interpretada, por tanto, como un tipo de discurso ficcional y de menor rigor epistemológico. A partir de esta distinción, que concibe la literatura y la filosofía como modos discursivos diferenciados, se ha atribuido la dimensión ética de la literatura a su capacidad para articular de manera simultánea lo particular y lo universal, al no estar sujeta a los límites de la verdad lógica. Además, se ha solido situar sus poderes éticos en su potencial para

reflexiones de destacados representantes de las corrientes estructuralista y postestructuralista (Eskin 2004a: 559).

²⁰ Véanse *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, de S. Cavell (1979); *The Ethics of Reading*, de J. H. Miller (1987); *The Company We Keep. An Ethics of Fiction*, de W. C. Booth (1988); *Love's Knowledge. Essays on Philosophy and Literature*, de M. Nussbaum (1990); *Narrative Ethics*, de A. Z. Newton (1995); y *The Ethics in Literature*, de A. Hadfield *et al.* (1999), entre muchos otros.

representar, en un plano no apofántico y ficcional, una serie de situaciones, conductas y personajes que pueden ser considerados depositarios de modelos morales. Robert Eaglestone, con quien coincidimos, advierte que esta concepción ha llevado a ciertos críticos a interpretar la literatura como “a heuristic moral lesson”, es decir, como un discurso que prescribe determinados modelos morales sobre otros, en lugar de abordarla como una obra de arte compleja (2004: 603).

En segundo lugar, sostenemos que múltiples reflexiones críticas en torno a la productividad ética de la literatura también han estado condicionadas por una dicotomía interpretativa que ha prevalecido durante siglos y que Jacques Bouveresse aborda en el volumen colectivo dirigido por Sandra Laugier (2006: 100-101). Tradicionalmente, se ha considerado que la literatura puede interpretarse de dos maneras incompatibles: por un lado, a partir de las representaciones que ofrece del mundo y sus valores –lectura ética de la literatura–; por otro, desde la estructura interna de sus dispositivos lingüísticos –lectura textualista de la literatura. Rara vez se han valorado ambas perspectivas de manera simultánea.

1.3.3 Perspectiva relacional

Por el contrario, autores como Michael Eskin y Robert Eaglestone postulan que la potencia ética de la literatura debe replantearse desde una nueva perspectiva, lo que implica una reconsideración de las dos oposiciones previamente mencionadas.

La propuesta de Michael Eskin (2004b: 585-588) se fundamenta ante todo en el abandono de la visión compartimentada de la filosofía y la literatura, proponiendo en su lugar un enfoque que las analiza en función de sus relaciones y similitudes, las cuales identifica en dos niveles. Primero, en un nivel temático, ambas disciplinas comparten un interés común por el ser humano, sus relaciones, complejidades y formas de habitar el mundo. Luego, desde una perspectiva metalingüística inspirada en Bajtín y MacIntyre, Eskin sitúa la filosofía y la literatura dentro de un mismo continuo semiótico-discursivo, al considerarlas géneros discursivos secundarios. A diferencia de los géneros discursivos primarios, cuyo sentido depende de forma estrecha del contexto de enunciación en el que han sido producidos, los géneros discursivos secundarios se construyen mediante la absorción y transformación de los géneros primarios, lo que les permite operar en un nivel cultural más abstracto, desligado de la comunicación inmediata. Su independencia

respecto al contexto comunicativo directo les confiere, además, un carácter “ficcional”, en el sentido de que pueden modelar su propia “ficción”, entendida como un régimen autónomo de significado. Desde esta perspectiva, la filosofía estructura su “ficción” en términos de *apófansis*, es decir, mediante enunciados que pueden evaluarse como verdaderos o falsos, mientras que la literatura desarrolla la suya a través de enunciados cuya referencia a una verdad externa no es obligatoria. En ambos casos, se trata de discursos secundarios que interrogan la condición humana y sus formas de existencia, aunque lo hagan desde regímenes de significado distintos.

A partir de ello, Eskin da un paso más allá al sostener que, del mismo modo en que Émile Benveniste considera el lenguaje como el medio más performativo –ya que permite describir y reflexionar sobre otros sistemas semióticos como ningún otro lo puede–, también es posible afirmar que el discurso literario constituye el más performativo de todos los géneros discursivos. Según Eskin (*ibid.*: 588), esta cualidad se manifiesta en su capacidad no solo de transformar los discursos primarios, sino también de reconfigurar las proposiciones y los problemas abordados en la filosofía en:

“Perhaps a more developed [more ‘capacious’, more universal *and* concrete] sign” – into a medium and a context in which “philosophical conceptuality” (Attridge 1992: 24) is transformed, developed into something that can “make us *see* and *feel*... in a way no philosophical treatise can” (McGinn 1997: 176).

El desplazamiento que opera Eskin al analizar la literatura y la filosofía no desde sus diferencias, sino desde sus similitudes –tanto temáticas como discursivas–, le permite situar el poder ético de la literatura no solo en su mimesis de situaciones, conductas y personajes del mundo, sino, sobre todo, en sus características discursivas y estéticas propias. Estas le confieren la capacidad de absorber, traducir, prolongar e interpretar, de manera inédita y potencialmente infinita, cualquier tipo de discurso, incluido el discurso ético (*ibid.*: 575). Su ejemplaridad ética se manifiesta, por lo tanto, en su condición de “metalinguistic and thematic sibling” (*ibid.*: 588) del discurso filosófico, al hacer visibles múltiples dimensiones del objeto de estudio que ambas disciplinas comparten, pero que el discurso filosófico no siempre logra evidenciar en su totalidad. Eaglestone añade (2004: 606) que, a través de este “metadiscurso” literario, no se persigue tanto la obtención de un objeto de conocimiento verificable –como ocurre en las ciencias naturales– ni la construcción de una doctrina moral, sino más bien un proceso de desvelamiento, deconstrucción y exploración de las sutilezas que caracterizan nuestros modos de estar en

el mundo. Según Eaglestone (*ibid.*: 600), este proceso constituye otra forma de verdad y conocimiento (ético), vinculada a la noción de *alétheia* de Martin Heidegger.

Por lo tanto, este nuevo enfoque crítico también cuestiona la tradicional dicotomía entre dos perspectivas que han sido consideradas irreconciliables en el estudio de la literatura: la textual/estética y la pragmática/ética. Desde esta nueva perspectiva, a la que adherimos, la estética y la ética no se oponen, sino que constituyen dos dimensiones inseparables de una misma realidad: la experiencia literaria. Solo se puede entender dónde radica el poder ético de la literatura si se considera su performatividad discursiva –en comparación con otros géneros discursivos– y su riqueza estética. A su vez, la dimensión estética solo se despliega en su totalidad cuando se inscribe en una reflexión sobre el ser humano, sus relaciones, complejidades y formas de habitar en el mundo, temas centrales que la literatura comparte con la filosofía; es decir, en una indagación de carácter ético.

Ello llevó a Michael Eskin a recurrir al término *poethic*²¹ (2004a: 563), un acrónimo que se emplea sobre todo en poesía, como en los ensayos de Jean-Claude Pinson (2013), pero que, de acuerdo con nuestra lectura de Eskin, puede extenderse a la literatura en su conjunto para subrayar el hecho de que cada obra constituye, de forma inextricable, una experiencia estética y ética única, basada en una atención compartida al lenguaje y al mundo. Al reconciliar los puntos de vista ético y estético, la literatura consigue encontrar en su propia esencia una forma de contestar a quienes cuestionan su legitimidad. Se configura, así, como un espacio ilimitado de experimentación *poéthica*, es decir, tanto ética como estética, en el que cada experiencia literaria representa una posibilidad singular y suplementaria de habitar el mundo. Como postula Sandra Laugier, la experiencia literaria se ofrece al lector con sus aspectos positivos, pero también con todas las imperfecciones y dificultades que la acompañan, las cuales suelen ser olvidadas de la versión tradicionalmente transmitida de la moral (2006: 7). De este modo, la literatura enriquece la imaginación ética del lector y le permite avanzar en la búsqueda de respuestas a las preguntas “¿cómo logramos vivir?” y “¿cómo se puede vivir” –y no “¿cómo se debe vivir?”–, que resumen el verdadero desafío ético de nuestro tiempo (Bouveresse 2006: 102-103).

Estas reconfiguraciones en la manera de concebir los vínculos entre ética y literatura permiten, asimismo, respaldar el enfoque ético-estético aplicado al estudio de

²¹ De aquí en adelante, nos referiremos a este concepto mediante su equivalente en español: *poéthica*.

la literatura del *care*. Como se ha señalado, esta perspectiva representa una de las posibles vías analíticas para abordar el cuidado literario que, a nuestro parecer, se revela muy pertinente para la producción literaria hispanoamericana reciente –a la que pertenece *Canción de tumba*–, caracterizada por su heterogeneidad e innovación genérica, así como por el auge de las escrituras personales que incorporan un experimentalismo formal (Bruña Bragado 2010: 1354, 1358). Este enfoque poético –adjetivo que se empleará, de aquí en adelante, de manera intercambiable con *ético-estético*– se perfila, por tanto, como una herramienta crítica especialmente adecuada para enriquecer el corpus de estudios sobre la literatura del *care* en el ámbito hispanoamericano.

1.4 La literatura del *care* en el ámbito hispanoamericano

El concepto de *care* ha sido integrado en el panorama latinoamericano sobre todo desde perspectivas vinculadas a los ámbitos social y político, como lo evidencia la obra colectiva *Miradas latinoamericanas a los cuidados* (2020). En el terreno literario, sin embargo, apenas ha suscitado el interés de un número reducido de investigadores, a pesar de constituir un objeto de estudio novedoso y estimulante para la crítica y la teoría literarias hispanoamericanas. Entre las escasas aportaciones destaca la de Francisco Gelman Constantin, investigador del Instituto de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, quien propone leer la obra de diversos autores argentinos –entre ellos Vicente Luy, Julia Coria y Leonor Silvestri– desde la perspectiva del cuidado²². Otros trabajos, por su parte, no abordan el *care* de manera directa, sino que se concentran en algunas de sus manifestaciones explícitas: el medio ambiente, en *Voces de cuidado. Ecocrítica en literatura latinoamericana escrita por mujeres* (2025), de Berenice Romano Hurtado²³; la discapacidad, en *Mujeres intensamente habitadas. Ética del cuidado y discapacidad* (2014), de María Alfonsina Angelino; el duelo, en *La escritura del duelo* (2019), de Victoria Eugenia Díaz Facio Lince; o los cuerpos

²² Véanse los artículos “Diarios de cuidado. Tiempos y modalidades de la escritura desde la vulnerabilidad” (2020) y “Soma poética. Formas y materias del cuidado con Vicente Luy y Hernán” (2022).

²³ En su estudio, Berenice Romano Hurtado analiza la obra de tres escritoras latinoamericanas a partir de las relaciones de cuidado entre humanos, animales y el medio ambiente.

vulnerables y enfermos, en estudios de Alicia Vaggione, Diego Falconí Trávez, Jeffrey Cedeño Mark y María Paula Díaz Castro²⁴.

Un ejemplo pionero de la integración progresiva del *care* en el campo literario hispanoamericano lo constituye el seminario “El nuevo paradigma. Hacia una ética del cuidado (Redes, alianzas y empatía)” (2019), que reunió a profesionales de diversas partes del mundo –incluida América Latina– para reflexionar sobre la categoría del *care* desde los campos de la literatura, la historia, la arquitectura, la cinematografía, el derecho y la filosofía, entre otros. No obstante, la amplitud disciplinar del encuentro impidió examinar con la profundidad debida la relación entre el *care* y la literatura iberoamericana. En síntesis, todos estos ejemplos revelan que la presencia del *care* en los estudios literarios hispanoamericanos ha sido, en general, superficial y pocas veces abordada de forma directa.

Ante tal constatación, la presente tesina se propone contribuir a paliar la falta de estudios teóricos sobre la literatura del *care* en el ámbito hispanoamericano mediante un análisis centrado exclusivamente en detectar los valores del *care* inscritos en una obra de dicho corpus, desde una perspectiva ético-estética. *Canción de tumba*, de Julián Herbert, se presenta como un texto narrativo idóneo para emprender tal estudio, debido a las siguientes razones. En primer lugar, consideramos que esta novela permite mostrar cómo el concepto de *care* puede llegar a ser metabolizado y reapropiado por una obra hasta convertirse en la base de su propuesta literaria, encarnándose en una multiplicidad de formas, incluso en aquellas que se alejan de sus manifestaciones más esperables. En segundo lugar, sostenemos que la novela desarrolla exploraciones estéticas y genéricas de notable interés, que permiten atestiguar la fecundidad de una perspectiva poética para el análisis del *care* en la literatura, en particular en el contexto hispanoamericano contemporáneo.

Tras revisar, en el segundo capítulo, los conceptos de relato de filiación, autoficción y, específicamente, de relato autoficcional de filiación, a la luz de su potencial en términos de cuidado, se demostrará, en el tercer capítulo, que la configuración literaria única de *Canción de tumba*, analizada a partir de una “estética del cuidado” y una

²⁴ Véanse *Literatura/enfermedad. Escrituras sobre sida en América Latina* (2013), de Alicia Vaggione; “*El desbarrancadero* de Fernando Vallejo. ‘Des/integración’ y cuidado en el cuerpo/corpus seropositivo latinoamericano” (2017), de Diego Falconí Trávez; o “La responsabilidad de los cuerpos heridos. Vulnerabilidades expuestas en la literatura y la cultura latinoamericana” (2023), de Jeffrey Cedeño Mark y María Paula Díaz Castro.

“estética del desprestigio”, permite articular distintas modalidades de cuidado dirigidas a diversos destinatarios: la madre, el autor-narrador-personaje y el lector.

**CAPÍTULO 2. CONSIDERACIONES GENÉRICAS SOBRE *CANCIÓN*
DE TUMBA (2011), DE JULIÁN HERBERT**

2 Consideraciones genéricas sobre *Canción de tumba* (2011), de Julián Herbert

Canción de tumba narra la experiencia de Julián Herbert, un hijo que acompaña a su madre enferma de leucemia, Guadalupe Chávez, durante sus últimos momentos de vida en el Hospital Universitario de Saltillo, en México. Mientras el narrador recuerda distintas etapas de la vida de su madre y repasa los periodos más destacados de la suya propia, rememorando su infancia marcada por el oficio de su madre como prostituta a través del país, se ve confrontado a las exigencias y los sufrimientos de un presente donde convergen la inminencia de la muerte materna, la ambivalencia del vínculo filial, la complejidad de su relación con sus propios hijos y su mujer, y la desoladora realidad de un México devastado por la violencia.

Este sucinto resumen basta para advertir que el cuidado constituye un eje central del texto, incluso para quien aún no haya tenido la oportunidad de sumergirse en su lectura. No obstante, más allá de esta dimensión explícita del cuidado, consideramos que la configuración estética y genérica de *Canción de tumba* habilita la emergencia de formas suplementarias y más sutiles de cuidado, hasta convertirlo en uno de los ejes estructurantes del texto. En este sentido, resulta pertinente y revelador abordar la obra desde una perspectiva poética, entendida como aquella que busca interrogar la dimensión ética de un texto a partir de su arquitectura narrativa y genérica, como hemos visto en la primera parte de esta tesina.

El recurso a este enfoque se justifica, en parte, por la inscripción de *Canción de tumba* en la categoría del relato de filiación y, específicamente, del relato autoficcional de filiación, cuyas estructuras narrativas y particularidades temporales pueden, a nuestro parecer, reinterpretarse de modo enriquecedor desde la mirada del cuidado. Tal hipótesis invita, por tanto, a examinar con mayor detenimiento las características formales y estructurales del relato de filiación, en particular en su variante autoficcional, con el fin de entender por qué se revela como un dispositivo propicio para explorar y acoger las diversas modulaciones del cuidado que proliferan en la narrativa contemporánea.

2.1 El relato de filiación

La noción de “relato de filiación” fue 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: 200) y que conceden un lugar privilegiado a los temas de la filiación, de la herencia y de la transmisión genealógica (Viart 2009: 95). Se trata, en primera instancia, de textos literarios referenciales que suelen surgir a partir de una carencia que puede adoptar distintas formas: los silencios de un antepasado sobre algunas partes de su vida (*ibid.*: 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 y Vercier 2005: 89, 91). Para colmar estos vacíos, el narrador emprende una búsqueda minuciosa que recurre a archivos de todo tipo y de múltiples disciplinas de las ciencias humanas, así como a testimonios externos y recuerdos personales. Este proceso no se limita a la reconstrucción de una memoria, sino que aspira, sobre todo, a restituir con precisión y cuidado la existencia del antecesor y a abrir un camino hacia un mejor autoconocimiento del propio autor (*ibid.*: 77, 91-93).

Con base en dichos fundamentos teóricos, en diálogo con las propuestas de Guy Larroux sobre analizar estos textos desde la perspectiva del *care* (2020: 228), y sumando la investigación de Raissa Furlanetto Cardoso que examina algunos relatos de filiación de Annie Ernaux desde este mismo enfoque (2024), proponemos una lectura inédita del relato de filiación como una forma de escritura construida en torno a lo que identificamos como un triple movimiento de cuidado. Este se inscribe, asimismo, en lo que Maïté Snauwaert denomina *care in absentia* (2022: §2), noción que destaca que el relato de filiación puede prolongar el acto de cuidado incluso en ausencia de la figura parental – una ausencia que no implica necesariamente la muerte. Planteamos que, si bien cada relato de filiación puede privilegiar una de las tres dimensiones de cuidado que abordaremos, todas ellas deben estar presentes –aunque sea de manera mínima– para que el texto pueda ser considerado con legitimidad un relato de filiación.

2.1.1 Cuidar el pasado

En primer lugar, postulamos que el relato de filiación puede entenderse como un gesto de cuidado hacia el pasado, manifestado en la voluntad de extraer de él las complejidades

ocultas de una trayectoria de vida, mediante una narración justa y minuciosa, sustentada en un proceso riguroso que, según Viart y Vercier, comprende la investigación de archivos, la recopilación de testimonios y/o la evocación de recuerdos (2005: 91-93). Se trata, por tanto, de una narración que, de acuerdo con Viart, trasciende la simple escritura conmemorativa –despojada de implicación personal– para convertirse en una forma íntima y subjetiva de restitución, orientada a restablecer la verdad sobre la vida evocada (2011: 211-212²⁵).

Esta dimensión íntima se refleja en el componente vocativo –más o menos explícito– que caracteriza muchos de estos textos y que se dirige a la figura cuya vida se reconstruye (*ibid.*: 210). La “figuración”, por su parte, constituye un indicio revelador de la preocupación por el restablecimiento de la verdad, ya que cuando las lagunas en los archivos o en la memoria impiden al narrador avanzar en su búsqueda, este puede recurrir a la imaginación, pero siempre haciéndola explícita. Se pone a “figurar”, es decir, a formular hipótesis verosímiles acerca de lo que le puede haber sucedido 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: 110).

Ahora bien, la minuciosidad, la subjetividad y la intimidad que definen los procesos de construcción del relato de filiación –y que configuran una primera forma de cuidado– no implican necesariamente una actitud afectiva hacia el antepasado. Junto a aquellos relatos de filiación en los que el gesto de cuidado hacia el pasado se traduce en una voluntad de rescatar del olvido o del conocimiento fragmentario una existencia a menudo “minúscula e invisible” (Furlanetto Cardoso: 109), privada de voz, para ofrecerle un reconocimiento simbólico²⁶, se encuentran también relatos de filiación centrados en figuras parentales más problemáticas, que se convierten en objeto de crítica o incluso de condena. Tal es el caso de *Mi papá alemán* (2018), de Mónica Müller, así como de *La distancia que nos separa* (2015), de Renato Cisneros, centrado en la compleja figura de su padre, Luis Federico Cisneros Vizquerra, exministro de Guerra durante el periodo

²⁵ En el caso de los relatos que acompañan los últimos momentos de vida de un ser querido –como *Canción de tumba*– o que surgen tras su fallecimiento, la escritura cumple, además de una función de restitución, una función de preservación. Se configura como un intento de fijar y conservar esa vida, lo cual constituye la esencia misma del cuidado (Furlanetto Cardoso: 106-107).

²⁶ Sin embargo, existen también relatos de filiación de este tipo centrados en figuras más o menos públicas, como es el caso en *El olvido que seremos* (2006), de Héctor Abad Faciolince, que reconstruye la vida del médico y defensor de los derechos humanos Héctor Abad Gómez.

conocido como la “guerra sucia” en el Perú. En dichos casos, el cuidado hacia el pasado se manifiesta sobre todo como una exigencia de verdad frente a secretos oscuros del ámbito familiar y/o nacional, y se concreta en una pesquisa rigurosa y en una escritura exigente.

2.1.2 Cuidar el vínculo

En segundo lugar, el relato de filiación también puede considerarse una forma de *care in absentia*, ya que pretende reparar de forma simbólica un vínculo y un diálogo que han sido rotos en el pasado (Viart 2011: 212; Furlanetto Cardoso: 107). Esta fractura puede deberse a circunstancias personales, a un distanciamiento social y/o a la muerte de la figura parental.

Más allá de los distanciamientos ocasionados por acontecimientos familiares o por la desaparición del antepasado –motivos frecuentes, aunque variables, según el texto–, Dominique Viart observa que la tensión entre el escritor y su antecesor se deriva también a menudo del ascenso social experimentado por el primero. Diversos autores de relatos de filiación encarnan así la figura del *transfuge de classe*, cuya emancipación social y cultural los ha alejado de su entorno de origen, lo cual genera sentimientos de culpa o deslealtad (Viart 2019: 23-24). En *Canción de tumba*, este conflicto se aborda de forma directa en la página 43:

Que tocó [la madre] muchas veces a la puerta de mi casa como dios en un soneto de Félix Lope de Vega y Carpio para recordarme que soy un mestizo basura que estos diplomas y recortes de periódico elogiándome son nada que llegué a la clase media por la puerta de servicio con un suéter raído. (Herbert 2011: 43²⁷)

Además, la tensión entre el entorno precario en el que Julián Herbert fue criado y el universo académico y literario en el que se desenvuelve en el presente de la narración se hace perceptible a lo largo de la obra. La alternancia reiterada entre escenas que remiten a la pobreza, la violencia y la marginación de la infancia, y otras que describen el confort asociado a congresos literarios, cócteles o viajes internacionales genera una sensación aún más fuerte de fractura profunda entre ambos mundos.

²⁷ Para evitar reiteraciones innecesarias, las referencias a *Canción de tumba* se indicarán, de aquí en adelante, mediante la abreviatura CDT.

Esta distancia no se plantea como una superación triunfal del pasado, sino como una grieta identitaria. Dicho de otra manera, los recuerdos de infancia y juventud no se niegan ni se ocultan, sino que se invocan para evidenciar la dificultad –cuando no la imposibilidad– de Herbert de sentirse parte de su nueva condición social. Su malestar y su sentimiento de inadecuación se expresan de forma elocuente en el siguiente pasaje, en el que se recurre a un término cargado de connotaciones peyorativas –usualmente asociado al oficio de su madre– para referirse, de manera provocadora, a su propia actividad literaria: “No hay que olvidar que soy una puta: tengo una beca, el gobierno mexicano me paga mes con mes por escribir un libro” (*ibid.*: 42).

En este contexto, el relato de filiación se configura como una tentativa de restablecer el vínculo quebrado y de reconectarse, aunque sea de manera simbólica, con la herencia y el entorno de origen, a través del mismo medio –la escritura– que, en ciertos casos, había favorecido el distanciamiento.

2.1.3 Cuidar de sí mismo

Un tercer movimiento de cuidado puede identificarse en el relato de filiación, esta vez orientado hacia el propio autor. Al escribir este tipo de relato, el escritor emprende efectivamente una forma de autocuidado que le permite liberarse de los interrogantes y escrúpulos que había albergado durante un tiempo más o menos prolongado, al tiempo que avanza en un proceso de exploración identitaria personal. Como explica Guy Larroux (2020: 226), aunque este tipo de cuidado no constituye la motivación principal del proyecto de escritura en numerosos relatos de filiación, emerge con frecuencia al término del proceso, de manera retrospectiva, como el viaje necesario que la persona que escribe tuvo que emprender a través de su herencia para alcanzar una lección de vida y una nueva forma de situarse en el mundo. De acuerdo con Dominique Viart, el autor toma conciencia de que dicha herencia incide en su propio desarrollo personal y en una comprensión más profunda de sí mismo, algo que no había necesariamente percibido antes de comenzar a escribir (1999: 122-123).

El teórico francés reafirma, en otro texto, esta idea al señalar que “le récit de l’autre – le père, la mère ou tel aïeul – est le détournement nécessaire pour parvenir à soi, pour se comprendre dans cet héritage : le récit de filiation est un substitut de l’autobiographie” (Viart y Vercier 2005: 77). Esta orientación hacia el pasado, en lugar de hacia el interior

del sujeto, responde a un cambio de paradigma más amplio y posterior al formalismo, que devolvió importancia al sujeto y a las preguntas que le asaltan, pero ya no desde su interioridad abstracta –que los traumas de los acontecimientos históricos recientes y los descubrimientos del psicoanálisis desacreditaron–, sino desde su anterioridad (Viart 2011: 202-203).

2.1.4 Triple movimiento de cuidado

Este triple movimiento de cuidado no solo permite redefinir conceptualmente el relato de filiación, sino que también esclarece ciertos rasgos formales característicos del género²⁸. Viart ha señalado, por ejemplo, la alternancia frecuente entre el pasado (la vida reconstruida del antecesor) y el presente (la vida de la persona que lleva a cabo la pesquisa o intenta recordar), lo que da lugar a una configuración textual fragmentaria, alternativa e incierta (2011: 209). Nos parece que dicha alternancia refleja la coexistencia de las tres formas de cuidado en un mismo texto: restitución (del pasado), reparación (entre el pasado y el presente) y búsqueda personal (en el presente).

Asimismo, el punto de partida de los relatos de filiación suele situarse en el presente del descendiente –el hijo, la hija, el nieto o la nieta, entre otros, a quien debe beneficiar, en última instancia, la narración– para retroceder de forma progresiva hacia el pasado. Esta dinámica llevó a Viart a calificar estos textos como relatos “arqueológicos” (*ibid.*: 207). Como en toda investigación arqueológica, la aproximación al pasado avanza entre hallazgos y fracasos, alternando entre la reconstrucción del pasado y los momentos necesarios de reflexión y cuestionamiento en el presente.

Esta lógica de búsqueda y tanteo genera, además, una fuerte conciencia metaliteraria de una escritura en proceso (Viart 2019: 18). En los relatos de filiación, se reconoce que tanto la eficacia de la restitución, como el éxito de la exploración identitaria, dependen de forma directa de la manera única en que el texto sea construido. En última instancia, todo se reduce a una cuestión de lengua: esa lengua que constituye la herramienta de trabajo del autor, pero que, al mismo tiempo, puede haberlo distanciado de su antepasado. Sugiere así un dilema estético y ético: ¿conviene acercarse lo más

²⁸ 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”.

posible al habla de la persona cuya vida se intenta reconstruir, a riesgo de caer en la caricatura y la acusación de falta de talento literario? ¿O, por el contrario, cabe transformar esa lengua en una escritura poéticamente elaborada? (Viart y Vercier 2005: 78-82). Este dilema, lejos de resolverse fácilmente, se vuelve materia de reflexión dentro del propio relato. De ahí que el narrador recurra con frecuencia a comentarios metaficcionales, es decir, a intervenciones reflexivas y personales que interrumpen el transcurso de la narración para compartir con el lector dudas, reflexiones estéticas e incluso los cuestionamientos existenciales sobre el proceso mismo de escritura. Estos pasajes, lejos de constituir simples digresiones, funcionan como recordatorios de que un libro también es una construcción ficcional en la que prima el cuidado de la técnica literaria personal (Waugh 1984: 3-6).

Abordar el relato de filiación desde la perspectiva de este triple movimiento de cuidado no solo invita a repensar los fundamentos del concepto desde un enfoque renovado, sino que también abre nuevas vías para reflexionar sobre sus evoluciones más recientes, que veremos a continuación.

2.1.5 El relato de filiación contemporáneo

La primera definición del relato de filiación quedó revisada en reflexiones recientes de Dominique Viart y en aportaciones de Guy Larroux, quienes, junto con otros autores, abrieron el camino hacia una concepción plural del género. Viart reconoce que una manifestación de la evolución de estos textos radica en lo que llama la *novela de filiación*, es decir, una *novela* –y no un texto que se presenta como referencial– que organiza su trama en torno al tema de la filiación y se construye a partir del modelo de la pesquisa (2019: 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: 68-83).

En este sentido, consideramos que algunas de las manifestaciones más recientes del relato de filiación se distinguen de los relatos de filiación “tradicionales” por el uso peculiar que hacen de la ficción y de la imaginación. Dicho uso las aproxima a la categoría de los textos autoficcionales, es decir, un género que asume su ficcionalidad. Ante ello, abordaremos estas manifestaciones contemporáneas desde la subcategoría del “relato autoficcional de filiación”, formulación que retomamos de Ilse Logie (2018). Postulamos que este tipo de relatos de filiación puede articular aún más formas de cuidado que las ya identificadas en el relato de filiación clásico, al que denominaremos, en adelante, “relato de filiación referencial”.

Antes de fundamentar esta hipótesis, consideramos necesario detenernos en la noción de autoficción y en sus elementos fundamentales, con el fin de precisar su posible aporte al relato de filiación en términos de cuidado. Asimismo, profundizaremos en la teorización del relato autoficcional de filiación, contrastándolo con otras variantes del relato de filiación y a partir del análisis de sus subtipos.

2.2 La autoficción

El concepto de “autoficción”, desde su formulación en la contraportada del libro *Fils* de Serge Doubrovsky (1977) –donde se define, de manera paradójica, como una “fiction d’événements et de faits strictement réels” y se propone como una manera de llenar la casilla superior derecha que Philippe Lejeune había dejado vacía en su famoso cuadro de *Le pacte autobiographique* (1975), al intentar poner orden en el panorama de la literatura autobiográfica–, ha seguido una trayectoria tan prolífica como controvertida²⁹. Aún en la actualidad, la autoficción continúa desarrollándose y reformulándose más allá de los contextos en los que surgió originalmente –como los traumas de la historia reciente, el psicoanálisis, el auge del individualismo o el pensamiento posmoderno (Grell 2014: 10-12, 63-64).

²⁹ Algunos estudios han demostrado que el término no fue creado en 1977 como respuesta a Philippe Lejeune, sino que surgió antes en los manuscritos de *Fils*, en el marco del proceso de reflexión de Serge Doubrovsky sobre la naturaleza de su proyecto literario. Para un análisis más detallado, véase la contribución de Isabelle Grell, “Pourquoi Serge Doubrovsky n’a pu éviter le terme d’*autofiction*”, en *Genèse et autofiction* (2007).

Pacte ↓	Nom du personnage →		= nom de l'auteur
	≠ nom de l'auteur	= O	
romanesque	1 a <u>ROMAN</u>	2 a <u>ROMAN</u>	
= O	1 b <u>ROMAN</u>	2 b <u>Indéterminé</u>	3 a <u>AUTOBIO.</u>
autobiographique		2 c <u>AUTOBIO.</u>	3 b <u>AUTOBIO.</u>

Figura 1. Tabla de Philippe Lejeune sobre el pacto de lectura y el nombre del personaje (Lejeune 1996 [1975]: 28)

Como expone Manuel Alberca en un breve recorrido histórico del fenómeno (2007: 150-157), tras haber sido comentado por teóricos y escritores franceses como Bruno Vercier, Jacques Lecarme o Marie Darrieussecq, el concepto experimentó una expansión y consolidación teórica y crítica a finales del siglo XX y comienzos del XXI, en parte gracias a los aportes de Philippe Gasparini (2004, 2008), Vincent Colonna (2004), Philippe Vilain (2005, 2009) y el propio Alberca (2005, 2007). Lejos de circunscribirse al debate académico francés, la autoficción ha tenido, por una parte, una difusión internacional significativa, expandiéndose a otros contextos culturales, y por otra, una proyección social y mediática sin precedente, extendiéndose a espacios como la televisión, la radio, las revistas, e incluso al discurso de los propios lectores (Colonna 2004: 11). Tanto sus defensores como sus detractores han intervenido en el debate, sin que se haya llegado a un consenso ni a una nomenclatura estable. Por ejemplo, autores como Gasparini (2008) o Colonna (2004) prefieren entender la autoficción como una “autofabulación”. Por otra parte, Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (2010), entre otros, se decantan por entenderla como una “auto(r)ficción³⁰”.

Mientras que investigadores como Doubrovsky, Lecarme, Gasparini y Vilain han intentado rastrear los orígenes de la autoficción en la tradición autobiográfica, otros – como Colonna y Darrieussecq– han situado su génesis en la novelística. Sin embargo, Manuel Alberca advierte que “no cabe liquidar la cuestión otorgándole a uno o a otro

³⁰ Para una visión más general del desarrollo de la autoficción, el lector interesado puede consultar *L'autofiction* (2014) de Isabelle Grell, así como la introducción (pp. 9-42) de la obra colectiva editada por Ana Casas, *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012).

elemento del binomio la primacía, [sino que] es preciso moverse en un ir y venir constante entre esos dos polos” (2007: 62). En otras palabras, es precisamente la indeterminación que rodea a este territorio textual tan vasto –que se refleja en la multiplicidad de definiciones propuestas y la diversidad de enfoques críticos posibles para abordar el fenómeno– lo que permite a la autoficción no quedar anquilosada, lo que le confiere su singular potencia y revela su naturaleza intrínsecamente híbrida y ambigua.

Por muy necesarias que resulten las aproximaciones divergentes al concepto de autoficción para su vitalidad teórica, el presente estudio requiere, no obstante, la adopción de un marco teórico único que, además de conferir claridad a la exposición, funcione como punto de partida para nuestras reflexiones en torno al relato autoficcional de filiación y sus formas específicas de cuidado. Nuestra elección recae en dos textos de Manuel Alberca: *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), centrado en la autoficción y su desarrollo hispano, y, en menor medida, en un artículo anterior dedicado específicamente a la autoficción hispanoamericana (2005).

Este último texto, si bien confirma la existencia del fenómeno en el ámbito hispanoamericano –algo esperable a la luz de lo ya señalado sobre su difusión internacional–, no profundiza en las especificidades de la autoficción hispanoamericana ni en su inscripción dentro del panorama genérico del continente. Otros estudios, como “Autoficciones hispanoamericanas. Hacia una cartografía crítica” de Kristine Vanden Berghe y Nicolas Licata, han resultado más precisos al respecto, identificando “cuatro zonas interconectadas” de la autoficción hispanoamericana (2024: 26).

En cambio, la reflexión general de Alberca sobre la autoficción nos parece ser la más adecuada para los fines de este trabajo, ya que parte de un panorama amplio y afina de manera progresiva el análisis hasta llegar a la autoficción y sus diferentes avatares. Asimismo, sus planteamientos siempre se ven acompañados de esquemas visuales sintéticos que permiten explicar un concepto central –ubicado en el núcleo del cuadro– a partir de lo que se encuentra en sus dos extremos. Esta representación clara y estructurada resultará muy útil a la hora de abordar los relatos autoficcionales de filiación.

El punto de partida de Alberca se encuentra en la definición de Jacques Lecarme, que valora por ser “operativ[a] y clar[a]” y “para evitar el confusiónismo que se produce en este tema cuando se aplican criterios impropios y contradictorios” (2005: 118):

L'autofiction est d'abord un dispositif très simple, soit un récit dont auteur, narrateur et protagoniste partagent la même identité nominale et dont l'intitulé générique indique qu'il s'agit d'un roman. (Lecarme y Lecarme-Tabone 1999: 268)

Siguiendo esta línea, Alberca restringe el uso del término exclusivamente a las novelas y los relatos –y no a cualquier tipo de texto–, “que se presenta[n] como ficticio[s], cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (2007: 158).

A partir de estas primeras consideraciones, el autor propone tomar cierta distancia para inscribir la autoficción en un conjunto más amplio que denomina “novelas del yo”, que distingue tanto de las memorias y las autobiografías, como de las novelas y los cuentos. Estas novelas del yo, pese a sus diferencias internas, comparten una característica esencial: articulan, en grado variable, dos pactos de lectura antagónicos –el autobiográfico y el novelesco–, lo que da lugar a lo que Alberca define como un “pacto ambiguo” (*ibid.*: 54-65³¹). En otras palabras, se trata de novelas que pertenecen a “una ‘tierra de nadie’ entre el pacto autobiográfico y el novelesco” (*ibid.*: 64) y que buscan erosionar, en la medida de lo posible, los límites entre ambos géneros.

PACTO AUTOBIOGRÁFICO	PACTO AMBIGUO	PACTO NOVELESCO
Memorias, autobiografías	Novelas del yo	Novelas, cuentos
1. $A = N = P$ ☞ (Identidad)	1. $A = N = P / A \neq N - A \neq P$	☞ 1. $A \neq N - A \neq P$ (No identidad)
2. <i>Factualidad</i> ☞ Veracidad (– Invención)	2. <i>Ficción/Factualidad</i>	☞ 2. <i>Ficción</i> Verosimilitud (+ Invención)

Figura 2. Tabla de Manuel Alberca sobre los distintos pactos de lectura (*ibid.*: 65)

Alberca precisa su análisis y propone una clasificación de las distintas soluciones narrativas que integran la categoría de las novelas del yo. Entre la novela autobiográfica (más próxima a la autobiografía) y la autobiografía ficticia (más próxima a la novela), sitúa la autoficción. Esta se distingue de ambas por establecer –de manera explícita o implícita– una identidad onomástica entre autor, narrador y personaje, al tiempo que aparenta ofrecer una representación transparente de la identidad y de la biografía del autor. Efectivamente, la autoficción no disimula dicha biografía bajo una construcción

³¹ Un pacto de lectura es un contrato tácito que un autor ofrece a un lector para decirle cómo debe leer el texto.

novelesca (como sucede en la novela autobiográfica), ni la simula mediante una ficción (como ocurre en la autobiografía ficticia); por el contrario, la exhibe aparentemente sin mediaciones. No obstante, aunque el lector percibe una continuidad clara entre autor, narrador y personaje –lo que instaura una ilusión de transparencia–, surge, de forma paradójica, una incertidumbre respecto a qué elementos de ese relato son verídicos y cuáles son ficticios, ya que ambos planos se entrelazan y alternan de manera constante (*ibid.*: 125-127).

PACTO AMBIGUO LAS NOVELAS DEL YO		
<i>Novela autobiográfica</i> (+ prox. a la autobiografía)	<i>Autoficción</i> (equidistancia de ambos pactos)	<i>Autobiografía ficticia</i> (+ próx. a la novela)
1. <i>Principio de identidad</i> A ≠ N // A ≠ P Identidad nominal ficticia o anónimo: N = P // N ≠ P	1. <i>Principio de identidad</i> A = N = P Identidad nominal expresa	1. <i>Principio de identidad</i> A ≠ N // A ≠ P Identificación nominal ficticia: N = P // A = editor
2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factuality</i> Autobiografismo escondido (falso/verdadero)	2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factuality</i> Autobiografismo transparente	2. <i>Propuesta de lectura Ficción/Factuality</i> Autobiografismo simulado

Figura 3. Tabla sobre las “novelas del yo” de Manuel Alberca (*ibid.*: 92)

Por último, Alberca propone establecer una tipología de los diferentes tipos de autoficción, atendiendo a dos ejes fundamentales: la proporción de elementos reales y ficticios que configuran este autobiografismo aparentemente transparente, tal y como el nivel de vacilación que suscita en el lector. Con base en estos criterios, distingue tres formas principales: la autoficción biográfica, donde el escritor parte de datos reales de su vida para insertarlos en una estructura novelesca (*ibid.*: 182-189); la autoficción, que combina, de forma deliberada y en proporciones similares, elementos autobiográficos e imaginados, intensificando así la incertidumbre del lector (*ibid.*: 194-204); y la autoficción fantástica, en la que “el escritor [...] transfigura su existencia y su identidad en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud biográfica” (*ibid.*: 182-189³²).

³² Otros investigadores han propuesto tipologías de la autoficción, como es el caso de Vincent Colonna en *Autofiction & autres mythomanies littéraires* (2004).

PACTO AMBIGUO CAMPO AUTOFICCIONAL		
<i>Autoficción biográfica</i>	<i>Autobioficción</i>	<i>Autoficción fantástica</i>
1. A = N = P 2. <i>Novela</i> • – Invención: lo ficticio-«real» • – Ambigüedad: prox. pacto autobiográfico	☞ 1. A = N = P ☞ ☞ 2. <i>Novela</i> ☞ • Invención: elementos «autobioficticios» • – Ambigüedad plena: vacilación lectora	1. A = N = P 2. <i>Novela</i> • + Invención: lo ficticio-«irreal» • – Ambigüedad: prox. pacto novelesco

Figura 4. Tabla sobre las diferentes clases de autoficción según Manuel Alberca (*ibid.*: 182).

El siguiente apartado retomará la propuesta analítica de Manuel Alberca, no solo para abordar la teoría de la autoficción, sino también para extender su aplicación al análisis del relato autoficcional de filiación. De este modo, podremos visualizar en qué medida *Canción de tumba* responde a las características fundamentales de la autoficción, al mismo tiempo que las adapta y transforma al inscribirse también en la tradición del relato de filiación. En este sentido, resulta más pertinente y productivo considerar la obra como un texto híbrido, en lugar de clasificarla solo como una autoficción o un relato de filiación.

2.3 El relato autoficcional de filiación

Si optamos por calificar *Canción de tumba* como un “texto híbrido”, cabe preguntarse por qué inscribirlo como una subcategoría del relato de filiación y no de la autoficción. ¿Por qué privilegiar el concepto de “relato autoficcional de filiación” frente a la noción de “autoficción biográfica”, tal como ha sido teorizada por Colonna (2004) y Alberca (2007)? En otras palabras, ¿por qué otorgar prioridad a su dimensión de relato de filiación por encima de su carácter autoficcional? Esta elección responde, ante todo, a la problemática del *care* que orienta el presente trabajo. Consideramos que el relato de filiación –así como sus manifestaciones ficcionales recientes– ofrece un marco teórico y analítico más pertinente y revelador para una relectura de *Canción de tumba* desde la perspectiva del cuidado que la autoficción. Así como hemos demostrado que el relato de

filiación puede estructurarse en torno a un triple movimiento de cuidado, esta cuestión encontrará desarrollos adicionales en las secciones siguientes.

Tal como se ha señalado en páginas anteriores, retomamos el concepto de “relato autoficcional de filiación” a partir de un estudio de Ilse Logie, titulado “Relatos autofccionales 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” (2018). En su investigación, Logie propone explicar cómo la opción autoficcional se revela especialmente eficaz en tres relatos de filiación argentinos, en los que se problematizan las tensiones entre lengua materna y lengua extranjera, así como los procesos de fragmentación identitaria que derivan de ellas y los desafíos inherentes a su articulación narrativa. No obstante, si bien Logie define el componente autoficcional de estos relatos de filiación particulares, no se adentra en una exploración más profunda de sus rasgos característicos:

Dicho con mayor precisión, en lo que sigue se tomarán estos relatos como autofccionales en tanto se configuran como textos cuya clave de lectura es ficcional, pero en los cuales el autor se percibe involucrado en la obra a través de su nombre propio u otra forma de referencia a su persona real, aunque siempre transfigurado. (Logie 2018: 61)

Aun cuando coincidimos con la mayoría de los elementos que componen esta cita, proponemos profundizar en la reflexión teórica sobre los aspectos netamente ficcionales del relato de filiación, a partir de un enfoque inédito y sistemático, inspirado en la metodología de Manuel Alberca. Nuestro marco analítico busca aprehender un concepto central –el relato autoficcional de filiación– a partir de una doble perspectiva: tanto horizontal, ya que lo comparamos con otras formas de relatos de filiación que se distinguen de él por diversos motivos; como vertical, al identificar una serie de criterios que permitan delimitar sus rasgos definitorios. En una segunda fase, siguiendo el modelo del crítico español, nos focalizaremos en el elemento central de nuestro primer cuadro comparativo (véase la página 48) para examinar con mayor detenimiento las distintas variantes que puede adoptar este tipo de relato.

La propuesta teórica que aquí se esboza ofrece una herramienta analítica eficaz destinada a facilitar la comprensión de diversos aspectos del relato autoficcional de filiación. Es consciente, sin embargo, de sus propios límites, así como de la existencia de textos que podrían situarse en una zona liminar entre las distintas categorías que establece.

Por lo tanto, resultaría sumamente interesante prolongar este primer esbozo de reflexión teórica en un estudio futuro de mayor alcance y profundidad.

2.3.1 Entre el relato de filiación referencial y la novela de filiación

Los dos criterios que adoptamos para diferenciar el relato autoficcional de filiación de otras formas de relatos de filiación no deberían resultar desconocidos para nuestro lector, ya que coinciden con los que utiliza Alberca en su teoría de la autoficción: la identidad onomástica entre autor, narrador y personaje (pero no protagonista) y el pacto de lectura³³. A partir de estos dos ejes, es posible identificar tres modalidades principales del relato de filiación.

El primer tipo de relato de filiación, que se sitúa en el extremo izquierdo de la tabla que se presenta en la página 48 (figura 5) y que ya ha sido comentado en los apartados 2.1.1 a 2.1.4, puede denominarse “relato de filiación referencial”. Esta categoría agrupa aquellos textos en los que se establece una identidad onomástica entre autor, narrador y algún personaje del relato que no sea el protagonista, y que se inscriben dentro de un pacto de lectura referencial.

Sus narradores se proponen reconstruir la vida de un familiar –y, de forma paralela, una parte de su propia identidad– con el mayor grado posible de veracidad y documentación, mediante el recurso a archivos procedentes de diversas disciplinas de las ciencias humanas, a testimonios externos y a recuerdos personales (Viar 2019: 14). Incluso cuando apelan a la imaginación, dichos textos mantienen su pacto referencial en la medida en que este recurso aparece solo como respuesta a la ausencia de archivos o testimonios verificables, y se limita a lo que resulta verosímil con respecto a la vida del familiar en cuestión. En tales casos, se recurre a una operación de “figuración” más que a la invención propiamente dicha (Viar 2009: 110). Como lo ha demostrado Paula Klein en su artículo titulado “Poéticas del archivo. El ‘giro documental’ en la narrativa rioplatense reciente” (2019), la obra *Aparecida* (2015), de la escritora argentina Marta Dillon, constituye un ejemplo representativo de esta primera categoría, gracias a su

³³ En el relato de filiación, el protagonista suele ser el antepasado cuya vida se reconstruye (Viar 2019: 13). Comentaremos este asunto más adelante a partir del caso de *Canción de tumba*.

“método de escritura literario y documental que acompaña la transformación de la hija en escritora e investigadora del ‘caso Marta Taboada’” (Klein 2019: §29).

En el extremo derecho se encuentra lo que Dominique Viart ha llamado la “novela de filiación” (2019: 29). En este tipo de obras, el autor no se identifica con el narrador ni con ninguno de los personajes, o al menos no busca establecer tal identificación ni deja huellas que permitan inferirla. Las novelas de filiación se estructuran en torno a un personaje que emprende una investigación orientada a esclarecer los silencios o las zonas opacas de su pasado familiar. En este contexto, la filiación, la herencia y la transmisión genealógica funcionan ante todo como motivos narrativos, es decir, como recursos para la construcción de la intriga, y no como elementos que remiten a una experiencia vivida por el autor. En consecuencia, el pacto de lectura que rige estos textos es claramente ficcional.

Dominique Viart ilustra esta categoría con tres novelas francesas –*L’Invention du père* de Arnaud Cathrine, *L’origine de la violence* de Fabrice Humbert y *Démon* de Thierry Hesse (*ibid.*: 29)–, pero consideramos que también es posible encontrar ejemplos representativos en el ámbito de la literatura iberoamericana. Por ejemplo, *Los informantes* (2004), de Juan Gabriel Vásquez, narra la historia del periodista Gabriel Santoro, quien, tras recibir una severa crítica por parte de su padre a propósito de su primer libro – dedicado a la vida de una mujer alemana que emigró a Colombia poco antes de la Segunda Guerra Mundial–, decide indagar en las razones de ese rechazo. Su pesquisa lo conduce a descubrir algunos de los secretos más ocultos de su progenitor, así como de la historia reciente de su país. Por su parte, *El corazón helado* (2007), de Almudena Grandes, relata el proceso mediante el cual Álvaro, el protagonista, tras la muerte de su padre, inicia una investigación orientada a desvelar los secretos del pasado familiar vinculados al franquismo. Su proceso de búsqueda se apoya en parte en archivos y documentos históricos, y pone de manifiesto el modo en que esa memoria incide en la propia identidad del protagonista. Como subraya Shelly Hines-Brooks (2015: 201), esta novela se inscribe en un corpus más amplio de novelas que dialogan con la memoria de la Guerra Civil española y de la dictadura franquista a través de reminiscencias familiares. Forman parte, por lo tanto, de la categoría de las novelas de filiación.

Por último, el relato autoficcional de filiación se sitúa en una posición intermedia entre los dos primeros tipos de relatos de filiación. Su ubicación central en la tabla implica

que se encuentra atravesado por influencias tanto del relato de filiación referencial como de la novela de filiación, sin adscribirse por completo a ninguno de ellos.

En el relato autoficcional de filiación, como ocurre en el relato de filiación referencial, autor, narrador y un personaje distinto del protagonista remiten a una sola y misma entidad. Esta equivalencia puede manifestarse tanto de forma explícita, a través de la coincidencia entre los nombres (y apellidos) del autor y del narrador, como de manera menos directa en los niveles textuales, paratextuales y/o intertextuales. Por otra parte, el relato autoficcional de filiación se fundamenta en el mismo pacto de lectura que los textos autofccionales, es decir, en un pacto de lectura ambiguo e híbrido, ni totalmente referencial ni enteramente novelesco. En este contexto, elementos verídicos y ficticios se entrelazan de tal modo que el lector no siempre puede discernir con certeza el grado de veracidad o de ficcionalidad de los acontecimientos narrados, lo que genera episodios de incertidumbre a lo largo de la lectura³⁴.

Este tipo de relato de filiación está ampliamente representado en la producción hispanoamericana, como se constata en el número monográfico 52 de la revista *Anales de Literatura Hispanoamericana*, que cuestiona la aplicabilidad del modelo francés del relato de filiación al ámbito hispanoamericano (Vanden Berghe y Teicher 2023). Rahel Teicher señala efectivamente que gran parte del corpus hispanoamericano de relatos de filiación 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 fracción importante de esta producción, en la que se inscribe *Canción de tumba*, tiende a acercarse al género de la autoficción (Teicher 2023: 5-17). Para comprobarlo, nos proponemos aplicar a la obra de Julián Herbert los dos criterios fundamentales que definen el relato autoficcional de filiación.

³⁴ Esta oscilación entre lo real y lo imaginario no obedece siempre a los mismos motivos, y constituye precisamente el criterio que nos permitirá diferenciar entre dos subtipos de relatos autofccionales de filiación.

EL RELATO DE FILIACIÓN		
El relato de filiación referencial	El relato autoficcional de filiación	La novela de filiación
1. Autor = Narrador = Personaje diferente del protagonista 2. Pacto de lectura referencial Ejemplo: <i>Aparecida</i> (2015), de Marta Dillon.	1. Autor = Narrador = Personaje diferente del protagonista 2. Pacto de lectura ambiguo Ejemplo: <i>Canción de tumba</i> (2011), de Julián Herbert.	1. Autor \neq Narrador Autor \neq Personaje 2. Pacto de lectura novelesco Ejemplos: <i>Los informantes</i> (2004), de Juan Gabriel Vásquez y <i>El corazón helado</i> (2007), de Almudena Grandes.

Figura 5. Tabla sobre los distintos tipos de relatos de filiación

El paralelismo entre autor, narrador y personaje se vuelve evidente en *Canción de tumba*, ya que el nombre y apellido del autor, impresos en mayúsculas azules en la portada del libro, no tardan en asociarse con el narrador dentro del texto³⁵. Aunque este último se presenta en el principio solo con su nombre de pila (CDT: 47, 59), cualquier duda se disipa cuando se revela su nombre completo, que coincide con el del autor: “De niño me llamaba Favio Julián Herbert Chávez” (*ibid.*: 78). A ello se suman otros indicios de índole biográfica que atraviesan el texto y permiten al lector conectar la vida del narrador con la del autor.

Como subraya Philippe Gasparini en *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction* (2004), la analogía entre autor y narrador no se basa solo en la identidad onomástica, sino también en una serie de otros criterios que pueden hallarse en el texto, en el peritexto o en la “enciclopedia” personal del lector (2004: 46). Entre ellos se incluyen la fecha de nacimiento (*ibid.*: 46-49) y el lugar de origen o residencia (*ibid.*: 49-52). Un rápido vistazo a la solapa, que comienza por señalar que el autor nació en Acapulco en 1971 y reside en Saltillo, proporciona datos biográficos similares a los que el propio narrador se atribuye. Así, en la página 78 se afirma: “Nací el 20 de enero de 1971 en la ciudad y puerto de Acapulco de Juárez, Guerrero”. Otros pasajes sugieren que

³⁵ Este análisis se basa en la primera edición de *Canción de tumba*, publicada por Random House Mondadori en noviembre de 2011.

su lugar de residencia es Saltillo, como al mencionar que su madre está hospitalizada en el Hospital Universitario de Saltillo (CDT: 21); cuando un editor le llama para pedirle que escriba una crónica sobre el asesinato de Román Guerra Montemayor y, al preguntarle si vive en Monterrey, él contesta: “en Saltillo” (*ibid.*: 148); o cuando relata que su familia política, originaria de la Ciudad de México, suele pasar la Navidad con ellos en Saltillo (*ibid.*: 192). Otros elementos del relato, como la drogadicción del narrador y el oficio de prostituta de su madre, pueden relacionarse fácilmente con la biografía del autor a partir de entrevistas y otras fuentes disponibles en línea³⁶.

Cabe señalar, sin embargo, un aspecto problemático con respecto a la teoría antes expuesta. El resumen de la contraportada no asocia al narrador con un simple personaje, sino con el protagonista, lo cual parece reforzado por la fotografía elegida para ilustrar la portada, en la que aparece un niño con el torso desnudo y los brazos cruzados³⁷. Asimismo, ciertos recursos narrativos que alternan episodios de la vida de la madre y del hijo, en distintos momentos temporales (pasado y presente) –analizados más adelante–, contribuyen a desdibujar la identificación clara del protagonista del relato. De ello puede deducirse que, si bien en el relato de filiación el protagonismo suele recaer en la figura del antepasado, existen casos –como también ha observado Guy Larroux (2020: 135)– en los que dicha identificación puede desplazarse o reconfigurarse a lo largo del texto.

En cualquier caso, todos estos elementos parecen llevar al lector a pensar que, en este libro, se le propone un pacto de lectura (auto)biográfico y, por tanto, referencial. A estos indicios que apuntan hacia dicho pacto de lectura se suma el hecho de que el texto se publicó por primera vez –aunque de manera parcial–, en septiembre de 2009, apenas unos pocos días después del fallecimiento de la madre del autor, en la revista *Letras Libres*, dedicada a la difusión de autobiografías de escritores jóvenes, lo cual contribuye a reforzar la impresión de que muchos de los acontecimientos narrados poseen un carácter (auto)biográfico (Velázquez Soto 2019: 47).

No obstante, incluso antes de comenzar la lectura, el lector se encuentra con una serie de señales paratextuales que parecen orientarlo en dirección contraria, hacia un pacto

³⁶ A modo de ejemplo, véase ZABALBEASCOA, A. (2021). “Julián Herbert: ‘Soy un hombre muy soberbio. Eso es veneno puro’”. *El País*. Disponible en línea: https://elpais.com/eps/2021-12-24/julian-herbert-soy-un-hombre-muy-soberbio-eso-es-veneno-puro.html?event_log=oklogin. [Consulta: 07/08/2025].

³⁷ Aunque es poco probable que la fotografía corresponda al autor en su infancia –ya que en la solapa se indica que fue tomada por Saul Landell y que puede encontrarse en el banco de imágenes *Getty Images*–, resulta significativo que se haya optado por la imagen de un niño y no la de una madre.

de lectura novelesco. La mención en la portada del XXVII Premio Jaén de novela –un reconocimiento literario destinado a autores emergentes–, así como su inscripción en la categoría de las novelas en la contraportada, contribuyen a colocar al lector, desde el inicio y de forma deliberada, en una posición de ambigüedad incómoda. Esta especie de *entre-deux* no hará sino acentuarse a lo largo del texto y es precisamente de esta asociación de elementos en apariencia contradictorios que resulta el verdadero pacto de lectura de la obra, un pacto de lectura ambiguo. Esta ambivalencia llega incluso a formularse de forma explícita en la página 38: “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” (CDT: 38).

Esta oscilación entre lo factual y lo ficcional reaparece de manera constante en diversos fragmentos del libro, sobre todo en aquellos episodios que, en apariencia, no presentan ningún elemento que podría poner en duda su veracidad, hasta que se los asocia con Bobo Lafragua, presentado en el texto como “el protagonista de la novela fallida que había intentado escribir un par de años atrás” (*ibid.*: 112). Entre estos episodios se cuentan el segundo viaje a Berlín de Julián Herbert (*ibid.*: 71-92), una escena de sexo que escucha entre un médico y una residente en la morgue del hospital (*ibid.*: 107-112), así como diversos momentos afiebrados de un viaje a Cuba (*ibid.*: 135-143, 159-167).

La coexistencia de ambos pactos cobra tanta importancia en la obra que se convierte en uno de los núcleos temáticos de los comentarios metaficcionales del narrador, que le permiten revelar al lector que ha jugado, en distintos pasajes, con la línea tenue entre realidad y ficción, sin que este haya podido determinar con certeza qué tipo de pacto de lectura debía seguir en cada momento. No se trata, por tanto, de resolver la distinción entre la (auto)biografía y la novela, entre lo factual y lo ficticio, sino de aceptar la hibridez constitutiva del relato, la cual configura un verdadero “arte de la fuga” (*ibid.*: 39³⁸). Por tales razones, *Canción de tumba* aparece, en palabras del crítico Alejandro de la Garza en la revista *Nexos* (2012), como una “exploración metaliteraria sobre los límites de la autobiografía y la ficción” (s.p.).

³⁸ Para un análisis más detallado de la introducción de una ambigüedad deliberada entre realidad y sueño, así como de sus efectos en el lector, véase el apartado 3.2.2.2.

2.3.2 Dos subtipos

Tal como se anunció anteriormente, proseguimos con la exploración teórica en torno al relato autoficcional de filiación, centrando nuestra atención en dos de sus posibles subcategorías, identificadas a partir de un único criterio: los motivos diferenciados que pueden justificar el recurso a la alternancia entre factualidad y ficcionalidad³⁹.

Por una parte, identificamos un primer tipo de relato autoficcional de filiación en aquellos textos condicionados por una fuerte carencia de archivos y/o recuerdos durante el proceso de reconstrucción, lo cual lleva al autor a recurrir de manera significativa y deliberada a la imaginación y a la ficción como estrategia compensatoria para sustentar su relato. No se trata solo de recurrir de vez en cuando a la figuración como puede ocurrir en algunos relatos de filiación referenciales, sino de erigir la imaginación como núcleo estructurante de la obra, al lado de otros elementos referenciales. Por ejemplo, una parte considerable de los relatos de filiación escritos por hijos e hijas de las víctimas de la dictadura argentina se inscribe en esta subcategoría, ya que “la comunicación es imposibilitada por la ausencia de los padres o por su negativa a hablar” (Teicher 2023: 9) y que los hijos e hijas “prefieren la imaginación a la memoria deficiente” (Logie 2018: 64). El volumen de cuentos *76*, del escritor argentino Félix Bruzzone, constituye un ejemplo representativo de este relato autoficcional de filiación de carácter compensatorio⁴⁰.

Por otra parte, consideramos que se perfila un segundo tipo de relato autoficcional de filiación en aquellos textos que recurren a un pacto de lectura ambiguo sobre todo con fines experimentales. En ellos, el vaivén entre los pactos de lectura referencial y novelesco se explora como un recurso estético y narrativo en sí mismo, destinado a producir efectos específicos, más que como una necesidad derivada de la falta de información o de archivos. En este caso, la ficción no surge como una estrategia

³⁹ Nuestra elección de recurrir a un único criterio para distinguir los distintos subtipos de relatos autofictionales de filiación responde a la eficacia performativa de dicho criterio, así como a las limitaciones de nuestro conocimiento general sobre los relatos de filiación, aún incompleto para identificar otros criterios válidos. Por lo tanto, este criterio no aspira a la exhaustividad.

⁴⁰ Para un análisis más detallado del uso de la ficción en *76* de Félix Bruzzone, véanse el estudio de Ilse Logie (2015): “Más allá del ‘paradigma de la memoria’. La autoficción en la reciente producción posdictatorial argentina. El caso de *76* (Félix Bruzzone)”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*. Vol. 3, n° 1, pp. 75-89; o el de Rahel Teicher (2019): “El relato de sueño como estrategia autoficcional de recuperación del pasado familiar. El caso de la ‘literatura de los hijos’”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. N° 48, pp. 593-604.

compensatoria, sino como una herramienta deliberada para explorar los límites entre lo factual y lo ficcional. Como hemos visto en *Canción de tumba*, estos textos suelen incorporar múltiples pasajes que reflexionan de manera abierta sobre el propio pacto de lectura ambiguo, insinuando que la dicotomía entre realidad y ficción no siempre puede resolverse y que, en cambio, conviene abrazar y explotar en todo su potencial la hibridez genérica que los caracteriza.

EL RELATO AUTOFICCIONAL DE FILIACIÓN	
El relato autoficcional de filiación de carácter compensatorio	El relato autoficcional de filiación de carácter experimental
Motivos que justifican el recurso a un pacto de lectura ambiguo: compensar una marcada carencia de archivos y/o recuerdos, y erigir la imaginación como eje estructurante de la obra.	Motivos que justifican el recurso a un pacto de lectura ambiguo: explorar los límites entre lo factual y lo ficcional con el fin de experimentar la potencialidad de dicha hibridez genérica y generar efectos específicos.
Ejemplo: 76 (2007), de Félix Bruzzone.	Ejemplo: <i>Canción de tumba</i> (2011), de Julián Herbert.

Figura 6. Tabla sobre los distintos subtipos de relatos autoficcionales de filiación

2.3.3 Una forma narrativa propicia al cuidado

Además del triple movimiento de cuidado observado en el relato de filiación referencial, el relato autoficcional de filiación parece desplegar al menos dos formas de cuidado suplementarias: una que concierne al autor y otra que implica al lector.

La primera de estas formas suplementarias se inscribe en la continuidad del tercer tipo de cuidado que ofrece el relato de filiación referencial, es decir, aquel que el relato brinda al propio autor. Si el relato de filiación constituye una forma literaria que posibilita al autor avanzar en la elaboración íntima de su identidad, la incorporación del componente ficcional parece permitirle tomar aún mayor distancia de sí mismo y, mediante un proceso catártico, explorar con mayor eficacia los interrogantes existenciales y las fracturas que atraviesan su subjetividad.

Ahora bien, no se trata aquí de reproducir el estereotipo simplista de la catarsis del autor, según el cual –sin respaldo de la teoría literaria ni aportes de otras disciplinas– se asume que el simple acto de escribir garantiza al autor una existencia más serena y equilibrada, como si la literatura operara de manera automática como una terapia. Basta con revisar la trayectoria biográfica de Julián Herbert para advertir que su vida distó de transcurrir en la tranquilidad tras la escritura de *Canción de tumba*. Por lo tanto, no se busca aquí evaluar la efectividad empírica del proceso catártico, sino destacar que la autoficción puede constituir un dispositivo narrativo muy fértil para que el autor integre y articule, en el seno de la obra, una forma de catarsis.

Al introducir el componente autoficcional en su relato de filiación, Herbert construye un doble ficticio de sí mismo –una proyección que es y no es él al mismo tiempo–, lo cual le ofrece la posibilidad de tomar distancia respecto de su propia experiencia y observar con mayor claridad las tensiones, ambivalencias y contradicciones que configuran su identidad. Como señala Ana Casas, “el principio de sinceridad lo sustituye la expresión de una subjetividad que, a través de la ficción, accede a una verdad íntima, hecha de equívocos y contradicciones, como equívoca y contradictoria es la identidad del individuo” (2012: 17). En este sentido, la ficcionalización del yo se convierte en una herramienta privilegiada para avanzar, a través del lenguaje y de la escritura, en un proceso de autoconocimiento y de autocuidado, cuya urgencia el propio narrador subraya en el siguiente pasaje:

Escribo para transformar lo perceptible. Escribo para entonar el sufrimiento. Pero también escribo para hacer menos incómodo y grosero este sillón de hospital. Para ser un hombre habitable (aunque sea por fantasmas) y, por ende, transitable: alguien útil a mamá. Mientras no esté abatido podré salir, negociar amistades, pedir que me hablen claro, comprar en la farmacia y contar bien el vuelto. Mientras pueda teclear podré darle forma a lo que desconozco y, así, ser más hombre. Porque escribo para volver al cuerpo de ella: escribo para volver a un idioma del que nací. (CDT: 39)

Además, la introducción de la imaginación y de la ficción en el relato autoficcional de filiación permite que una obra como *Canción de tumba*, tan íntimamente centrada en la vida de Guadalupe Chávez y Julián Herbert, desborde de algún modo su dimensión personal y se transforme en una poética en sentido amplio. Se revela como una propuesta estética y ética capaz de interpelar a cada lector individual, entre las muchas otras que conforman ese vasto laboratorio de experimentación existencial que es la literatura. Como precisa Guy Larroux en su estudio sobre el relato de filiación contemporáneo,

contrariamente a lo que podría pensarse, no se trata de textos confinados al mundo restringido de sus protagonistas, sino de relatos que tienden a abrirse y a proyectarse en la vida de cada lector (2020: 211). Así pues, frente a quienes podrían reprocharle al relato de filiación una mirada estrecha o narcisista, conviene más bien subrayar su potencia inventiva y su vocación de universalidad (*ibid.*: 226-229).

Canción de tumba ilustra esta apertura del relato autoficcional de filiación hacia el lector a través de su marcado carácter experimental y la abundancia de comentarios metaficcionales que recorren el texto. Estos elementos no solo reconfiguran la relación entre narrador y lector, sino que también perturban e intensifican la experiencia de lectura, dejando una impronta que invita al lector a confrontar sus propias zonas de incertidumbre. En este sentido, además de revelar una verdad íntima del sujeto que escribe, el relato habilita un espacio desde el cual cada lector puede emprender su propia exploración introspectiva y, con ella, una forma de cuidado hacia sí mismo.

En consecuencia, puede afirmarse que el relato de filiación –y, en particular, su modalidad autoficcional– constituye una forma literaria propicia para la articulación del cuidado en la literatura. No obstante, sostenemos que el *care* y los valores que lo acompañan no se incorporan en un texto solo por medio de rasgos genéricos que favorecen su inserción, sino también a través de la activación de recursos narrativos específicos y cuidadosamente seleccionados. Resulta pertinente, por tanto, examinar qué procedimientos estéticos moviliza *Canción de tumba* para potenciar la configuración de las distintas modalidades del cuidado presentes en la obra. El siguiente capítulo abordará esta cuestión a partir de un análisis que contemple, por un lado, una estética del cuidado orientada hacia la madre y, por otro, una estética del desprestigio dirigida hacia el autor-narrador-personaje.

CAPÍTULO 3. ANÁLISIS POÉTICO DEL *CARE* EN LA OBRA

3 Análisis poético del *care* en la obra

Como señalado en el primer capítulo, abordar las manifestaciones del *care* en una obra literaria desde una perspectiva poética –es decir, aquella que ubica la fuerza ética de un texto en sus dispositivos estéticos– dista mucho de ser una aproximación consolidada en el panorama crítico-literario. Salvo algunas excepciones, como la tesis doctoral de Marjolaine Deschênes sobre “l’écriture du *care* comme réplique poétique au désenchantement” en la obra de Christian Bobin (2011), o algunos artículos como “(Est)ética del cuidado. Sobre *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo, y *Canción de tumba*, de Julián Herbert” de Jorge J. Locane (2024), los de Francisco Gelman Constantin (2020, 2022), así como los reunidos en los números colectivos “Poétiques et imaginaires du *care*” (2018) y “Souci d’autrui, soin, écriture” (2021), este enfoque sigue siendo poco explorado en el campo de los estudios literarios sobre el *care*, que tienden a privilegiar un análisis centrado en su dimensión temática, la cual no será abordada de forma directa en el presente trabajo.

Esta decisión no responde a ningún afán de restar legitimidad a la aproximación temática del *care* literario; por el contrario, nos parece que su aplicación a *Canción de tumba* podría poner de relieve aspectos sumamente originales e incluso políticos del cuidado en la obra. Tal como se ha indicado, el hecho de que los actos de cuidado sean ejercidos en mayoría por un hijo hacia su madre en una sociedad tan marcada por el machismo como la mexicana subvierte y problematiza la concepción tradicional y socialmente compartida, que asigna de manera prioritaria la provisión del cuidado a las mujeres. Dicha atribución no se fundamenta en diferencias biológicas, sino en una construcción social profundamente arraigada, que establece desde edades muy tempranas una formación de la identidad diferenciada según el género. En esta configuración, la personalidad de las niñas tiende a desarrollarse en una relación de continuidad con la esfera de lo íntimo y del apego, mientras que la de los niños se configura en términos de distanciamiento y separación con respecto de esa misma esfera. Así, la responsabilidad

frente al cuidado se establecería y consolidaría de forma diferenciada desde las primeras etapas del desarrollo (Chodorow 1978; Gilligan 1982: 7-9⁴¹).

Asimismo, Jorge J. Locane subraya el carácter poco convencional y contrahegemónico del cuidado en la obra, al señalar como en ella se denuncian de forma reiterada las disfuncionalidades y manipulaciones del “régimen biopolítico y [de] la industria de la salud” (2024: 116); por ejemplo, cuando el narrador sospecha de “los venenos que le inyectan” (CDT: 14) a su madre o afirma que “no confi[a] en este sistema” (*ibid.*: 101). Estas manifestaciones de desconfianza conducen a una reapropiación personal del cuidado por parte del hijo, que desplaza la atención hacia una dimensión más humana y afectiva, en contraste con sus representaciones “burocrátic[as], frí[as] y prescriptiv[as]” (Locane 2024: 109).

No obstante, aunque reconocemos la fertilidad de tal enfoque, consideramos que no constituye la vía más eficaz para dar cuenta de todas las sutilidades del *care* ejercido en el texto de Herbert. En su lugar, sostenemos que el enfoque poético ofrece un marco más productivo para explorar y evidenciar las múltiples formas que adopta el cuidado en *Canción de tumba*.

Ahora bien, la formulación de esta propuesta metodológica no surge *ex nihilo*. Resulta pertinente, por tanto, reconstruir el entramado de lecturas teóricas que, junto con una lectura minuciosa de la obra de Herbert, han contribuido a su configuración. Además de las numerosas obras mencionadas a lo largo del presente trabajo, consideramos necesario detenernos en cuatro textos que, si bien difieren tanto en cuanto a su adscripción disciplinar como a los temas que abordan, comparten el rasgo común de haber desempeñado un papel decisivo en la elaboración de nuestro marco analítico.

En *Parler avec sa mère* (2025), el filósofo francés Maxime Rovere propone un cambio de perspectiva significativo al cuestionar la concepción de la madre como un individuo único en quien convergen de forma exclusiva un conjunto de funciones

⁴¹ Según Gilligan, quien retoma las reflexiones de la psicoanalista estadounidense Nancy Chodorow, la formación de la personalidad de las niñas y de los niños se configura en torno a los tres años, momento en el cual la figura cuidadora principal suele ser la madre. En nuestras sociedades occidentales, se suele educar a las niñas para que se identifiquen, en una relación de continuidad, con el rol cuidador de la madre, lo que las lleva a asociar, desde los primeros momentos de la construcción de su identidad, la experiencia del apego y del vínculo con su identidad. En cambio, los niños suelen ser orientados hacia la afirmación de una identidad masculina mediante un proceso de separación respecto de la madre y del universo del cuidado y la atención, lo que favorece una asociación entre identidad, autonomía e individuación (Chodorow 1978; Gilligan 1982: 7-9).

maternas –la concepción, la gestación, la nutrición, la manipulación física, el apego emocional, la comunicación, el acompañamiento en el aprendizaje, la inserción social, la responsabilidad jurídica y la atribución de sentido (2025: 20, 24). Según Rovere, esta visión resulta tanto remota como engañosa, ya que ningún ser humano puede, por sí solo, asumir de manera perfecta la totalidad de esas funciones, que además pueden ser contradictorias entre sí (*ibid.*: 54). En lugar de ello, propone concebir la figura materna como una entidad plural, cuyas funciones pueden redistribuirse entre personas diferentes, lo que implica privilegiar la solidaridad por encima de la autonomía –como postula la ética del *care*– (*ibid.*: 25-26). Desde esta perspectiva, cada individuo puede llegar, en determinados momentos de su vida, a ejercer una o varias de dichas funciones y, en este sentido, convertirse simbólicamente en madre, incluso en el caso de los hijos y las hijas. En efecto, cuando la madre envejece o enferma, puede recaer sobre ellos la tarea de asumir parte de esas funciones maternas de cuidado. Sin embargo, se trata de una actividad que muchas personas no han tenido nunca que desempeñar y para la cual tampoco han sido preparadas, ya que la sociedad tiende más a priorizar la prolongación de la vida a cualquier precio que a reflexionar sobre cómo acompañar la muerte de forma digna, afectiva y significativa (*ibid.*: 209), lo que Julián Herbert confirma cuando dice: “no tengo mucha experiencia con la muerte. [...] Lo lamento, carezco de currículum” (CDT: 52). De ahí derivan, a nuestro juicio, tanto las dificultades como, en algunos casos, la imposibilidad misma de proporcionar cuidado y atención conforme a las expectativas sociales y normativas, o de comunicarse de manera adecuada con la madre, lo que a su vez impulsa la búsqueda de formas alternativas de asumir esas funciones maternas.

Entre estas formas –y en sintonía con las “interacciones arcaicas” que Rovere plantea como alternativas posibles para restituir el vínculo original y único que une a madre e hijo/a, hechas de presencias silenciosas, miradas prolongadas y conexiones físicas (2025: 22)–, Jorge J. Locane identifica la escritura, alternativa que el propio narrador reivindica cuando dice que “escrib[e] para volver al cuerpo de ella: escrib[e] para volver a un idioma del que nac[ió]” (CDT: 39). Desde la perspectiva de Locane, el texto y el cuidado de su estilo nacen, por tanto, de la enfermedad y de la urgencia de cuidar (2024: 113-115). Partiendo de esta premisa, sostenemos que, en el caso del personaje-narrador-autor de *Canción de tumba*, la destreza narrativa y la creación literaria se erigen como recursos últimos para ejercer el cuidado e intervenir en el mundo. Nuestra

proposición, que nace de las reflexiones de Jorge J. Locane, también se ve respaldada por las ideas de Jürgen Pieters, quien ubica parte de la eficacia del consuelo literario en “an author’s stylistic and formal prowess” (2021: 7), así como por Leona Toker, quien sostiene en *Towards the Ethics of Form in Fiction. Narratives of Cultural Remission* que “aesthetic experience has an intrinsic ethical effect, irrespective of the presence or absence of ‘message’” (2010: 3).

Por consiguiente, demostraremos a continuación –a partir de un corpus teórico amplio y de un análisis textual riguroso– que la perspectiva poética constituye un enfoque idóneo para desvelar con precisión las distintas facetas del *care* que se articulan en *Canción de tumba*. Por una parte, se examinará cómo la obra cuida e invita a cuidar a la figura materna mediante lo que identificamos como una “estética del cuidado”. Por otra, se analizará de qué manera el texto consigue suscitar un efecto ético concreto en el lector, al posibilitar el desplazamiento del proceso de cuidado dirigido a Guadalupe Chávez hacia una forma de autocuidado y de reflexión ética personal. Este segundo movimiento se activa, a nuestro parecer, a través de una “estética del desprestigio”, que propicia una toma de distancia crítica con respecto a los personajes. En ambos casos, se recurrirá a las teorías de la lectura y, en particular, a aquellas que abordan las diversas posiciones que puede adoptar un mismo lector a lo largo del acto de leer, ya que constituyen herramientas teóricas muy valiosas para distinguir las múltiples modalidades de cuidado presentes en la obra.

3.1 Estética del cuidado

El primer paso hacia una comprensión profunda de la riqueza, la diversidad y la sutileza con que se configura el *care* en la obra de Julián Herbert reside, a nuestro juicio, en lo que denominamos una “estética del cuidado”. Retomamos esta noción a partir de un artículo de Jorge J. Locane, quien afirma que “la ética del cuidado toma la forma de estética: una estética (surgida) del cuidado” (2024: 113), enunciando así su principio, aunque sin desarrollarlo de manera detallada:

De acuerdo con mi lectura, ambos textos [*El desbarrancadero* y *Canción de tumba*] le hacen frente a la muerte y a un régimen de violencia estructural no desde la lección moralizante, sino desde una apuesta radical por la belleza formal o [sic] estilo. Una prosa altamente cuidada es, para estos escritores

[Fernando Vallejo y Julián Herbert], una forma de intervenir en el mundo y, a su modo, mejorarlo. (*ibid.*: 115)

Proponemos, por tanto, recuperar esta noción esbozada por Locane para profundizar en ella, ajustarla a nuestro enfoque analítico y ponerla en práctica mediante análisis textuales concretos. Con base en nuestra interpretación del concepto, entenderemos, de ahora en adelante, la estética del cuidado en *Canción de tumba* como un conjunto de recursos formales y estilísticos que no solo ejercen una función directa de cuidado hacia la figura materna –y, en ciertos momentos, también hacia el propio narrador–, sino que además configuran un espacio textual que incita al lector a adoptar una actitud de cuidado hacia el personaje materno.

Con este objetivo, el presente subcapítulo se estructura en dos momentos. En primer lugar, se propone una exploración minuciosa de la duración y del orden narrativo del texto, según los conceptos formulados por el narratólogo francés Gérard Genette, con el fin de evidenciar cómo estos mecanismos generan una reconstrucción temporal narrativa que da lugar a formas particulares de cuidado. Se trata de lo que denominamos una “temporalidad narrativa del cuidado” (3.1.1). En segundo lugar, se recurrirá a las teorías de Michel Picard (1986) y Vincent Jouve (1992), y en particular a su noción compartida de *lisant*, para revelar cómo el texto configura e impone una recepción lectora caracterizada por el cuidado, la simpatía y la compasión hacia el personaje de Guadalupe Chávez (3.1.2).

3.1.1 Temporalidad narrativa del cuidado

En la actualidad, buena parte de la crítica académica tiende a subrayar la relevancia de la configuración temporal interna al relato en la transformación y resignificación de nuestra percepción del tiempo humano. Entre las voces más influyentes que han abordado esta cuestión destaca la del filósofo Paul Ricoeur, autor de la trilogía *Temps et Récit* (1983-1985). Ya en las primeras páginas del volumen inicial, Ricoeur sostiene que: “le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l’expérience temporelle” (1983: 17). Según el autor, es precisamente la relativa libertad en la articulación del tiempo que caracteriza al relato literario –a diferencia, por ejemplo, del relato histórico–

lo que le permite desplegar diversas estrategias textuales de reconfiguración y resignificación del tiempo (Ricoeur 1985: 185).

Más recientemente, el papel central de la temporalidad narrativa –y del relato en general– en la experiencia humana también ha sido reivindicado por disciplinas emergentes como la medicina narrativa. Estas corrientes de pensamiento promueven la incorporación de competencias narrativas –entre ellas, la sensibilidad aguda hacia los recursos temporales del relato– en los programas de formación médica, considerándolas herramientas esenciales para el perfeccionamiento de las prácticas asistenciales. Una de las figuras más destacadas de este campo, Rita Charon, sostiene en *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness* (2006: 41-45) que el relato del paciente debe ocupar un lugar central en la relación entre cuidador y paciente, y que una atención afinada del médico a las estructuras temporales del relato puede transformar de manera significativa el vínculo de cuidado.

Si bien lo anterior demuestra que el tiempo narrativo constituye un elemento fundamental de un alcance quizá más amplio de lo que suele pensarse, su protagonismo se revela aún con más fuerza en el caso de los relatos de filiación, como se ha argumentado en páginas precedentes. En efecto, la construcción exitosa de este tipo de relatos depende en gran medida de la manera en que el narrador se apropia de los distintos procedimientos temporales disponibles para hacer hablar al presente a la luz del pasado –y viceversa–, lo que con frecuencia desemboca en una estructura fragmentaria y no lineal. No es de extrañar, por tanto, el dominio de los recursos temporales que despliega el narrador de *Canción de tumba*.

No obstante, más allá de este indiscutible manejo técnico, conviene subrayar que la reconstrucción temporal llevada a cabo en *Canción de tumba* también puede ser leída como una de las formas de cuidado que la obra dirige a la madre, mediante lo que proponemos llamar una “temporalidad narrativa del cuidado”. Las siguientes páginas se dedicarán precisamente a examinar esta dimensión, tanto en lo que respecta a la duración narrativa como al orden narrativo.

3.1.1.1 *Duración narrativa*

La teoría de la duración narrativa quedó formalizada, junto con otros mecanismos que estructuran la novela, en una de las obras más influyentes del análisis narratológico:

Figures III (1972), de Gérard Genette. En el apartado dedicado al estudio del tiempo del relato, Genette declara que dicha teoría solo puede entenderse en relación con el tiempo de la historia. En efecto, según Genette, la *historia* corresponde a la sucesión de los acontecimientos narrados –en el presente caso, las vidas de Guadalupe Chávez y Julián Herbert–, mientras que el *relato* se refiere al enunciado narrativo que da forma a estos distintos acontecimientos –es decir, el texto mismo, *Canción de tumba*–, lo que implica la coexistencia de dos temporalidades diferenciadas (1972: 95).

A partir de esta distinción, el narratólogo francés sostiene que la duración que el relato asigna a los acontecimientos –medible en líneas o páginas– no corresponde necesariamente a su duración real en el tiempo de la historia –expresada en segundos, minutos, horas, días, meses y años–, sino que puede alargarla o acortarla de acuerdo con determinadas estrategias narrativas (*ibid.*: 167). Genette distingue así cuatro modalidades fundamentales relativas a la duración narrativa: la pausa (tiempo del relato = n ; tiempo de la historia = 0), la escena (tiempo del relato = tiempo de la historia), el sumario (tiempo del relato < tiempo de la historia) y la elipsis (tiempo del relato = 0; tiempo de la historia = n) (*ibid.*: 175-176).

Si bien señala que la novela tradicional tiende a estructurarse mediante una sucesión de escenas detalladas y sumarios para conferir un ritmo específico al relato (*ibid.*: 192-193), nos interesa particularmente indagar en lo que estas variaciones de velocidad narrativa pueden revelar sobre la importancia que se concede a los distintos acontecimientos de la historia. De hecho, nos parece que, en algunos casos, el recurso a una escena para narrar un episodio determinado de la historia puede vincularse con la relevancia que se le concede, mientras que un acontecimiento tratado mediante una elipsis o un sumario podría indicar una menor valorización de este. Para expresarlo en términos del vocabulario del cuidado adoptado desde el inicio de esta tesina, creemos que optar por una escena para relatar un episodio determinado de la historia puede manifestar un cuidado estético acentuado hacia dicho acontecimiento, en contraste con otros tratados de forma más elíptica o sumaria.

En *Canción de tumba* predomina el uso de sumarios, complementados por una presencia significativa de escenas y de lo que denominamos “sumarios-escena⁴²”, una

⁴² Dado que el sumario es la única de las cuatro formas de duración narrativa identificadas por Genette que admite variaciones de extensión –al poder cubrir todo el espectro intermedio entre la escena y la elipsis– (Genette 1972: 175), proponemos matizar esta categoría mediante el concepto de “sumario-escena”. Esta

combinación frecuente en muchas novelas⁴³. Sin embargo, lo que confiere a la duración narrativa de *Canción de tumba* su carácter único es que la mayoría de estas escenas se centran en la hospitalización, la enfermedad y el cuidado de la madre.

Cabe destacar, además, que el detalle y la atención dedicados a estos pasajes se ven reforzados por el entorno narrativo en el que suelen inscribirse. Con frecuencia, estas escenas o sumarios-escena consagrados a la madre aparecen rodeados de sumarios propiamente dichos, con los que generan un marcado contraste. Gracias a estos fragmentos en los que se condensan, en apenas unas líneas, momentos relativamente largos de la historia, la densidad descriptiva de las escenas se intensifica aún más y se pone así de relieve el cuidado que el narrador reserva a los episodios vinculados con la enfermedad y la hospitalización de la madre.

Desde las primeras páginas del libro, se evidencia que esta configuración narrativa temporal –conformada por una escena y/o un sumario-escena rodeados de sumarios propiamente dichos– constituye una construcción significativa dentro del relato, inscrita en un proyecto más amplio de cuidado estético. Ya en la página 14, tras diversos sumarios que relatan la niñez errante del narrador, marcada por el oficio de trabajadora sexual de su madre –lo que permite transitar, en pocas líneas, de un recuerdo a otro y conferir al texto un ritmo acorde con esa infancia trashumante–, el relato vuelve al presente de la historia –al “grado cero” del relato⁴⁴–, es decir, a la hospitalización de la madre. Este retorno se produce mediante una escena y un sumario-escena que bajan bruscamente el ritmo del texto para otorgar a estos acontecimientos una atención minuciosa y detallada.

Todo esto es estúpido, claro. Me da una lástima bárbara. Especialmente hoy, cuando veo a mamá desguanzada e inmóvil sobre su cama de hospital con los brazos llenos de moretones por agujas, conectada a venopacks traslúcidos manchados de sangre seca, transformada 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

subcategoría alude a aquellos pasajes que, si bien no reproducen los acontecimientos en su duración real, como ocurre en la escena, condensan solo episodios de corta duración con un grado relativamente alto de desarrollo, lo que los sitúa más próximos a la escena que a la elipsis.

⁴³ El uso reiterado de sumarios en *Canción de tumba* obedece a la necesidad de abarcar numerosos episodios del pasado, procedentes de dos vidas diferentes, lo que imposibilita su desarrollo detallado en el relato.

⁴⁴ Para una definición detallada de esta noción, véase el apartado dedicado al orden narrativo (3.1.1.2).

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. (CDT: 14)

Se despliega, en primer lugar, una escena que describe con notable minuciosidad –hasta el punto de aproximarse a una pausa– a la madre en su lecho hospitalario, pasando de una mirada general –la madre enferma en su cama– a detalles cada vez más específicos: los “venopacks traslúcidos”, los “brazos”, los “moretones”, las “agujas” y la enumeración de los “venenos que le inyectan”. A continuación, un pasaje de tipo sumario-escena singulativo condensa las distintas fases de un único momento de cuidado, sin prescindir de algunos detalles, incluso los más triviales, como la necesidad de cambiarle la bata, acompañarla al baño y permanecer a su lado.

Este pasaje introductorio establece así una de las claves fundamentales del texto: el cuidado estético –manifestado en el uso de escenas o sumarios-escena de ritmo más pausado en contraste con sumarios mucho más acelerados– se reserva para la figura de la madre moribunda, a quien se le concede todo el tiempo y la atención narrativa que quizá le fueron negados en los últimos momentos de su vida.

Entre los distintos pasajes del libro que adoptan esta organización temporal narrativa, destaca un fragmento que se extiende de la página 48 a la 49. En él, mientras que los acontecimientos vividos por el hijo tras su llegada a Urgencias –discusiones con sus hermanos, trámites administrativos y búsqueda de su madre, que se prolongaron durante varias horas– quedan reducidos a un sumario de apenas unas líneas, lo que experimentó Guadalupe Chávez en un momento preciso de ese mismo lapso se relata mediante un sumario-escena bastante detallado:

Mientras, la recién rebautizada Guadalupe Charles se incorporó a la sección de Medicina Hombres: no había camas disponibles en el ala femenina. Ante la ausencia de un pariente acompañándola, las enfermeras intentaron obtener directamente de ella los datos que debían asentarse en el registro. Guadalupe respondía a todo «sesenta centímetros, sesenta centímetros», con los ojos en blanco y la cabeza caída sobre uno de sus hombros. La desvistieron. Le pusieron una bata que dejaba sus nalgas al aire. La sentaron sobre una silla de ruedas de plástico en forma de cómodo y la arrastraron hasta el baño, que estaba ocupado. Ante la ausencia de un pariente acompañándola, las enfermeras decidieron abandonarla un rato en medio del pasillo con el culo a la vista de todos. Cuando al fin la ducharon, eligieron hacerlo sin levantarla de su silla de ruedas: con una larga vara en forma de gancho deslizaron el cuerpo bajo un chorro de agua fría, lo sacaron después para fregarlo con estropajo y enseguida volvieron a meterlo en la ducha durante el tiempo que estimaron necesario para diluir todo el jabón. (*ibid.*: 48-49)

Este fragmento resulta especialmente significativo por la tensión que se establece entre los recursos narrativos empleados –una descripción minuciosa mediante un sumario-escena– y el contenido que vehicula: la fugacidad, la brutalidad y la negligencia que caracterizan al tratamiento médico recibido por Guadalupe Chávez al ser ingresada a Urgencias. Así, el narrador consigue restituir, mediante la escritura, el cuidado y la atención que le fueron negados en aquel momento de la historia, revirtiendo la lógica de un sistema biopolítico y sanitario fracasado y deshumanizante. A través de este gesto, la narración articula de manera simultánea una forma de cuidado narrativo hacia la madre y una crítica política, dos dimensiones que atraviesan el conjunto de la obra y reaparecen en ella bajo múltiples maneras.

Además de esta crítica implícita, que cobra aquí toda su eficacia gracias a una descripción narrativa más elocuente que cualquier invectiva directa, la desconfianza del hijo hacia un aparato médico manipulador e interesado se manifiesta también de manera más explícita en otros momentos de la obra. Como ya se ha mencionado, Julián Herbert-*personaje* sospecha de “los venenos que le inyectan” (*ibid.*: 14) a su madre, los cuales aparecen además “con errores ortográficos” (*ibid.*: 14); afirma que “no confi[a] en este sistema” (*ibid.*: 101); pero también se asombra ante la actitud de una enfermera que “explica que ha puesto el medicamento equivocado” (*ibid.*: 101); y representa la discordancia entre doctores en torno “[a]l tema de la extracción de líquido alojado en el pulmón” (*ibid.*: 103), cuya decisión de no realizarla contribuirá, en parte, al ingreso de la madre a terapia intensiva y a su posterior fallecimiento (*ibid.*: 205). En algunas ocasiones, es la propia madre quien denuncia el maltrato recibido, quejándose de que las enfermeras “se ofenden nomás de oírte respirar” (*ibid.*: 59) y suplicando a su hijo que la lleve a casa, ya que “no [s]e quier[e] morir mirando este ridículo piso de colores” (*ibid.*: 60).

Cuando las escenas o los sumarios-escena no se centran directamente en la hospitalización ni en la enfermedad de la madre, algunos de ellos remiten a otros episodios del pasado que resaltan la dimensión afectiva de esta figura. Tal es el caso del pasaje que abarca las páginas 36 y 37, donde el narrador cuenta, mediante un sumario-escena puntuado por fragmentos en estilo directo, cómo su madre logró calmarlo durante una pesadilla en la que la percibía como una calavera de azúcar:

Me desperté de un brinco, llorando entre los cantantes. Mamá quiso abrazarme pero yo, con los ojos abiertos, seguía viendo en su cara la cara de la muerte.

Quise zafarme de ella y saltar de la pick-up. Marisela me sujetó con ambos brazos contra su pecho. Me calmó. Me recordó quién era. Lo dijo varias veces: —Soy yo, Cachito. Soy mami.

Alertado por otros pasajeros, el conductor frenó el vehículo. Nos detuvimos un rato en un recodo del camino. Poco a poco logré tranquilizarme. Le pedí a Marisela que me dejara verle bien el rostro para comprobar que no era La Huesuda. Como estábamos en penumbra, uno de los jugadores sacó su encendedor y le iluminó el semblante con la flama.

—¿Ves? —dijo ella con voz tranquilizadora—. Soy yo. Normal: con mi carne y mis orejas y mi pelo.

Respiré aliviado y me abracé a su torso. Reemprendimos la marcha. Los viajeros volvieron a cantar. Ahora una de Camilo Sesto: vivir así es morir de amor, por amor tengo el alma herida. (*ibid.*: 36-37)

La elección de un sumario-escena para narrar este episodio —que bien podría haberse resumido a una frase alusiva al regreso en pick-up del narrador y su madre con el equipo de fútbol de su barrio tras su último partido— constituye una prueba suplementaria del cuidado narrativo con el que se construye la figura materna. Al priorizar el uso de estos procedimientos narrativos para la descripción de la madre, el narrador se toma el tiempo necesario para desplegar sus múltiples facetas. Así, se refuerza nuestra hipótesis de que las escenas y los sumarios-escena funcionan como dispositivos narrativos privilegiados en la producción del cuidado estético.

Ahora bien, esta misma hipótesis —según la cual las escenas o los sumarios-escena funcionan en *Canción de tumba* como recursos narrativos muy fructíferos para brindar formas de cuidado hacia ciertos acontecimientos y personajes, en particular hacia la madre— podría parecer cuestionable ante la presencia de pasajes marcados por el odio o el reproche hacia esa misma figura. No obstante, el análisis de dichos fragmentos a la luz de las herramientas proporcionadas por la teoría de la duración narrativa permite constatar que la mayoría de ellos adopta la forma de sumarios en sentido estricto, es decir, sin el grado de expansión característico de las escenas o los sumarios-escena:

Lamento hablar mal de mi madre ahora que agoniza pero lo cierto es que no siempre cuidó de mí como es debido. Y lo malo de ser el hijo de una puta es que, cuando eres niño, muchos adultos actúan como si la puta fueses tú. Mi hermano mayor tuvo que salvarme de ser violado al menos en tres ocasiones antes de que me graduara de primaria. Me explicó cuáles eran los riesgos con los que tendría que vivir hasta adquirir la complexión y la fuerza de un hombre adulto. Me enseñó a defenderme del abuso. Pero, para salvar el ano, un niño tiene que estar dispuesto a recibir otra clase de golpes igual de duros. Por ejemplo la ocasión en que, alrededor de los nueve años, alguien me mandó inconsciente a la Cruz Roja por negarme a practicarle una felación. (*ibid.*: 147)

Esta observación contribuye, por tanto, a consolidar nuestro análisis, ya que, si bien el narrador no omite estos pasajes —al considerarlos necesarios dentro de su proyecto

de reconstrucción narrativa exhaustiva de su madre–, no les otorga la misma densidad narrativa que a los pasajes centrados en el cuidado de la madre, tratados mediante escenas o sumarios-escena. Lo mismo ocurre en las páginas 43 y 44, donde se condensa en apenas dos páginas un prolongado periodo de animosidad del hijo hacia su madre: “la odié desde septiembre de 1992 hasta diciembre de 1999” (*ibid.*: 44). La impresión de un repaso veloz y agitado de muchos años de vida se ve reforzada, además, por la repetición sistemática de una estructura anafórica, ya que todas las frases del fragmento comienzan con el mismo *que enfático*.

Para concluir esta sección dedicada a los poderes cuidadosos que despliega la duración narrativa en *Canción de tumba*, conviene observar que el libro se cierra de manera simbólica y cíclica con la configuración narrativa que lo inaugura, esto es, una escena precedida por un sumario. Este recurso reaparece en este momento del texto para confirmar que la obra, desde su inicio hasta su desenlace, constituye una forma sostenida de cuidado temporal y narrativo dirigida a la madre.

Mis hermanos pasaron a verla por turnos. [...]
Ingresé a la sala de terapia intensiva. La enfermera me señaló un cubículo a la izquierda. Corrí la cortina. La tenían conectada a más fierros y lucecitas de colores que nunca. Una mascarilla de plástico transparente le cubría la boca. Ya no tenía mirada.
No había nada que decir: habíamos tenido un año entero de dolor lúcido.
Por si las dudas, se lo dije. Dije:
—Te amo. Soy el hijo de mi madre.
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. (*ibid.*: 206)

Este sumario-escena final, que sucede a un sumario muy breve –reducido a una sola frase que menciona la despedida de los hermanos a su madre– se presenta como un alivio. A través de él, el narrador finalmente se concede el tiempo necesario para despedirse de su madre de manera definitiva y serena, con la convicción de que el cuidado y la devoción que ella merecía le han sido restituidos, en última instancia, mediante la estética del cuidado que estructura el relato.

3.1.1.2 Orden narrativo

Al igual que la duración narrativa, otra noción desarrollada por Gérard Genette en el marco de su teoría del relato adquiere particular relevancia en nuestro análisis del cuidado

estético que se configura a lo largo de la obra de Julián Herbert. Se trata del orden narrativo, categoría que ya no se aplica a medir las correspondencias o discrepancias en la duración de los acontecimientos entre la historia y el relato, sino de confrontar el ordenamiento en que los acontecimientos son presentados en el discurso narrativo con su sucesión cronológica en la historia (Genette 1972: 105).

La identificación y el estudio de lo que Genette llama “anacronías narrativas” – esto es, las diversas formas de desajuste posibles entre el orden de la historia y el del relato– implican la existencia de un “grado cero” del relato; es decir, de un estado teórico e hipotético en el que acordamos para decir que existe una concordancia temporal entre la sucesión narrativa (el relato) y la sucesión diegética (la historia). En *Canción de tumba*, sostenemos que este grado cero del relato coincide –con excepción del último capítulo del libro– con el periodo durante el cual el hijo acompaña a su madre en la enfermedad, ya que se sabe por pasajes del texto y algunas entrevistas concedidas por el autor que la escritura de la obra se inició en ese momento, a raíz de la leucemia de su madre. Por ello, también se puede considerar que la narración transcurre en este contexto temporal. A medida que avanza el relato, el autor puede entonces 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 de la historia (*analepsis*) o introducir un acontecimiento del futuro de la historia (*prolepsis*) (*ibid.*: 110-111).

En sintonía con los demás relatos de filiación, que suelen recurrir a estas alternaciones temporales para tratar de reconstruir la vida del antecedente a partir del presente, *Canción de tumba* se caracteriza por el hecho de que su narrador no deja de alternar el grado cero hipotético del relato –el acompañamiento de su madre en el hospital– con *analepsis*. No obstante, este relato autoficcional de filiación se distingue por la regularidad con que despliega dichas *analepsis* y por la habilidad con que logra entrelazar sus diferentes tipos. Proponemos interpretar estas operaciones narrativas como parte integrante de la temporalidad narrativa del cuidado previamente esbozada, en su calidad de estrategias que articulan formas de cuidado tanto hacia la figura materna como hacia el propio autor-narrador.

En primer lugar, consideramos que el texto de Herbert emplea el concepto de “anacronía narrativa” formulado por Genette de manera tal que logra subrayar la

influencia directa de la corrupción, la violencia y el deterioro del tejido político-social mexicano sobre las decisiones de vida de Guadalupe, restableciendo así su condición de víctima. No obstante, esta representación de la madre como víctima colateral del colapso del Estado no constituye la lectura más inmediata ni la que se impone al principio del texto.

Más bien, desde las primeras páginas se perfila con notable precisión el estilo de vida inestable que marcó la trayectoria de Guadalupe –atravesado por la prostitución, la precariedad, la errancia y la inconsistencia afectiva– como uno de los factores determinantes en la configuración de una infancia y una existencia difíciles para sus hijos. Entre las secuelas, se cuentan la ausencia de figuras paternas de referencia, el crecimiento en contextos marginales y peligrosos, la exposición a experiencias violentas y traumáticas, la trashumancia por distintas regiones del país, la inestabilidad escolar, la disgregación del núcleo familiar y las dificultades posteriores para ejercer una paternidad funcional –en el caso de Julián Herbert–, entre otras. El lector se enfrenta así, en un primer momento, a la imagen que el hijo pudo haber sostenido durante buena parte de su vida: la de una madre responsable de todos sus males. Así lo atestiguan los reproches amargos que formula en relación con una infancia que transcurrió lejos de la normalidad: “lamento no haber sido por su culpa, por culpa de su histérica vida de viajes a través de todo el santo país [...] un niño modelo: uno capaz de creer en la redondez de la Tierra” (CDT: 14); o en relación con su drogadicción: “que una vez repetía en mi cabeza: por su culpa [de la madre] eres white trash” (*ibid.*: 44).

Sin embargo, conforme avanza la lectura y se desvela la estructura del texto, se hace evidente que esos pasajes iniciales expresan una mirada parcial, anclada en el pasado, de la cual el narrador procura progresivamente distanciarse. En su lugar, el relato propone una interpretación alternativa que desplaza el foco de la responsabilidad materna hacia la disfuncionalidad estructural del país. Este desplazamiento se construye, en parte, mediante un manejo eficaz de las anacronías narrativas, que permiten transitar con fluidez desde el grado cero del relato hacia diversas analepsis, alternando, además, entre episodios íntimos de la vida de Guadalupe y acontecimientos de mayor envergadura histórico-política. De esta manera, el narrador busca restituir una verdad más compleja y matizada, en la que la madre no aparece como única culpable. La estructura narrativa de

este texto se configura, de este modo, como un posible agente de un cuidado estético retroactivo, tal como se evidenciará en los pasajes que analizaremos a continuación.

En las páginas 54 y 55, el narrador recurre a dos analepsis que interrumpen la cronología lineal compartida por el relato y la historia para remontarse al año 1982. Aunque ambas analepsis remiten al mismo periodo, cumplen funciones distintas. La primera, de carácter general, alude a la crisis económica vinculada a la gestión gubernamental de José López Portillo. La segunda, de índole más íntima, se centra en la vivencia de Guadalupe Chávez y relata la pérdida de su empleo, sus reiterados intentos por encontrar una ocupación “digna” y su inevitable retorno al trabajo sexual:

Luego vino la crisis del Perro y, dentro de mi panteón infantil, José López Portillo ingresó a la posteridad (son palabras de mi madre) como El Gran Hijo de Puta. Don Ernesto quebró en los negocios suburbanos. Se volvió a su ganado y despidió a Marisela. Mantuvimos montada la casa pero empezamos a trashumar de nuevo: Acapulco, Oaxaca, Sabinas, Laredo, Victoria, Miguel Alemán... Mamá intentó, por enésima vez, ganarse el sustento como costurera en una maquiladora de Teycon que había en Monterrey. La paga era criminal y la contrataban a destajo, dos o tres turnos por semana. Siempre terminaba regresando a los prostíbulos diurnos de la calle Villagrán, piqueras sórdidas que a media mañana se atiborraban de soldados y judiciales más interesados en las vestidas que en las mujeres, lo que le daba a la competencia un aire violento y miserable. (*ibid.*: 54-55)

La yuxtaposición de estas dos analepsis permite alcanzar dos efectos fundamentales. Por una parte, establece una relación de causalidad directa entre el contexto sociopolítico y la trayectoria personal de la madre, presentando así al Estado como agente responsable y a Guadalupe Chávez como víctima de un sistema fallido. Por otra, al insertar estas analepsis de amplio alcance dedicadas a la vida de la madre justo después de episodios situados en el grado cero del relato, se habilita una especie de lectura retrospectiva que, desde el año 1982 hasta el presente narrativo, matiza la atribución de responsabilidad a la madre respecto de los acontecimientos narrados⁴⁵.

Un fenómeno análogo se observa en la página 130, donde se entrelazan diversas analepsis que remontan a la década de 1970. En este caso, junto a episodios íntimos de la vida de la madre, se incluyen referencias a procesos históricos de alcance nacional e incluso internacional:

Además, Marisela llegó por primera vez a Acapulco a mediados de los sesenta y vivió ahí –aunque de manera intermitente– hasta 1977. Ese periodo

⁴⁵ En este trabajo, se entiende por *alcance* la distancia temporal que separa el presente de la narración del pasado al que remite una analepsis, siguiendo la terminología propuesta por Genette (1972: 120).

comprende, por una parte, el auge de la frivolidad estadounidense transferrada, el Acapulco rock, el LSD, los puteros tipo mansión como La Huerta, la pornografía old fashion, las primicias de la cocaína entre turistas, las esferas de espejitos... Pero también es la época en que la utopía se agarró a balazos con el Far West: los fines de semana de purísimos adolescentes sesentayocheros, los primeros pasos del trabajo de masas en las zonas rurales, Lucio Cabañas y Genaro Vázquez, la Guerra Sucia... Esto le sucedió a cualquiera que haya vivido en esa época; pero percibir bacanalmente el proceso, siendo mujer, desde las mesas de un prostíbulo acapulqueño, fue – quiero imaginar– como sorber al mismo tiempo la nata de dos mundos. Mamá fajaba una noche con un ideólogo del magisterio y a la siguiente con el capitán de paramilitares que lo había torturado. Por eso piensa que la propiedad privada es una ficción impuesta por los explotadores y el gobierno corrupto y, también, que manifestarse en las calles como hacen las hordas de AMLO es una falta de respeto y decoro en un país de gente civilizada y culta. Por eso cree que el máximo héroe de la historia es Ernesto Guevara y, también, que a los jóvenes hay que educarlos con mano dura, con principios, incluso a golpes. (*ibid.*: 130)

Una vez más, la disposición consecutiva de analepsis de distinta naturaleza permite que ciertos discursos o comportamientos de la madre, que podrían considerarse contradictorios o reprobables, se interpretan a la luz de contextos más amplios que contribuyen a atenuar su responsabilidad.

Además, dada la fluidez con la que el narrador alterna entre el grado cero y las analepsis, no sorprende que esta dinámica aparezca también en el grado cero del relato, como para reforzar la idea ya esbozada de que los mecanismos de exculpación aplicables al pasado resultan igualmente válidos en el presente. Así, al pasar rápidamente de la enfermedad de la madre a la agonía del país, se insinúa que la ruina de la primera está directamente ligada al deterioro del segundo⁴⁶:

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 traigan impreso, como hierro de ganado, el fantasma de un AK-47. [...] Durante el desayuno, Felipe Calderón Hinojosa aparece en cadena nacional informando los logros de su gobierno, cuyas optimistas cifras considera – obviamente– más relevantes que cien millones de pesadillas. (*ibid.*: 27)

Por último, el vínculo entre el cuidado de la madre y las anacronías narrativas se revela con particular intensidad en las últimas oraciones del texto. En ellas, el narrador opta por interrumpir el grado cero del relato –ubicado en ese momento en su nueva vida junto a su esposa, Mónica, y su hijo menor, Leonardo, años después del fallecimiento de

⁴⁶ Este tipo de crítica sutil y acerba hacia la descomposición política y social del país se manifiesta a lo largo de la obra de muchas maneras suplementarias, con frecuencia matizadas por una ironía desilusionada. No obstante, dichas manifestaciones no podrán desarrollarse en este trabajo, dado que nos hemos limitado a analizar aquellas formas de crítica que, de manera concomitante, contribuyen a la revalorización de la figura materna.

su madre— para insertar una analepsis centrada en el instante de la despedida materna. Esta elección reviste un alto valor simbólico, ya que, en lugar de cerrar la narración con el nacimiento de su hijo y el inicio de una nueva etapa en su vida, el narrador decide volver a ese episodio específico del pasado, como si solo a través de su evocación pudiera consumarse la verdadera despedida. Mediante esta analepsis, se percibe la distancia que separa aquella primera despedida de la que se formula en ese momento, marcada por la conciencia de haber podido ofrecer, por fin, un cuidado justo, un homenaje verdadero, capaz de perdurar más allá del tiempo y de la pérdida.

Pero como ya se ha señalado, las múltiples posibilidades narrativas que ofrece la teoría del orden narrativo no solo benefician a la figura materna, sino también al propio autor-narrador, para quien aparecen como formas de autocuidado. Basta con considerar la sección comprendida entre las páginas 52 y 79 para ilustrar la frecuencia con la cual el narrador circula entre el grado cero del relato y las analepsis, así como entre episodios de la vida de su madre y la suya propia. En apenas una veintena de páginas, se siguen una analepsis sobre la vida de la madre y del hijo —que abarca el periodo entre 1980 y 1987, incluyendo su estancia en Ciudad Frontera, la miseria que sufrieron, la participación de la madre en el mundo de la prostitución y su errancia por el territorio mexicano—, una vuelta al grado cero del relato —enfocado en las quejas de la madre en el hospital y en aquellos días puntuados por su enfermedad—, y luego diversas analepsis centradas solo en la vida del hijo —como un viaje a Alemania tres años atrás y varios periodos de su vida. Esta alternancia entre las vivencias de la madre y las de su hijo reaparece con particular claridad en las páginas 117 y 143.

Desde nuestra perspectiva, esta peculiar disposición narrativa articula diferentes vidas —la de la madre y la del hijo— en diferentes momentos —pasados y presentes— precisamente para que el narrador pueda percibir las resonancias que cada una de estas vidas tiene en la otra, y para revelarle 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: 42-44), tanto la madre como el hijo se ven incorporados en situaciones realmente críticas y complejas que se enmarcan en contextos nacionales que tampoco resultan favorables. La madre se encontraba, como se ha comentado, en una gran precariedad que la llevó a recorrer el país y trabajar como trabajadora sexual 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 indagar en 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. En este sentido, el principio de interrelacionalidad, central en la ética del *care*, se proyecta aquí en el plano narrativo con una función análoga: entrelazar vidas distintas para generar sentido y posibilidad de reparación. La superposición de la experiencia materna a la suya propia dentro del relato –mediada por componentes ficcionales que le permiten tomar la distancia necesaria para observar con mayor claridad las tensiones, ambivalencias y contradicciones que configuran su identidad– habilita así la emergencia de formas de consuelo y de cuidado dirigidas hacia sí mismo.

3.1.2 Recepción cuidadosa del lector hacia el personaje de la madre

Si bien los recursos textuales y estéticos de *Canción de tumba* pueden concebirse como manifestaciones directas de cuidado hacia la figura materna, también es posible interpretarlos como dispositivos orientados a configurar un tipo de lector específico, capaz de producir simpatía, comprensión, compasión y, en última instancia, una actitud cuidadosa hacia el personaje materno.

Conviene subrayar que tal configuración –que guiará nuestros análisis– supone un desplazamiento desde una concepción empírica del lector hacia la noción de un “lector modelo” inscrito en el propio texto, tal como la desarrolla Umberto Eco en *Lector in fabula* (1993: 73): aquel lector capaz de actualizar el texto conforme a las instrucciones y estrategias que este le proporciona. Eco describe esta construcción textual mediante la noción de “mecanismo generativo” (*ibid.*: 79), es decir, un conjunto de dispositivos narrativos y semióticos que preparan, orientan y acompañan la actividad interpretativa del lector, con el fin de permitirle aprovechar su experiencia lectora de una forma, ella también, planificada. Esta concepción del lector como entidad inscrita en el texto también ha sido conceptualizada por otros teóricos de la recepción, como Wolfgang Iser, con su noción de “lector implícito”, desarrollada en *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett* (1972).

Aunque ambas propuestas teóricas reconocen que el lector y su participación están previstos y organizados por el texto, resultan insuficientes para los fines del presente trabajo, en la medida en que conciben al lector como una instancia única y homogénea. Por el contrario, el análisis exhaustivo de las distintas formas de cuidado desplegadas en *Canción de tumba* requiere –como se comprobará a continuación– distinguir entre diferentes identidades lectoras que un mismo individuo puede asumir a lo largo de una misma lectura, distinción abordada en las teorías de Michel Picard (1986) y Vincent Jouve (1992).

Una primera tipología de las distintas facetas que puede asumir un mismo lector a lo largo de su experiencia lectora se estrenó en *La lecture comme jeu* (1986) de Michel Picard, obra teórica en la que propone abordar la lectura a partir de las reglas y dinámicas propias del juego. En ella, distingue tres entidades lectoras que pueden potencialmente convocarse todas dentro de una sola lectura:

Ainsi tout lecteur serait triple (même si l'une ou l'autre de ses composantes est atrophiée) : le liseur maintient sourdement, par ses perceptions, [...] la présence liminaire mais constante du monde extérieur et de sa réalité ; le lu s'abandonne aux émotions modulées suscitées dans le Ça, jusqu'aux limites du fantasme ; le lectant, qui tient sans doute à la fois de l'Idéal du Moi et du Surmoi, fait entrer dans le jeu par plaisir la secondarité, attention, réflexion, mise en œuvre critique d'un savoir, etc. (Picard 1986: 214)

En 1992, Vincent Jouve retomó la tipología propuesta por Michel Picard con el objetivo de revisarla parcialmente y convertirla en el fundamento de una nueva teoría sobre el personaje literario, expuesta en *L'effet-personnage dans le roman*. Según Jouve, la teoría del personaje literario no debe limitarse a concebirlo como un producto exclusivamente textual –como sostienen las aproximaciones estructuralistas y narratológicas–, sino que debe entenderlo también como el resultado de una interacción con el lector, o más precisamente, con las distintas figuras lectoras posibles (Jouve 1992: 7-13).

En el marco de nuestro estudio, la teoría de Jouve resulta particularmente fructífera, ya que combina dos criterios fundamentales: por una parte, identifica y describe tres instancias lectoras diferenciadas a partir de sus modos distintos de recepción –aspecto en el que se focaliza de manera casi exclusiva Picard–; por otra, analiza cómo el texto las convoca, las organiza y las activa de forma diferenciada, algo que Eco e Iser aplicaban solo a un lector único. Desde estos criterios, Jouve distingue tres tipos de

lectores y, en consecuencia, tres regímenes de lectura, en los cuales el personaje se recibe de manera diferenciada:

Si la notion de *lectant* nous semble riche et pertinente, nous renoncerons au concept de *liseur* (peu opératoire) et nous détacherons du concept de *lu* celui du *lisant* (part du lecteur piégée par l'illusion référentielle et considérant, le temps de la lecture, le monde du texte comme un monde existant). [...] Nous distinguerons ainsi dans le lecteur participant une part passive, le *lu*, et une part active, le *lisant*. Le premier renvoie à l'investissement pulsionnel, le second à l'investissement affectif. [...] Les trois régimes de lecture n'impliquent évidemment pas la même réception de l'être romanesque. Le *lectant* appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique ; le *lisant* comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture ; et le *lu* comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques. [...] Ces trois lectures du personnage, que nous nommerons respectivement : « l'effet-personnel », « l'effet-personne » et « l'effet-prétexte », feront l'objet d'une analyse détaillée. (*ibid.*: 81- 83)

Si bien Jouve reconoce que la alternancia entre estas posiciones lectoras constituye un fenómeno inherente a todo acto de lectura y que “le lecteur, loin d'être un sujet stable et unifié, passe sans cesse, au fil du roman, d'une position de lecteur à l'autre” (*ibid.*: 81), el presente trabajo se centrará, sobre todo, en la manera en que *Canción de tumba* maneja la alternancia entre la construcción de las figuras del *lisant* y del *lectant*, así como en las implicaciones que dicha alternación tiene para la producción de distintas formas de cuidado dentro de la obra, dirigidas respectivamente a la madre, al hijo o al propio lector. En las páginas que siguen, se examinará, en primer lugar, cómo la creación, en el texto, de un espacio que acoge al *lisant* –y con ello, a una lectura denominada *effet-personne*– favorece la emergencia de un tipo de cuidado orientado hacia el personaje materno.

Canción de tumba aparece como un texto particularmente propicio para convocar a la figura del *lisant*, es decir, a ese lector que se involucra de manera plena, afectiva y lúcida en el universo narrativo, hasta el punto de considerar sus acontecimientos y personajes como parte del mismo mundo del que él mismo forma parte durante el tiempo de la lectura (*ibid.*: 81-83⁴⁷). La facilidad con que *Canción de tumba* puede activar al *lisant* se explica, en buena medida, por el hecho de que el texto pertenece a la categoría de los relatos autoficcionales de filiación, los cuales se caracterizan por establecer un

⁴⁷ Vincent Jouve insiste en que el *lisant* no es un lector ingenuo, sino que, aun implicándose de forma afectiva en el universo narrativo, es consciente de que dicha implicación es frágil y limitada, ya que solo perdura durante el tiempo de la lectura (*ibid.*: 85).

pacto de lectura ambiguo e híbrido que tiende a oscilar con fluidez entre lo factual y lo ficcional. En este marco, la frontera entre una Guadalupe Chávez-*personaje* y una Guadalupe Chávez-*persona* se difumina con mayor facilidad que en otros tipos de narraciones, lo que permite que el lector perciba ante todo a Guadalupe Chávez como una persona y no como un personaje, proyectando así sobre su figura textual sentimientos de simpatía, comprensión y compasión, como si se tratara de una figura real⁴⁸.

El texto recurre, además, a muchos otros dispositivos narrativos destinados a facilitar esta lectura cuidadosa y programada del personaje materno, más allá de las disposiciones ideológicas o afectivas previas del lector. Para explorar estos diversos mecanismos, nos referimos de nuevo a la teoría de Vincent Jouve quien identifica un sistema de tres códigos textuales que contribuyen a activar –cada uno con un grado diferente– el sistema de simpatía del lector y a vincularlo al personaje concebido como persona.

El primero y más determinante de estos códigos, el *code narratif*, se fundamenta en el proceso de “identification lectorale primaire” (*ibid.*: 124-125), por el cual el lector se identifica, de manera inconsciente y espontánea, con el narrador, con quien suele compartir tanto una perspectiva como un mismo nivel de información sobre la historia y los personajes. A partir de esta asociación fundamental, este código permite evaluar en qué medida el narrador favorece u obstaculiza la construcción de un vínculo afectivo entre el lector y los personajes. Nos detendremos brevemente en este primer código.

El segundo tipo de código, denominado *code affectif*, refuerza la producción de simpatía posibilitada por el código narrativo mediante recursos textuales que generan una impresión de realidad, transparencia e intimidad con los personajes. Entre estos recursos, Jouve destaca el grado de acceso que se ofrece a la vida psíquica del personaje, así como la intimidad con que se expone su historia, su infancia y su sufrimiento (*ibid.*: 136-141). Esta dimensión de la teoría, que establece una correlación directa entre la abundancia de detalles sobre la biografía y el dolor de un personaje y la simpatía que este puede suscitar, resulta de especial relevancia para el análisis de *Canción de tumba*, no solo porque la obra se orienta hacia una evocación minuciosa del pasado de la madre –como ocurre en muchos relatos de filiación–, sino sobre todo porque las heridas de la madre constituyen

⁴⁸ Asimismo, el hecho de que el lector sepa que Guadalupe Chávez existió efectivamente en la realidad constituye un factor decisivo que potencia la proyección de simpatía hacia su representación narrativa.

el verdadero núcleo de la narración. Por ello, se dedicará una atención particular a este segundo código.

El tercero, el *code culturel*, escapa al enfoque textual y estético que sigue el presente trabajo, dado que remite a la activación de valores extratextuales propios del lector, que lo predisponen a la simpatía en determinados contextos narrativos (*ibid.*: 144-145). Por esta razón, este aspecto no llegará a explorarse.

3.1.2.1 *El código narrativo*

Antes de que pueda configurarse una recepción orientada de un personaje a través de diversos dispositivos textuales y consolidarse el sistema de simpatía del lector, resulta pertinente examinar, en primer lugar, la instancia narrativa con la que este tiende a identificarse de manera casi automática, con el fin de analizar en qué medida el narrador favorece o dificulta dichos procesos.

Vincent Jouve denomina “*identification lectorale primaire*” o “*identification narratoriale*” al proceso frecuente por el cual el lector se identifica, desde las primeras líneas del texto y de forma espontánea (*ibid.*: 128), con la voz y la mirada que conducen el relato (*ibid.*: 124-125).

En *Canción de tumba*, esta identificación parece verse reforzada, en primer lugar, por el hecho de que el narrador no es una figura anónima ni externa a la historia, sino un personaje concreto, cuyo vínculo con el autor –sugerido tanto por elementos textuales como paratextuales– produce un marcado efecto de realidad. En segundo lugar, porque el grado cero del relato coincide con la hospitalización de la madre, lo que permite al narrador recurrir al presente de indicativo en esos pasajes y transmitir al lector la incertidumbre, las dudas y las dificultades que atraviesa. Este efecto de simultaneidad emocional resultaría mucho menos patente si el grado cero del relato se situara tras la muerte de la madre, ya que entonces predominaría un modo narrativo retrospectivo, basado en gran mayoría en analepsis, lo que dificultaría el acceso directo a las emociones del narrador.

Apenas pienso que podría salvarse, pierdo el ritmo de la respiración; dejo de redactar con soltura. Tengo una visión *material* de lo que esto es: un texto. Una estructura. Una estructura, debo añadir, a la que le he insuflado cierto aire trágico. (CDT: 42)

Esta identificación reforzada del lector con el personaje-narrador de Julián Herbert tiene implicaciones directas, ya que este proceso –muy común en la literatura y del que los lectores a menudo ni siquiera son conscientes– contribuye a que el lector acepte, durante el tiempo de la lectura, que ese personaje se convierta en sus propios ojos y pensamiento⁴⁹.

Diana, que está harta de lidiar con la hipocondría que aqueja a Guadalupe desde hace años, dice ríspidamente:

—Tienes que levantarte de la cama.

Mónica y yo nos quedamos callados.

No es para tanto, pienso: apenas tiene sesenta y cinco años. Luego de quince o veinte minutos de acariciarle los cabellos, le propongo que vayamos al doctor. Ella dice que no. No hace falta. Ya está bien y estará aun mejor gracias a mi visita. Melodramatiza pero no miente: me ama. Y yo a ella, aunque con esa pasión ambigua del Iscariote que se fuga del cuento llevando consigo, intacto, el saquito de monedas de plata... (*ibid.*: 46)

De esta manera, se orienta de forma significativa la percepción del lector del resto de los elementos de la historia, entre los cuales se encuentra el personaje de Guadalupe Chávez. Por ello, resultaría muy difícil que el lector produjera simpatía hacia la figura materna si la instancia narrativa no facilitara al mínimo ese desarrollo o, dicho de otro modo, si adoptara una actitud irónica, crítica o distante hacia ella. En tal caso, el efecto de los demás códigos textuales en la producción de simpatía quedaría muy limitado, cuando no directamente anulado, lo que pone de manifiesto la primacía del código narrativo sobre los demás.

En *Canción de tumba*, la identificación del lector con el narrador constituye así un elemento clave y necesario para la instauración de una recepción cuidadosa del personaje materno. Al identificarse con el narrador –quien explora sin reservas los múltiples matices del vínculo que lo une a su madre, sin eludir ni sus aspectos más luminosos ni sus zonas más oscuras–, el lector acepta adoptar la posición del hijo dentro de esta relación íntima, tensa y ambivalente, como si él mismo pasara a formar parte, de manera privilegiada y profunda, de ese nexo. Sobre esta base fértil –la intensa implicación del lector en la relación maternofilial, tal como es configurada por la instancia narrativa– el texto puede desplegar otras estrategias narrativas orientadas a generar una recepción

⁴⁹ La identificación del lector con el narrador se produce, al menos, en los primeros capítulos del libro, ya que, como se observará más adelante, también tiene lugar un proceso significativo de distanciamiento progresivo respecto de este, articulado en torno a lo que se definirá como una “estética del desprestigio”.

marcada por el cuidado hacia el personaje de Guadalupe Chávez; estrategias que se inscriben dentro de lo que Vincent Jouve denomina el *code affectif*.

3.1.2.2 *El código afectivo*

Si bien el código narrativo sienta las bases para instaurar un sistema de simpatía del lector hacia el personaje de la madre en *Canción de tumba*, es el código afectivo el que contribuye de manera decisiva a su desarrollo, y con ello, a la configuración de una recepción marcada por el cuidado. Este código se sustenta en un principio fundamental: cuanto más información poseemos sobre una persona, mayor es la probabilidad de que desarrollemos simpatía hacia ella (Jouve 1992: 132). Esta lógica se extiende también a los personajes literarios: cuanto más conocemos sobre su estado psíquico y psicológico, su biografía, su infancia, su sufrimiento o sus sueños, más accedamos a su intimidad y más fácil resulta identificarlos, de forma ilusoria, como sujetos auténticos (*ibid.*: 133-135).

La obra que constituye nuestro corpus de estudio se presenta, en este sentido, como un ejemplo paradigmático de aquellos textos que, mediante recursos narrativos variados, introducen información íntima, transparente y profunda sobre sus personajes, lo que la convierte en un objeto particularmente adecuado para un análisis desde la perspectiva del código afectivo. Sostenemos que, al centrarse de manera casi exclusiva en dos personajes –Julián Herbert y Guadalupe Chávez–, el texto les reserva un tratamiento narrativo minucioso, que abarca tanto sus vivencias interiores como exteriores. Mientras que el examen de los estados psíquicos y psicológicos del hijo, así como el inventario de sus vicios responden a ciertos fines específicos que quedarán explorados en el apartado 3.2, dedicado a lo que bautizamos una “estética del desprestigio”, la reconstrucción biográfica y la exposición del sufrimiento de la madre contribuyen, por su parte, al fortalecimiento de la estética del cuidado, y a la producción de simpatía y de una recepción cuidadosa por parte del lector.

Tal como se ha señalado, son en primera instancia los numerosos episodios centrados en la infancia y el pasado de la madre –típicos del relato de filiación– los que refuerzan la impresión de intimidad y cercanía que se establece con dicho personaje⁵⁰.

⁵⁰ En este sentido, no es fortuito que el primer capítulo del texto inicie con el nacimiento de la madre.

Entre las razones que explican la eficacia de estos pasajes en la construcción de simpatía se encuentra, como se argumentó al tratar el tema de la culpabilidad de Guadalupe Chávez, su capacidad para propiciar una comprensión más profunda del personaje y de algunas de sus conductas. Así lo ejemplifica el siguiente fragmento:

En cambio el primer recuerdo de mamá (porque ella me lo contó: me lo cuenta casi todo) es tierno y repugnante. Debió de tener, como yo, unos tres años. Espiaba a través de los hilos dorados de la bocina de una gran radio Philips holandés con doble dial de madera. [...] Sintió que la izaban. Igual que a mí cuando ella me transportaba en brazos para colocarme en posición de cantante sobre una silla. Solo que a ella no la sujetaban por el torso sino de las trenzas. Luego escuchó la voz de mi abuela (*y esto es lo primero que mi madre recuerda de su madre, así que cómo no iba a tener puteada la vida*):
—Condenada Maldita, cuántas veces tengo que decirte que no toques las cosas ajenas. (CDT: 123⁵¹)

Sin embargo, en *Canción de tumba*, consideramos que son sobre todo los pasajes que articulan el sufrimiento de la madre los que desempeñan un papel central en la configuración de la simpatía del lector. La eficacia de este tipo de fragmentos ha sido ya reconocida por Vincent Jouve, quien afirma que “l’individu ne semble pouvoir se livrer totalement qu’à travers sa blessure” (1992: 140). Del mismo modo, Roland Barthes establece una estrecha vinculación entre el sufrimiento y la constitución del sujeto:

Le « sujet », c’est pour nous (depuis le christianisme ?) *celui qui souffre* : là où il y a blessure, il y a sujet : *die Wunde ! die Wunde !* dit Parsifal, en devenant par là « lui-même » ; et plus la blessure est béante, au centre du corps (au « cœur »), plus le sujet devient sujet : car le sujet, c’est l’*intimité* (« La blessure [...] est d’une intimité épouvantable »). (1977: 224)

Con el fin de alcanzar una forma de exhaustividad y, con ello, reforzar la eficacia del proceso de simpatía en el lector, el sufrimiento materno aparece en el texto bajo múltiples rostros. Esta representación se organiza tanto en un eje sincrónico –que incluye la enfermedad, la hospitalización y el trato médico deshumanizado– como en un eje diacrónico –que abarca la precariedad, la soledad y la violencia física y estatal–, al remontarse, como se ha observado en el extracto de la página 123, hasta escenas de maltrato y violencia experimentadas durante la infancia.

El estudio de la temporalidad narrativa del cuidado en *Canción de tumba* ya ha puesto de relieve una tendencia especialmente recurrente en la obra, que consiste en dedicar largas escenas o sumarios-escena a episodios relacionados con la enfermedad y

⁵¹ El uso de las cursivas en este pasaje es nuestro.

la hospitalización de la madre. Estos temas, que constituyen el hilo conductor del libro – como lo evidencia el hecho de que el periodo en que acontecen haya sido elegido como grado cero del relato–, reaparecen a lo largo de la narración bajo múltiples formas, casi siempre con un marcado énfasis en el sufrimiento⁵². Así, cuando no se mencionan “los gritos” (CDT: 42) de la madre en el hospital, se describe su enfermedad como una “guerra privada contra la leucemia” (*ibid.*: 99), o se la representa como “calva, callada, amarilla, respirando con más dificultad que un polluelo en la kermés de una misa” (*ibid.*: 133). En este mismo sentido, cabe recordar la descripción cada vez más minuciosa de la madre en su lecho de hospital que se realiza en la página 14 –analizada anteriormente–, así como la que aparece en la página 41. En este último fragmento, se abordan de manera detallada las distintas dimensiones del sufrimiento físico de la madre en ese momento preciso de la historia, incluidas aquellas más triviales o escatológicas que otras obras literarias quizá habrían optado por omitir:

Guadalupe «Charles» yace enchufada a la bomba de infusión de su sexta quimioterapia. Tiene la presión baja. Le duelen las encías. No ha vomitado pero lleva cinco noches de severo estreñimiento. La doctora recetó Metamucil y mucha agua, así que Guadalupe bebe tres litros diarios. Continúa sin cagar pero mea cada veinte minutos. Como la tienen enchufada a la máscara negra – así apoda mi madre al suero doble de la quimio–, tengo que traer el cómodo y meterlo bajo sus nalgas, retirarlo cuando cesa el sonido, limpiar el coño con un kleenex y vaciar luego los meados en el inodoro. (*ibid.*: 41)

Mediante un léxico deliberadamente crudo y provocador, este pasaje produce potentes efectos de realidad y transmite con notable precisión la intensidad del sufrimiento físico padecido por la madre, así como un sentimiento de incomodidad que el lector comparte con el personaje-narrador, lo que refuerza su identificación con él. Estos movimientos se ven asimismo reforzados por el uso del tiempo presente del modo indicativo, cuya aparición se ve facilitada por la elección del periodo de hospitalización como grado cero del relato. Tal elección temporal, que –como se ha identificado anteriormente– favorece la identificación de lector con el narrador, permite también una percepción más vívida e inmediata del dolor materno.

La sutileza con la que nos enteramos del deterioro físico de la madre procede también de los numerosos pasajes que aluden al tratamiento deshumanizado que esta

⁵² Véanse las páginas 14, 41, 42, 46, 48, 49, 99, 100, 102, 133, 178, 203 y 206.

recibe, tanto durante su estancia en el hospital –aspecto ya abordado en la sección dedicada a la duración narrativa– como después de su fallecimiento:

El hombre de la funeraria no pudo subir los restos a su transporte porque había un desnivel entre la defensa del vehículo y la altura de la camilla. Lo intentó varias veces. Empujaba con todas sus fuerzas como si estuviera jugando a los carritos chocones. La camilla rebotaba contra la defensa y el cuerpo de mi difunta madre, envuelto hasta la cabeza por una sábana sucia, temblaba como gelatina. (*ibid.*: 203)

La razón por la que la exposición narrativa del sufrimiento materno se revela como el procedimiento más recurrente y eficaz para generar simpatía en el lector de *Canción de tumba*, y así orientar su recepción, radica en el hecho de que este retrato no se limita a los lugares comunes del sufrimiento –como la enfermedad o la hospitalización, en el caso de este libro–, sino que se extiende a otros ámbitos menos esperados de la vida de Guadalupe Chávez, entre ellos, la precariedad económica y social⁵³. No son pocos los pasajes que insisten en la “pobreza extrema” (*ibid.*: 56) que marcó su existencia y que, entre otras consecuencias, la llevó a ingresar en el mundo de la prostitución, en el que “trabajaba, con el orden mental de un burócrata, ocho horas por cinco turnos semanales. De diez de la noche a seis de la mañana” (*ibid.*: 32⁵⁴). Esta situación también afectó de manera directa al hijo, quien “viv[ía] a escondidas en el cuartito que ella alquilaba al fondo del prostíbulo” (*ibid.*). La minuciosidad con la que el narrador recuerda, en las páginas 32 y 33, los sonidos, gritos y obscenidades que caracterizaban ese entorno acentúa aún más la escasez material y simbólica del universo en el que madre e hijo se desenvolvían en aquel momento.

Pero esta experiencia de profunda miseria no se circunscribe a un episodio puntual, sino que aparece como una constante en la trayectoria de Guadalupe Chávez. Así lo evidencia, por ejemplo, un pasaje en estilo directo que reproduce –con un marcado efecto de lamentación– las palabras de la madre en el umbral de la casa de su hijo, ya adulto: “estoy aquí sentada en la puerta no tengo ni un centavo no he comido desde ayer estoy enferma” (*ibid.*: 43). De la misma manera, una extensa descripción evoca con crudeza las condiciones precarias de la casa de Ciudad Frontera en la que vivieron madre

⁵³ En comparación, otros recursos textuales que en otras obras pueden resultar más eficaces para activar el sistema de simpatía del lector son, por ejemplo, las distintas formas de discurso reproducido que permiten acceder a la vida psíquica del personaje, el relato de sus recuerdos de infancia o la evocación de sus sueños, entre otros.

⁵⁴ Véanse las páginas 32, 43, 54, 55 y 56.

e hijos a partir de 1982, subrayando así aún más el carácter constitutivo de la miseria que definió su modo de vida:

Pasamos tres años de miseria absoluta. Mamá había adquirido una propiedad sobre terrenos ejidales en conflicto pero no poseíamos en ese solar más que dunas enanas, cactáceas muertas, medio camión de grava, trescientos blocks y dos bultos de cemento. Erigimos un cuartito sin cimientos que me llegaba más o menos al hombro y le pusimos láminas de cartón como techo. Entrábamos a nuestro hogar a gatas. No teníamos agua ni drenaje ni luz. (*ibid.*: 55)

El sufrimiento materno también se manifiesta a través de la soledad y la exclusión a las que la mujer fue progresivamente relegada. Un episodio ilustrativo de esta dinámica se produce cuando su familia se reúne tras el fallecimiento de su padrastro, Marcelino Chávez: “a la mañana siguiente del velorio, mi tío Gilberto dijo que no estaba dispuesto a dormir dos noches seguidas bajo el mismo techo que una puta. Marisela hizo la maleta y se marchó” (*ibid.*: 132). La hostilidad del entorno familiar no solo confirma el rechazo que pesa sobre ella, sino que lo reactualiza en un momento de especial vulnerabilidad, lo que la empuja a huir a Veracruz y a entregarse a una serie de salidas nocturnas marcadas por el desorden y el alcohol. Este aislamiento, que atraviesa toda su trayectoria, se presenta como un destino ineludible, como el signo trágico que define su existencia:

Al promediar la cincuentena, Marisela decidió aceptarlo: estaba sola. Sus tres hijos mayores habían dejado de dirigirla la palabra. No tenía amigas. Ni sus nueras ni sus nietos la visitaban. Se fracturó tres huesos en el transcurso de pocos meses. En 1997 le diagnosticaron una severa osteoporosis. Poco a poco, como quien no quiere la cosa, comenzó a usar su nombre verdadero: Guadalupe Chávez Moreno. Nuevecito. Recién extraído del baúl de la niñez. (*ibid.*: 22)

En este contexto, el regreso al verdadero nombre no funciona como un gesto de reconciliación con la identidad original, sino como el último signo del fracaso de una vida despojada de reconocimiento y estabilidad. A lo largo de su vida, Guadalupe Chávez adoptó múltiples alias –Lorena Menchaca, Vicky, Juana, Marisela Acosta– que pueden interpretarse como estrategias sucesivas de reinención identitaria, cada uno asociado a una etapa distinta de su existencia o a una faceta particular de su personalidad. El abandono de estos nombres, así como de la tendencia a modificarlos según las circunstancias, revela de forma simbólica el colapso final de una voluntad de reconstrucción constante. Este fracaso queda aún más acentuado por el hecho de que la última parte de su vida transcurre bajo un enésimo apodo, ya no elegido por ella, sino impuesto al momento de su ingreso en el hospital: Guadalupe Charles.

Cuando no evoca la profunda soledad de la madre, el narrador insiste en la violencia que atraviesa sus entornos más inmediatos, tanto personales como profesionales. Desde las primeras páginas, el camino y las relaciones que Guadalupe Chávez intenta forjar aparecen como condenados al fracaso, consumidos por una violencia persistente que se presenta como un mal incurable, del que no puede librarse y que contamina todo a su alrededor.

Desde los primeros recuerdos de Guadalupe –cuando su madre la arrastraba por las trenzas– hasta los de su propio hijo, que rememora múltiples intentos de violación sufridos por el hecho de “ser el hijo de una puta” (*ibid.*: 147), la violencia se perfila en el texto como un mal trágico, profundamente arraigado en el entramado social y que se transmite de generación en generación de forma casi irreversible. Asimismo, se refuerza la dimensión totalizadora de este fenómeno en la vida de Guadalupe Chávez, al manifestarse tanto en el ámbito profesional –donde regresaba con frecuencia a su cuarto con “el maquillaje de un payaso y sobre su frente [...] una pequeña herida roja” (*ibid.*: 58)–, como en el privado, donde debió soportar distintas formas de violencia doméstica, como cuando el padre de Julián “la azotó contra el tablero de un automóvil” (*ibid.*: 194).

Como si todo ello no bastara, la violencia también logra inmiscuirse en su existencia a través del aparato estatal, cuyas fallas –ya analizadas previamente– ejercen una presión destructiva que se prolonga incluso más allá de su muerte. Como lo sugiere el narrador:

Ya no sé si el país decidió irse por el drenaje de manera definitiva tras la muerte de mi madre o si, sencillamente, la profecía de Juan Carlos Bautista era más literal y poderosa de lo que tolera mi luto: “Lloverán cabezas sobre México”. Saltillo dejó de ser un pueblo tranquilo. (*ibid.*: 188)

Así, ningún aspecto del sufrimiento materno permanece silenciado en este relato íntimo, que narra el último de los múltiples intentos de supervivencia emprendidos por la madre a lo largo de su vida, esta vez sin éxito. Tal recorrido literario en el corazón de la vulnerabilidad, la enfermedad, la hospitalización, la precariedad, la miseria, la soledad y la violencia contribuye a forjar una sensación de intimidad entre el personaje materno y el lector, quien tiende a percibirla como un sujeto profundamente sincero, herido por la compleja realidad mexicana reciente y, en consecuencia, auténtico y sincero. En estos pasajes, la activación de la disposición receptiva del *lisant* alcanza su punto culminante.

3.2 Estética del desprestigio

Junto al espacio textual indispensable que se reserva para la configuración del *lisant* en *Canción de tumba*, conviene destacar que la obra de Herbert activa también mecanismos que operan en sentido contrario, orientados a convocar en el lector la figura del *lectant*. A través de diversos procedimientos narrativos –como los comentarios metaficcionales despectivos del narrador hacia sí mismo, el uso engañoso de recursos narrativos temporales o la introducción de una ambigüedad deliberada entre sueño y realidad, así como la revelación posterior de estas transgresiones–, heterogéneos en su naturaleza pero convergentes en sus efectos, se fomenta una toma de distancia crítica del lector respecto del narrador y de los personajes. Estos recursos favorecen un movimiento reflexivo mediante el cual el lector es llevado a recordar que se encuentra ante una construcción narrativa, elaborada por un autor que orienta su recepción e intenta transmitir un mensaje determinado.

De este modo, se activa la figura del *lectant* y, específicamente en este caso, la del *lectant interprétant*, que aspira a descifrar el sentido general de la obra y aquello que esta puede ofrecerle en términos personales y éticos (Jouve 1992: 84-85). Esta figura resulta tan imprescindible como la del *lisant*, ya que permite acceder a otras formas de cuidado articuladas por el texto, orientadas esta vez de manera más directa hacia el propio lector.

En los párrafos subsecuentes, se investigarán los procedimientos narrativos que, agrupados bajo la etiqueta de la “estética del desprestigio”, favorecen la activación del *lectant* y permiten, por consiguiente, la realización de una dimensión adicional de cuidado propuesta por la obra. En otras palabras, se analizará cómo la movilización de esta figura lectora a través de dichos dispositivos narrativos permite al lector distanciarse del texto, reconocer su carácter de experimentación poética y extraer de él enseñanzas susceptibles de nutrir su imaginación ética. El cuidado dirigido a Guadalupe Chávez se ve así desplazado –sin por ello anularse– hacia una forma de autocuidado que invita al lector a una reflexión personal sobre sus propias experiencias de cuidado e interrelacionalidad, reactivadas y reconfiguradas durante el proceso de lectura.

3.2.1 Comentarios metaficciones despectivos del narrador hacia sí mismo

Los llamados “comentarios metaficciones”, bastante presentes en las obras literarias de los últimos años, se refieren a aquellos pasajes en los que el narrador interrumpe de forma voluntaria el relato de la historia para insertar reflexiones personales, ya sea sobre el contenido narrado o, con mayor frecuencia, sobre la propia estructura del relato (Waugh 1984: 2-5). A pesar de su semejanza con las pausas narrativas, tal como las define Gérard Genette en su teoría del relato, los comentarios metaficciones de *Canción de tumba* se diferencian de estas en un aspecto fundamental: aunque también se caracterizan por una duración diegética nula (tiempo del relato = n ; tiempo de la historia = 0), no poseen una naturaleza propiamente narrativa (Genette 1972: 174-175⁵⁵). Su función principal consiste más bien en interpelar al lector y sustraerlo de su posición de *lisant*, al compartir con él dudas sobre el proceso de escritura y recordarle que el texto es, ante todo, una construcción narrativa sujeta a cuestionamiento (Waugh 1984: 2). De este modo, se rompe la ilusión referencial que hasta entonces podía haber sostenido la inmersión del lector en el universo narrado.

En una de sus definiciones sobre el relato de filiación, Dominique Viart subrayó la “conscience métalittéraire marquée de son entreprise” (2019: 18), reconociendo así que los relatos de filiación tienden a incorporar reflexiones de este tipo, sobre su propio proceso de elaboración. Por lo tanto, la presencia de fragmentos metaliterarios en *Canción de tumba* no resulta en absoluto excepcional. Por el contrario, es posible identificar numerosos pasajes que responden a esta lógica autorreflexiva, entre los cuales destacan, por ejemplo, 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. (CDT: 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? (*ibid.*: 38)

⁵⁵ Las descripciones, en cambio, constituyen auténticas pausas narrativas, ya que presentan una duración diegética nula pero tratan del universo espaciotemporal de la historia (Genette 1972: 174).

Sin embargo, la diferencia de *Canción de tumba* con respecto a otros relatos de filiación es que no se limita a incorporar comentarios metaficcionales característicos de la metaficción –aquellos en los que se reflexiona sobre la validez o la dificultad de la escritura en construcción. Integra también una serie de reflexiones de otra índole, que parecen cumplir una función suplementaria, al poner en entredicho no tanto la construcción textual como la propia capacidad del narrador para llevar a cabo el relato. Este cuestionamiento se expresa, 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. (*ibid.*: 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. (*ibid.*: 172-173)

En otra página, el narrador enfatiza su condición de escritor cínico y oportunista:

Les pedí a los amigos que me dejaran solo un rato. No sabía qué hacer. Después de todo, yo había sepultado secretamente a mi viejo diez años antes. Una voz embozada (*la voz del hartista hijo de puta cínico y abusivo que soy*) dijo entre mí: “Ahí tienes buen material para el cierre de tu novela”. (*ibid.*: 198⁵⁶)

Queda bastante claro, entonces, que estos pasajes, además de romper la ilusión referencial y desplazar al lector de su posición de *lisant* a la de *lectant* –como lo suelen hacer los comentarios metaficcionales convencionales–, operan también como mecanismos de distanciamiento entre el lector y el narrador. Así, contribuyen a descomponer de forma progresiva el proceso de identificación espontánea que se había establecido con la voz y la mirada que conducen el relato, así como la confianza depositada en ellas.

Ahora bien, la particular fuerza de estos pasajes –en los que se manifiesta una forma de autodesprecio por parte del narrador– radica en que se ven reforzados, en el plano diegético, por un retrato igualmente desfavorable del personaje-hijo, quien, conviene recordarlo, remite a una misma figura que el narrador y el autor. De este modo,

⁵⁶ Las cursivas son nuestras.

parece extenderse una especie de “estética del desprestigio” a todos los niveles de la obra en los que interviene el personaje-narrador Julián Herbert, tanto en su dimensión de figura diegética como en su función de instancia narrativa.

Entre los múltiples vicios y defectos que se atribuyen al personaje-hijo a lo largo de la obra, destacan las frecuentes alusiones –más o menos explícitas– a sus recurrentes idas y vueltas al mundo de las drogas y del alcoholismo⁵⁷. Ya sea durante su primer viaje a Berlín con Mónica, en 2006 (fragmento 1), un año antes de conocerla (fragmento 2), en los años noventa (fragmento 3) o a lo largo de una década de su vida (fragmento 4), los siguientes pasajes evidencian que estas adicciones nunca lo abandonaron del todo:

A veces compraba una botella de absenta 68 Moulin Vert y, ocultándola en mi abrigo, subía a beber al S-Bahn. Sin compañía alguna, sin una estación predeterminada. Bebía hasta que la sombra de los tilos secos y la velocidad del alumbrado público se convertían en manchas: tinta negra y blanca desgarrando el grabado de Berlín como una taza de té derramándose sobre los planos de una ciudad sagrada. (*ibid.*: 77)

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 lodo. (*ibid.*: 88)

¿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. (*ibid.*: 130)

Volví a Saltillo. Dejé la cocaína. Me casé con Ana Sol. Nos divorciamos. Volví a la cocaína. Viví con Anabel. Después con Lauréline. Traté de suicidarme. Dejé la cocaína. Conocí a Mónica. Tuvimos un hijo. Murió mi madre. Pasaron más de diez años. (*ibid.*: 197)

Sin embargo, es un párrafo de la página 44 el que logra condensar de forma más potente, mediante un ritmo sofocante propiciado por la omisión deliberada de signos de puntuación, todo aquello que se le puede reprochar al personaje del hijo:

Que gocé la vida tuve orgasmos más bellos que un pasón de opio bebí deglutí aspiré fumé dormí con mujeres cándidas sórdidas orales anales icónicas alcoholizadas ágiles débiles mentales verdaderas artistas frías apasionadas compañeras de lucha bastardas de la casa de Borbón sin desnudarme nunca de esta espina en el limbo de mi oreja llamada dos hijos contaminados de mí que ya no soy una princesa soy también un papá padrastro una piedra en el zapato de sus adolescencias arruinadas. (*ibid.*: 44)

Así, tanto los pasajes del relato que aluden a las conductas autodestructivas del personaje-hijo como los comentarios metaficcionales en los que el narrador se desacredita

⁵⁷ Repórtense a las páginas 43, 44, 77, 88, 121, 127, 130, 140, 141-143, 164 y 197.

a sí mismo contribuyen, de forma complementaria, a deteriorar la relación de identificación que se había establecido casi de manera natural entre el *lisant* y el personaje-narrador, permitiendo que el *lectant* retome el control de la lectura y adopte una postura más distanciada frente al texto⁵⁸. Esta toma de distancia respecto al narrador y esta mirada alejada sobre el texto aparecen efectivamente como condiciones necesarias para que la obra pueda desplegar determinadas formas de cuidado orientadas al lector. No obstante, antes de examinar estas formas, conviene detenerse en otras estrategias que atraviesan el texto y que refuerzan este doble distanciamiento: los engaños deliberados del narrador y su posterior revelación.

3.2.2 Engañar y revelar

El texto no se limita a generar efectos de distanciamiento respecto del personaje-narrador y del propio relato mediante el contenido profundamente autocrítico de ciertos pasajes (meta)literarios, sino que busca intensificarlos a través de técnicas narrativas que inciden de forma aún más directa en lector y en su experiencia de lectura. Tal es el caso de algunos recursos narrativos que el narrador emplea con mucha sutileza para inducir al lector en un engaño del que este no es inmediatamente consciente. La revelación posterior de estos mecanismos, en un punto más avanzado del libro, suscita en el lector una sensación de haber sido manipulado o traicionado, lo que contribuye a acentuar el proceso de distanciamiento ya iniciado.

Los apartados siguientes analizarán en detalle el funcionamiento de dos de estos procedimientos –el uso engañoso de los recursos narrativos temporales (3.2.2.1) y el juego con la línea difusa entre realidad y sueño (3.2.2.2)–, así como su posterior revelación y los efectos que esta produce en la figura del lector en ambos casos. Además, se examinará el tipo de narrador no fiable particular que estas estrategias permiten configurar, con especial atención a su eficacia para convocar la figura del *lectant* (3.2.2.3).

⁵⁸ Tal como lo señala Vincent Jouve en una cita previamente expuesta, no se trata, sin embargo, de un proceso escindido en dos etapas sucesivas y claramente delimitadas, en el que la figura del *lectant* vendría a sustituir de manera definitiva, en un momento puntual del relato, a la del *lisant*, sino más bien de una dinámica fluctuante y continua, en la que el lector oscila de manera permanente entre ambas posiciones a lo largo del texto (Jouve 1992: 81).

3.2.2.1 *Uso engañoso de los recursos narrativos temporales*

La destreza del narrador de *Canción de tumba* en el manejo de los recursos narrativos temporales, así como el equilibrio con que los articula a lo largo del texto y las formas de cuidado que este ejercicio posibilita, ya deberían resultar familiares al lector del presente trabajo, dado que fueron analizados en el apartado sobre la temporalidad narrativa del cuidado (3.1.1). En cambio, las posibilidades que dicho dominio abre al narrador para jugar con estos mecanismos, engañar al lector y suscitar en él ciertos efectos aún requieren ser explorados con mayor detenimiento. Resulta pertinente, en este sentido, acudir a un capítulo del texto titulado *Fantasmas en La Habana*.

En este capítulo, el narrador, que sigue su relato en un grado cero que corresponde, en este punto del libro, a la segunda hospitalización de Guadalupe Chávez a causa de una recaída, parece introducir una larga analepsis que relata un viaje que hizo recientemente a Cuba como parte de su trabajo. Recuerda, entre otros episodios, 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. (CDT: 121)

Esta larga analepsis –que se extiende de la página 121 a la 167– 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. (*ibid.*: 149)

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” (*ibid.*: 135), a quien presenta unas páginas más adelante como “el protagonista de la novela fallida que había intentado escribir un par de años atrás” (*ibid.*: 112). Sin embargo, no es hasta el siguiente capítulo, titulado *Fiebre (2)*, cuando se confirman las dudas del lector y se devela 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. (*ibid.*: 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 [...]. (*ibid.*: 175-176)

Si bien esta revelación puede percibirse como un gesto de sinceridad y una forma de restablecimiento de la verdad por parte del narrador, al mismo tiempo se presenta ante el lector como una evidencia de que dicho narrador ha recurrido de forma deliberada a ciertos recursos narrativos con el fin de engañarlo sin su conocimiento. Este descubrimiento abre así la posibilidad de que tales estrategias hayan sido empleadas en otras ocasiones, lo que suscita en el lector una creciente desconfianza tanto hacia el narrador como hacia el relato que ha construido hasta ese momento. En otras palabras, esta revelación –que bien podría interpretarse como un intento de restituir la verdad sobre el orden narrativo– genera un efecto subyacente de gran importancia: confronta al lector con el hecho consumado de que ya no puede asumir una posición de simetría informativa con el narrador respecto de la historia, sus personajes, sus acontecimientos y su configuración narrativa. La identificación previa con esta figura queda, en consecuencia, fracturada, y el lector se encuentra, una vez más, inducido a tomar distancia del relato para reflexionar sobre su construcción.

Asimismo, el proceso de distanciamiento con el personaje-narrador se ve reforzado, en este mismo pasaje, por la reaparición explícita de un elemento que

compromete su fiabilidad: la drogadicción. El lugar destacado que ocupa esta práctica problemática en su vida –ya señalado en otros fragmentos del texto– contribuye de manera evidente a disminuir su credibilidad como narrador fiable.

Como si estos elementos no fueran suficientes, y como si fuera necesario que el lector experimente de forma indirecta los efectos de esta dependencia para tomar conciencia de las consecuencias perversas que puede acarrear –por ejemplo, en la capacidad de una persona para narrar una historia–, el pasaje en cuestión logra 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 el significado profundo de este pasaje reside precisamente en la dificultad que enfrenta el lector para actualizar con claridad el tipo de temporalidad narrativa a la que se enfrenta durante la lectura. Todo parece indicar, en un primer momento, que se trata de una analepsis, hasta que la aparición de Bobo Lafragua introduce poco a poco la duda, sin que el lector pueda tomar una decisión definitiva al respecto. Es esta incertidumbre –unida a su posterior resolución– lo que confiere todo su sentido a este pasaje (Baroni 2009: 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.

3.2.2.2 *Juego con la frontera difusa entre realidad y sueño*

La tendencia del narrador de mantener al lector en la incertidumbre para luego, en un momento avanzado del relato, revelarle ciertos datos determinantes para su lectura, y así generar efectos concretos en este último –entre ellos una toma de distancia respecto del personaje-narrador– vuelve a aparecer en lo que concierne al pacto de lectura del relato.

El lector de esta tesina recordará que propusimos situar *Canción de tumba* dentro de la categoría del relato autoficcional de filiación, entre otros motivos, por su pacto de lectura ambiguo, ya perceptible en los elementos contradictorios de su paratexto. De manera más precisa, sugerimos inscribir la obra en una subcategoría personal llamada “relato autoficcional de filiación de carácter experimental”, que remite a relatos que

recurren a un pacto de lectura ambiguo no tanto como respuesta a la ausencia de archivos y/o recuerdos, sino como vía para explorar los límites entre lo factual y lo ficcional, así como para indagar en los efectos que pueden derivarse de dicha exploración.

Sin embargo, esta oscilación entre factualidad y ficción, así como su potencial narrativo, no se establece como componente estructural del relato de manera explícita sino hasta un punto bastante avanzado del texto. Aunque el paratexto y algunos pasajes siembran dudas al respecto desde el inicio, el lector se ve llevado a preguntarse de forma reiterada qué tipo de pacto de lectura se supone que debe adoptar: ¿debe considerar los elementos narrados como hechos reales o como invenciones ficcionales?

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 segunda hospitalización de Guadalupe Chávez a consecuencia de una recaída. Se narra de manera entrecortada a través de una serie de analepsis (CDT: 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 residente 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 (*ibid.*: 107-112). Ambos relatos no presentan ningún elemento que podría poner en duda su veracidad. 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. (*ibid.*: 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. (*ibid.*: 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 y el pacto de lectura permanece deliberadamente opaco.

Solo es hasta la página 172, a través de un comentario metaficcional, que el narrador aclara de manera más explícita que el pacto de lectura de *Canción de tumba* es ambiguo, y que no conviene establecer una distinción rígida entre lo real y lo ficticio. Al describir cómo logró reunir diversos materiales para escribir el episodio alucinatorio del viaje a Cuba, explica:

Redacté la historia de un viaje a La Habana basándome en las notas que tomé durante un Período 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 (tengo la impresión de que lo escrito en el cuaderno era chistoso y trágico, a diferencia de la frialdad de mi resumen);
2. la percepción del momento 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 (ningún delirante es tan imbécil como para perder el delicioso hilo de su locura intentando describirla) 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. (*ibid.*: 172)

De esta manera, el narrador termina por admitir que la dicotomía entre lo factual y lo ficcional no necesita resolverse, sino que constituye, por el contrario, uno de los principios fundamentales del relato. En otras palabras, revela al lector que la riqueza de ciertos pasajes anteriores del texto radica precisamente en el hecho de haber podido jugar con la frontera difusa entre realidad e imaginación, sin que este haya podido determinar con certeza de qué tipo de pacto de lectura se trataba en cada ocasión.

Una vez más, estos mecanismos narrativos propician un distanciamiento progresivo entre lector y narrador, y refuerzan la impresión de que la brecha informativa que los separa en cuanto al conocimiento sobre los acontecimientos de la historia aumenta de manera creciente.

3.2.2.3 *Un nuevo tipo de narrador no fiable*

Esta práctica narrativa recurrente que consiste en inducir al lector al error o sembrar la duda para, luego, revelar el engaño de manera explícita, permite proponer una nueva

variante de narrador no fiable. Este nuevo modelo se diferencia de las formas tradicionales no solo por la disposición del narrador a revelar e insistir en sus propias transgresiones, sino también por los efectos singulares que tal estrategia genera en la experiencia lectora.

El concepto de narración no fiable comenzó a consolidarse como objeto de estudio literario autónomo a partir de la década de 1960 (Heyd 2006: 217). Esta emergencia se debió, en parte, al modelo teórico de carácter exclusivamente intratextual propuesto por Wayne C. Booth en *Rhetoric of Fiction* (1961), al que respondió posteriormente la propuesta de Ansgar Nünning (1998), mucho más cercana a las teorías de la recepción y de la lectura. No obstante, más allá de sus respectivas limitaciones, ambos modelos permanecían vinculados a un componente moral y carecían de una herramienta de análisis clara.

Frente a este legado, Theresa Heyd logró 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 conversación; y la de modo, que los enunciados se formulen de la forma más clara y adecuada posible⁵⁹. 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

⁵⁹ 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: 6).

dicha infracción para que este intente derivar de ella un significativo alternativo (Heyd 2011: 3-7).

Es precisamente en relación con este último aspecto de su teoría donde se manifiesta la particularidad del narrador no fiable que aquí se propone. Como se ha demostrado en las secciones precedentes, el narrador de *Canción de tumba* se singulariza por exhibir de forma explícita sus propias limitaciones, carencias y estrategias engañosas, así como por buscar generar efectos concretos en los lectores a partir de dicha exposición.

Este nuevo tipo de narrador poco fiable resulta de especial interés y pertinencia en el marco del presente estudio, centrado en las formas de cuidado presentes en *Canción de tumba*. En efecto, mientras que en otros casos la creación de distanciamiento y decepción en el lector puede quedar neutralizada por el hecho de que este no siempre llega a percibir los engaños del narrador, la variante aquí analizada no le deja otro remedio que constatar, de manera explícita, la manipulación y la traición de la que ha sido objeto. La toma de conciencia que esta revelación propicia convierte a este narrador en un agente muy eficaz para activar y consolidar el posicionamiento del lector como *lectant*, lo cual constituye una etapa necesaria para que este último pueda tomar distancia del relato y de sus personajes, volver a centrarse en sí mismo y reflexionar sobre el sentido que la lectura le ofrece en un plano estrictamente personal. Este narrador singular se configura así como uno de los factores desencadenantes que favorecen un gesto de cuidado hacia el lector en *Canción de tumba*.

3.2.3 Cuidado hacia el lector

Existen múltiples maneras de interpretar los beneficios y enseñanzas que un lector puede extraer de la lectura de una obra literaria, en función tanto del marco teórico adoptado como de las características del texto analizado. En este sentido, el presente apartado indagará cómo *Canción de tumba*, así como el tipo de texto al que pertenece —el relato autoficcional de filiación—, contribuyen a generar y habilitar espacios textuales propicios para el desarrollo de formas específicas de cuidado dirigidas al lector de este relato de filiación en particular.

Ahora bien, incluso en el análisis de una obra concreta, persiste siempre una pluralidad de lecturas posibles, así como múltiples formas en que dicha lectura puede incidir en el lector, su vida o su visión del mundo. Esta actualización singular que cada

lector realiza del texto puede verse influenciada tanto por sus lecturas previas como por las posteriores, que arrojan nueva luz sobre elementos pasados por alto en una primera lectura, como lo señala Jorge Luis Borges en su breve ensayo “Kafka y sus precursores” (1952); por el contexto histórico, político o epistémico en el que se inscribe su experiencia lectora, que puede llevar a la construcción de nuevos sentidos vinculados a dicho contexto, como sugiere el propio Borges en su cuento “Pierre Ménard autor del Quijote” (1944); o bien por factores como su condición socioeconómica, sus competencias lingüísticas o su experiencia personal, tal como han puesto de relieve, en los últimos años, diversos trabajos en el ámbito de la sociología de la recepción⁶⁰. Si bien el estudio de esta dimensión empírica de la construcción del sentido resulta sumamente relevante y fecundo, sobrepasa los límites del presente trabajo, que fundamenta sus análisis en la figura de un lector modelo cuyas diversas identidades se configuran dentro del propio texto, conforme a la teoría de Vincent Jouve⁶¹.

La teoría de Jouve, que ya nos ha permitido detectar y examinar los diversos procedimientos narrativos que inducen al lector a alternar entre las posiciones de *lisant* y *lectant* – y, con ello, a realizar formas de cuidado hacia la madre–, debe ahora servirnos para entender qué implica esta configuración programada por el texto en términos de cuidado orientado al propio lector. En efecto, si bien se ha subrayado, a lo largo de las últimas páginas, la importancia del rol desempeñado por la figura distanciada del *lectant* como condición necesaria para que se active una forma de cuidado por parte del lector hacia sí mismo –lo cual justifica que el presente apartado se inscriba dentro del análisis de la estética del desprestigio–, no debe perderse de vista que dicho proceso de cuidado no sería completo ni viable sin los momentos de lectura que el lector atraviesa en calidad de *lisant*. Ambas instancias lectoras aparecen, así, como eslabones complementarios y esenciales en la configuración textual que contribuye a situar al lector modelo de *Canción de tumba* en una posición propicia para aprovechar una auténtica experiencia de lectura y extraer de ella lo que podría denominarse un “conocimiento ético” –noción que se abordará con mayor detenimiento en las próximas páginas. Este planteamiento se inscribe, por ejemplo, en la línea del pensamiento de Michel Picard cuando afirma:

On sourcillera en lisant ce dernier mot. Quoi : la littérature de nouveau mesurée à l'aune de la pédagogie, voire de la morale ? Mais il ne s'agit pas de revenir

⁶⁰ Véase, por ejemplo, *La lecture. Valeur et déterminants d'une pratique*, de C. Barth-Rabot (2023).

⁶¹ Para un desarrollo más detallado, consúltense las páginas 74-75 de esta tesina.

aux vieilles lunes de la « leçon » du spectacle, de la « moralité » de la fable ou du *fair-play* des jeux. Certes, il appartient au *lectant* dans le lecteur de construire des cohérences significatives, d'*élucider*, terme superbe, l'enjeu et le gain du jeu. Mais on ne perdra pas de vue l'interdépendance des trois instances qui jouent : ces « vérités » découvertes sont tout autant et sans doute plus le résultat de l'épreuve de réalité ludique que de réflexions et de déductions qui l'accompagnèrent et la suivirent. (Picard 1986: 262)

Aunque coincidimos en líneas generales con el planteamiento expresado en esta cita, nos apartamos de ella en un único aspecto: mientras que Picard sostiene que estas “verdades” –entendidas como formas alternativas de verdad y conocimiento obtenidas a través de la experiencia lectora– dependen quizá en mayor medida de la activación del *lisant* que de la del *lectant*, consideramos que, en el caso de *Canción de tumba*, se otorga un papel ligeramente más destacado al *lectant* dentro del proceso de elaboración de cuidado dirigido al lector. Con el fin de justificar esta hipótesis y favorecer su análisis, examinaremos por separado cada una de las etapas que configuran este proceso, a pesar de que en la obra estas se desarrollen de manera más entrelazada.

Por una parte, el texto crea un espacio que permite al *lisant*, mediante una identificación narrativa y una implicación afectiva y emocional, entrar en contacto directo con diversas formas de *care* desplegadas en el contenido del relato, así como convertirse él mismo en un agente productor de atención y cuidado, aun sin necesariamente ser consciente de ello. La fuerza y la indispensabilidad de esta primera fase del proceso radican en el hecho de que, al adoptar esta actitud implicada, el lector autoriza que la mediación con el otro –sus vivencias, sus actitudes, sus valores– lo atraviese y posibilite el descubrimiento de patrones de sentido personal. En este sentido, la literatura –y, en particular, aquella parte de ella que permite al lector una implicación plena con la alteridad encarnada por los personajes– coincide con la concepción de Paul Ricoeur, según la cual la *identité-ipse* de todo individuo –aquella identidad que unifica un yo en constante evolución– requiere la alteridad para construirse:

Il en va tout autrement si l'on met en couple l'altérité avec l'ipséité. Une altérité qui n'est pas – ou pas seulement – de comparaison est suggérée par notre tire, une alté-rité telle qu'elle puisse être constitutive de l'ipséité elle-même. *Soi-même comme un autre* suggère d'entrée de jeu que l'ipséité du soi-même implique l'altérité à un degré si intime que l'une ne se laisse pas penser sans l'autre, que l'une passe plutôt dans l'autre, comme on dirait en langage hégélien. Au « comme », nous viendrons attacher la signification forte, non pas seulement d'une comparaison – soi-même semblable à un autre –, mais bien d'une implication : soi-même en tant que... autre. (Ricoeur 1990: 13-14)

Jürgen Pieters, teórico ya citado en este trabajo, propone una reflexión convergente, centrada no solo en un proceso de autoconocimiento mediado por el otro, sino también en una experiencia de consuelo en la que la alteridad cobra la misma importancia:

The healing experience of reading requires that we begin to see our deeply personal problems ('our private tumult') more clearly through another person's story and that the insight that we derive from this newly found connection enables us to see our predicament simultaneously as our own (the book should manage to address us individually, in our specific singularity) and as part of a larger, shared problem. (Pieters 2021: 242)

Aplicadas a *Canción de tumba* –obra que constituye, además, un ejemplo paradigmático de esta posibilidad de mediación con el otro, por tratarse de un relato de filiación centrado en vidas singulares y ordinarias–, estas reflexiones permiten concluir que el texto brinda al lector la posibilidad de entrar en contacto con gestos de atención y cuidado sostenidos por la ética del *care*, cuya existencia tal vez intuía, pero en los que quizás no se había detenido antes. Ahora bien, la toma de conciencia de estos gestos no sería posible sin la activación de la figura del *lectant*.

Así pues, el texto reserva también un espacio para que, mediante la figura del *lectant*, el lector pueda adoptar una faceta más cognitiva, reflexiva, que le permita tomar distancia, tomarse el tiempo de reflexionar y prestar atención –acción que constituye el núcleo de la ética del *care*– a las formas de cuidado desplegadas en el relato, pero también –y sobre todo– a aquellas que ha puesto en práctica de forma inconsciente a lo largo su lectura. Esta segunda fase se revela así como una etapa crucial en la elaboración textual de un proceso de cuidado dirigido al lector, en la medida en que lo obliga, mediante las múltiples y diversas perturbaciones narrativas que atraviesan *Canción de tumba*, a considerar su propia experiencia de lectura. Los comentarios metaficcionales llevan al lector a suspender de forma momentánea su vínculo afectivo con el personaje de la madre, para reflexionar sobre la construcción de la obra; de la misma manera, los engaños del narrador lo conducen a revisar de manera retrospectiva las etapas precedentes de su lectura y adoptar una mirada crítica y consciente sobre sus propios actos de lectura. En definitiva, todo lo encamina a prestar atención a su propia experiencia como lector, a

dejarse educar por ella, lo cual constituye, según Sandra Laugier, la clave de esas “verdades” que brinda la literatura, un verdadero “conocimiento ético” suplementario⁶²:

Le travail de la critique (littéraire) sera alors la recherche d'une définition de l'éducation donnée par l'œuvre, non pas au sens d'une édification ou de la transmission d'un contenu défini, mais au sens où cette œuvre elle-même apprend à son lecteur à la considérer, à vivre sa propre aventure (morale) de lecteur. Il faut en quelque sorte arriver à définir dans ce cadre une morale *non moralisatrice*. [...] L'œuvre littéraire n'a pas à donner des jugements ou à conduire (explicitement ou subrepticement) le lecteur à une conclusion morale. Mais elle est morale dans la mesure où elle transforme le lecteur, son rapport à son expérience – elle fait partie en quelque sorte de sa vie. (2006: 4)

Por tanto, el lector modelo de *Canción de tumba* no extrae de su lectura conocimientos teóricos ni una doctrina moral definida, sino la experiencia de una lectura singular y profunda que, gracias a los recursos textuales y estéticos del relato, le permite experimentar –de forma indirecta, pero no por ello menos significativa– los valores fundamentales de la ética del *care*. En primer lugar, el lector entrena su atención hacia el otro, despertando simpatía y adoptando una recepción cuidadosa del personaje materno. Además, experimenta la fuerza de la interdependencia humana al comprender cómo la superposición de vidas y temporalidades diversas dentro de un mismo relato genera nuevos sentidos y abre posibilidades de reparación. Finalmente, percibe la vulnerabilidad al compartir los efectos de la dependencia y la desesperanza que atraviesan al personaje-narrador. Así, resulta evidente que, en *Canción de tumba*, estética y ética forman una imbricación inseparable, y que la riqueza de la obra reside, ante todo, en su poética.

⁶² Por esta razón, sostenemos que la activación del *lectant* desempeña un papel ligeramente más determinante en la articulación del proceso de cuidado orientado al lector.

CONCLUSIÓN

CONCLUSIÓN

¿Cómo se extienden la ética del *care* y sus valores fundamentales en el ámbito literario: de forma única o múltiple, directa o más bien sutil? Y, en este sentido, ¿qué enfoque resulta pertinente para abordar la cuestión del *care* literario en el contexto hispanoamericano? Estas preguntas constituyen el núcleo problemático que dio origen a la presente investigación, la cual optó por responderlas a través de una relectura ético-estética de *Canción de tumba* (2011), de Julián Herbert. Su objetivo principal era poner en diálogo el experimentalismo formal y genérico característico de la obra con la perspectiva del *care*, para demostrar que la riqueza y la complejidad de las múltiples formas de cuidado que atraviesan el texto radican no solo en su dimensión temática, sino también en su arquitectura formal y sus estrategias narrativas.

Antes de emprender los análisis narrativos y genéricos que habrían de confirmar o rebatir tal hipótesis, fue necesario situar la perspectiva analítica adoptada dentro de un amplio marco teórico-metodológico, que permitiera conducir a nuestro lector, de manera progresiva, hacia la comprensión de por qué dicho enfoque resulta especialmente adecuado para abordar *Canción de tumba* desde la óptica del *care*. Esta tarea preliminar comenzó con un recorrido general por la historia de la ética del *care*; continuó con la delimitación de las diversas configuraciones que puede adoptar la literatura del *care* y su tratamiento crítico; prosiguió con la exposición de una evolución reciente del pensamiento crítico en torno a los vínculos entre ética y literatura, centrada en una concepción combinatoria de lo ético y lo estético plasmada en el concepto de “poética”; y culminó con el examen de las particularidades del contexto hispanoamericano en lo que respecta al *care* literario.

Una vez establecida la pertinencia del enfoque poético para el caso que nos ocupa, todavía quedaba por determinar sobre qué elementos textuales concretos –y con el apoyo de qué teorías literarias específicas– habría de aplicarse dicho enfoque para que el análisis resultara lo más riguroso, preciso y revelador posible dentro de los márgenes relativamente limitados que impone el formato de un trabajo de fin de máster.

Así, en una segunda fase, la investigación acogió una perspectiva centrada en la inscripción genérica del texto, lo que permitió desarrollar una reflexión doblemente inédita y productiva en términos de cuidado. Por una parte, se enriquecieron las lecturas existentes sobre el relato de filiación mediante una interpretación que lo aprehende como

una forma literaria articulada en torno a un triple movimiento de cuidado. Por otra, la decisión de reformular teóricamente la categoría genérica ambigua del relato autoficcional de filiación –a la que adscribimos *Canción de tumba*– y de precisar sus subtipos permitió destacar al menos dos características adicionales que convierten a este tipo particular de relato de filiación en una forma literaria particularmente fértil para integrar diversas modalidades de cuidado en su estructura formal y narrativa. La ampliación de este primer esbozo teórico en el marco de una investigación académica de mayor alcance permitiría, sin duda, descubrir nuevas manifestaciones de cuidado desplegadas por este tipo de relatos, así como afinar las herramientas conceptuales y analíticas necesarias para su estudio.

La última parte del trabajo se centró en los múltiples recursos narrativos propios de la obra, abordados mediante un amplio abanico de análisis textuales sustentados en diversas teorías literarias. Estos análisis pusieron de relieve cómo dichos recursos contribuyen a la elaboración de diversas formas de cuidado dirigidas a diferentes entidades. Entre los hallazgos más significativos destaca la identificación de una “temporalidad narrativa del cuidado” –apoyada en los conceptos de duración y orden narrativo propuestos por Gérard Genette– que reconfigura el tiempo narrativo para articular formas de cuidado orientadas tanto hacia la figura materna como hacia el propio autor-narrador. Asimismo, con base en la teoría lectora de Vincent Jouve, se constató cómo el texto programa dos instancias lectoras diferenciadas, y qué implicaciones tiene esto en la producción de formas distintas de *care*. Se observó que la construcción textual de un lector afectivamente implicado en el universo narrativo –el *lisant*–, llevada a cabo mediante recursos narrativos que se agrupan bajo lo que denominamos una “estética del cuidado”, genera simpatía y una actitud cuidadosa hacia el personaje de la madre. De manera paralela, la inscripción textual de un lector más distanciado, reflexivo y consciente de su propia experiencia de lectura –el *lectant*–, construida a través de un conjunto de mecanismos que hemos reunido bajo la noción de “estética del desprestigio”, habilita una forma de autocuidado del lector, al desplazar el foco de atención desde la diégesis hacia su experiencia singular de lectura y, por ende, hacia las enseñanzas éticas que esta le ofrece.

A la luz de los análisis realizados, se concluye que, a lo largo de su proceso de lectura, el lector se ve expuesto de manera reiterada a los valores fundamentales de la

ética del *care*, ya sea al observarlos, ejercerlos o experimentarlos a través de los dispositivos formales del texto. No obstante, un estudio empírico futuro, centrado en lectores reales, podría complementar esta aproximación al lector modelo inscrito en el texto, verificando en qué medida los efectos de lectura identificados a nivel textual se manifiestan efectivamente en la recepción concreta.

En cualquier caso, sostenemos que el presente trabajo ha evidenciado, a escala de un estudio particular, que el concepto de *care* puede prolongarse, ampliarse y aplicarse a la literatura sin pasar obligatoriamente por la representación explícita de voces vulnerables y de sus denuncias en contra de los paradigmas sociales hegemónicos. Por el contrario, se ha demostrado que esta ética y los valores que promueve encuentran un terreno muy –si no más– fértil en lo que constituye la esencia misma y la fuerza de una obra como *Canción de tumba*: su búsqueda formal y genérica. Ello permite que dichos valores queden aprehendidos y experimentados de forma quizá menos convencional, pero sin duda más eficaz y directa. Frente a quienes han cuestionado la legitimidad de una literatura centrada en sí misma y en sus procedimientos estilísticos, la conclusión a la que nos lleva la presente investigación es que es precisamente en la exploración creativa de los procesos estrictamente literarios y formales donde la literatura puede revelarse como la más abierta al mundo y la más capaz de transmitir los principios de una ética como la del *care*. Dicho de otro modo, es en su indagación estética que la literatura deviene ética.

Ahora bien, como se estableció previamente, el presente ejercicio no aspiró en ningún momento a la exhaustividad, al centrarse en una única obra literaria. Si bien el análisis de *Canción de tumba* ha permitido corroborar algunas de las hipótesis planteadas a partir de elementos genéricos y textuales cuidadosamente seleccionados, sus resultados aún no pueden generalizarse a corpus literarios más extensos de la narrativa hispanoamericana. En otras palabras, si bien la presente investigación ha logrado responder ciertas preguntas, como efecto colateral ha abierto otras tantas, que solo podrán abordarse mediante un estudio académico de mayor envergadura.

En esta línea, cabe preguntarse: ¿puede comprobarse, en otras obras de la literatura hispanoamericana contemporánea que sitúan el cuidado del otro –en su sentido más amplio– en el núcleo de su propuesta temática, una tendencia a experimentar con los dispositivos narrativos y genéricos más diversos para brindar, de forma alternativa, una experiencia auténtica de *care*? ¿Es posible delimitar un corpus literario hispanoamericano

en el que el cuidado fallido o imposibilitado se transforme en un cuidado estético alternativo ejercido por el narrador, revelando así un nicho aún inexplorado de la literatura del *care* con un alto potencial crítico? Partimos de la hipótesis de que una relectura ético-estética de *El desbarrancadero* (2001), de Fernando Vallejo; *Mi libro enterrado* (2013), de Mauro Libertella; y *Justo antes del final* (2022), de Emiliano Monge, entre otros textos, podría aportar elementos valiosos para responder a estas preguntas. En síntesis, se espera que los resultados obtenidos en este estudio puedan aplicarse a un espectro más amplio de obras hispanoamericanas, contribuyendo así a ampliar el conocimiento sobre el experimentalismo formal de las letras hispanoamericanas contemporáneas desde una perspectiva ética.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA

Literatura primaria

HERBERT, J. (2011). *Canción de tumba*. Barcelona: Random House Mondadori.

Literatura secundaria

ALBERCA, M. (2005). “¿Existe la autoficción hispanoamericana?”. *Cuadernos del CILHA*. Vol. 7, n° 7-8, pp. 115-127. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=181720523003>. [Consulta: 26/04/2025].

_____. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

BARONI, R. (2009). *L'Œuvre du temps. Poétique de la discordance narrative*. Paris: Seuil.

BARTHES, R. (1977). *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Seuil.

BERTRAND, J.-P., F. CLAISSE y J. HUPPE (2019). “Opus et modus operandi. Agirs spécifiques et pouvoirs impropres de la littérature contemporaine (vue par elle-même)”. *COnTEXTES*. N° 22, pp. 1-17. Disponible en: <http://journals.openedition.org/contextes/6931>. [Consulta: 16/03/2025].

BOOTH, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.

BORGES, J. L. (1944). *Ficciones*. Buenos Aires: Sur.

_____. (1952). *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Sur.

BOURDEAU, L., N. EDWARDS y S. WILSON (2020). “The Care (Re)Turn in French and Francophone Studies”. *Australian Journal of French Studies*. Vol. 57, n° 3. Disponible en: <https://doi.org/10.3828/AJFS.2020.2>. [Consulta: 03/04/2025].

BOUVERESSE, J. (2006). “La littérature, la connaissance et la philosophie morale”. En: S. Laugier (dir.). *Éthique, littérature, vie humaine*. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 95-145.

BRENDLÉ, C. (2018). “‘Points de suture’. Panser l’interdépendance humaine dans quatre récits français contemporains”. *Temps zéro*. N° 12. Disponible en: <http://tempszero.contemporain.info/document1618>. [Consulta: 05/04/2025].

BRUGÈRE, F. (2011). *L'éthique du care*. Paris: Presses Universitaires de France.

BRUÑA BRAGADO, M. J. (2010). “Ética y estética tras el desafío postmoderno en la literatura latinoamericana”. En: *Actas del XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles. Congreso internacional 1810-2010. 200 años de Iberoamérica*. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, pp. 1349-1359.

- BRUZZONE, F. (2007). 76. Buenos Aires: Editorial Tamarisco.
- CANAL ONCE. (04 de octubre de 2013). “Conversando con Cristina Pacheco – Julián Herbert”. *Youtube*. Disponible en: <https://youtu.be/e07jXm78KGE?si=n1JctYG2T9F72atb>. [Consulta: 31/07/2025].
- CARRIÈRE, M. (2018). “L’*éthique* du *care* et l’écriture postmillénaire de Louise Dupré”. *Temps zéro*. N° 12. Disponible en: <http://tempszero.contemporain.info/document1631>. [Consulta: 05/04/2025].
- CASAS, A. (2012). “El simulacro del yo. La autoficción en la narrativa actual”. En: A. Casas (ed.). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, pp. 9-42.
- CHARON, R. (2006). *Narrative Medicine. Honoring the Stories of Illness*. Oxford: Oxford University Press.
- CHODOROW, N. (1978). *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press.
- COLONNA, V. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- DE BOEVER, A. (2013). *Narrative Care. Biopolitics and the Novel*. New York / London: Bloomsbury.
- DEFALCO, A. (2016). *Imagining Care: Responsibility, Dependency, and Canadian Literature*. Toronto: University of Toronto Press.
- DESCHÊNES, M. (2011). *Identité narrative et temporalité chez Christian Bobin. L’écriture du care comme réplique poétique au désenchantement*. Tesis de doctorado. Montréal: Université de Montréal. También en: <https://hdl.handle.net/1866/7118>. [Consulta: 02/04/2025].
- _____. (2015). “Les ressources du récit chez Gilligan et Ricoeur : peut-on penser une ‘littérature du care’?”. En: S. Bourgault y J. Perreault (dir.). *Le care. Éthique féministe actuelle*. Montréal: Éditions du Remue-Ménage, pp. 207-227.
- DOUBROVSKY, S. (2001 [1977]). *Fils*. Paris: Gallimard.
- DUFAYS, J.-L. (2020). “Éthique et littérature. Dix jalons pour une théorie de la responsabilité littéraire”. *Œuvres et Critiques : revue internationale d’étude de la réception critique des oeuvres littéraires de langue française*. Vol. 45, n° 2, pp. 159-170. Disponible en: <http://hdl.handle.net/2078.1/254422>. [Consulta: 16/03/2025].
- EAGLESTONE, R. “One and the Same? Ethics, Aesthetics, and Truth”. Vol. 25, n° 4, pp. 595-608. Disponible en: <https://doi.org/10.1215/03335372-25-4-595>. [Consulta: 27/03/2025].
- ECO, U. (1993 [1979]). *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, R. Pochtar (trad.). Barcelona: Editorial Lumen.

- ESKIN, M. (2004a). "Introduction. The Double 'Turn' to Ethics and Literature?". *Poetics Today*. Vol. 25, n° 4, pp. 557-572. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/article/177239>. [Consulta: 16/03/2025].
- _____. (2004b). "On Literature and Ethics". *Poetics Today*. Vol. 25, n° 4, pp. 573-594. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/article/177240>. [Consulta: 17/03/2025].
- FURLANETTO CARDOSO, R. (2024). "Les récits de filiation d'Annie Ernaux dans la perspective du *care*". *French Cultural Studies*. Vol. 35, n° 1, pp. 100-114. Disponible en: <https://doi.org/10.1177/09571558231216930>. [Consulta: 21/04/2025].
- GAGNON CHAINEY B., P. MILLOT y A. OBERHUBER (2021). *Éthique et poétique du care dans la littérature contemporaine*. Jornada de investigación. Université de Montréal.
- GAGNON, E. (2018). "Éthique de la vulnérabilité et poétique du *care* chez Paul Chanel Malenfant. Fragile *stabat mater* au fil du bleu". *Temps zéro*. N° 12. Disponible en: <http://tempszero.contemporain.info/document1656>. [Consulta: 05/04/2025].
- GARCÍA PEÑA, L. L. (2015). "Nadando a contracorriente. Las *madres solas* como nuevo actor social en la novela mexicana contemporánea de Juan Rulfo y Julián Herbert". *Acta Universitaria*. N° 25 (5), pp. 36-46. Disponible en: <https://doi.org/10.15174/au.2015.811>. [Consulta : 12/06/2025].
- GARZA, A. (2012). "Gabinete de lectura". *Nexos*. Disponible en: https://www.nexos.com.mx/?p=15051&_gl=1*1828anu*_ga*NDcxNzU0NzQyLjE3NDY2NTQxODI.*_ga_M343X0P3QV*czE3NDY4ODk3MTgkbzUkZzEkdDE3NDY4OTAwNTkkajU1JGwwJGgw. [Consulta: 08/05/2025].
- GASPARINI, P. (2004). *Est-il je ? Roman autobiographique et autoficton*. Paris: Seuil.
- _____. (2008). *Autofiction. Une aventure du langage*. Paris: Seuil.
- GEFEN, A. (2017). *Réparer le monde. La littérature française face au XXI^e siècle*. Paris: Éditions Corti.
- GELMAN CONSTANTIN, F. (2020). "Diarios de cuidado. Tiempos y modalidades de la escritura desde la vulnerabilidad". *Cuadernos Del CILHA*. N° 32, pp. 79-104. Disponible en: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/GelmanConstantin>. [Consulta: 06/06/2025].
- _____. (2022). "Soma poética. Formas y materias del cuidado con Vicente Luy y Hernán". *Revista de Teoría De La Literatura y Literatura Comparada*. N° 26, pp. 154-171. Disponible en: <https://doi.org/10.1344/452f.2022.26.10>. [Consulta: 06/06/2025].
- GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- GILLIGAN, C. (1993 [1982]). *In a Different Voice. Psychological Theory and Women's Development*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- GRELL, I. (2014). *L'autofiction*. Paris: Armand Colin.

HÉTU, D. (2016). *Geographies of Care and Posthuman Relationality in North American Fiction by Women*. Tesis de doctorado. Montréal: Université de Montréal. También en: <https://hdl.handle.net/1866/18452>. [Consulta: 02/04/2025].

_____. (2021). “Penser les lieux du *care*. Fiction, *wonder* et vies ordinaires”. *A contrario*. N° 31, pp. 63-79. Disponible en: <https://doi.org/10.3917/aco.211.0063>. [Consulta: 03/04/2025].

HEYD, T. (2006). “Understanding and handling unreliable narratives. A pragmatic model and method”. *Semiotica*. N° 162, pp. 217-243. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/SEM.2006.078>. [Consulta: 17/07/2025].

_____. (2011). “Unreliability. The Pragmatic Perspective Revisited”. *Journal of Literary Theory*. Vol. 5, n° 1, pp. 3-17. Disponible en: <https://doi.org/10.1515/jlt.2011.003>. [Consulta: 17/07/2025].

HINES-BROOKS, S. (2015). “Una mirada a la transmisión familiar de la posmemoria en *El corazón helado*”. *Hispanófila*. Vol. 173, pp. 201-215. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.1353/hsf.2015.0034>. [Consulta: 02/05/2025].

JOUVE, V. (1992). *L'effet-personnage dans le roman*. Paris: Presses Universitaires de France.

KLEIN, P. (2019). “Poéticas del archivo. El ‘giro documental’ en la narrativa rioplatense reciente”. *Cuadernos LIRICO*. N° 20. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/lirico.8605>. [Consulta: 01/05/2025].

LARROUX, G. (2020). *Et moi avec eux. Le récit de filiation contemporain*. Genève: Éditions La Baconnière.

LAUGIER, S. (2006). “Introduction”. En: S. Laugier (dir.). *Éthique, littérature, vie humaine*. Paris: Presses Universitaires de France, pp. 1-13.

_____. (2011). “Le *care* comme critique et comme féminisme”. *Travail, genre et sociétés*. N° 26, vol. 2, pp. 183-188. Disponible en: <https://doi.org/10.3917/tgs.026.0183>. [Consulta: 20/07/2025].

_____. (2012). *Tous vulnérables ? Le care, les animaux et l'environnement*. Paris: Payot & Rivages.

LECARME, J. y E. LECARME-TABONE (1999). *L'autobiographie*. Paris: Armand Colin.

LEJEUNE, P. (1996 [1975]). *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil.

LOCANE, J. J. (2024). “(Est)ética del cuidado. Sobre *El desbarrancadero*, de Fernando Vallejo, y *Canción de tumba*, de Julián Herbert”. En: C. Del Valle Lattanzio (ed.). *Las impertinencias de Fernando Vallejo. Políticas y estéticas del humor, la ironía y la controversia*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 105-117.

LOGIE, I. (2018). “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”. En: J. M. González Álvarez

(org.). *La impronta autoficcional. (Re)fracciones del yo en la narrativa argentina contemporánea*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, pp. 59-74.

MARZI, L. (2015). “*I’m not only a casualty, I’m also a warrior*” *LA personnage de la travailleuse domestique. Exemples d’héroïsme de genre dans les récits littéraires du travail du care*. Tesis de doctorado. Paris: Université Paris 8 Vincennes – Saint-Denis.

_____. (2022). *Raconter le care ? À propos de L’homme ralenti de John M. Coetzee*. Lyon: ENS Éditions.

MOLINIER, P., S. LAUGIER y P. PAPERMAN. (2009). *Qu’est-ce que le care ? Souci des autres, sensibilité et responsabilité*. Paris: Payot.

NÜNNING, A. (1998). “Unreliable Narration zur Einführung. Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens”. En: A. Nünning (org.). *Unreliable Narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: WVT.

OBERHUBER A. y A. GEFEN (2021). “Souci d’autrui, soin, écriture”. *Fabula / Les colloques. “Caring lit’ / Pour une littérature du care”*. Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Disponible en: <http://www.fabula.org/colloques/document8305.php>. [Consulta: 02/04/2025].

PICARD, M. (1986). *La lecture comme jeu*. Paris: Les Éditions de Minuit.

PIETERS, J. (2021). *Literature and Consolation. Fictions of Comfort*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

PINSON, J.-C. (2013). *Poétique. Une autothéorie*. Seyssel: Champ Vallon.

RICOEUR, P. (1983). *Temps et récit. Tome 1. L’intrigue et le récit historique*. Paris: Seuil.

_____. (1985). *Temps et récit. Tome 3. Le temps raconté*. Paris: Seuil.

_____. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.

ROVERE, M. (2025). *Parler avec sa mère*. Paris: Flammarion.

SNAUWAERT, M. (2022). “L’œuvre *in extremis* de Sophie Calle sur sa mère. Le deuil comme *care*”. *Fabula / Les colloques. “Caring lit’ / Pour une littérature du care”*. Université Paris 1 Panthéon Sorbonne. Disponible en: <https://doi.org/10.58282/colloques.8276>. [Consulta: 21/04/2025].

_____. y A. CAUMARTIN (2010). “Présentation. Éthique, littérature, expérience”. *Études françaises*. Vol. 46, n° 1, pp. 5-14. Disponible en: <https://id.erudit.org/iderudit/039812ar>. [Consulta: 17/03/2025].

_____. y D. HÉTU (2018). “Poétiques et imaginaires du *care*”. *Temps zéro*. N° 12. Disponible en: <http://tempszero.contemporain.info/document1650>. [Consulta: 02/04/2025].

TEICHER, R. (2023). “El relato de filiación y sus avatares hispanoamericanos”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 52, pp. 5-19. Disponible en: <https://doi.org/10.5209/alhi.93645>. [Consulta: 03/05/2025].

TOKER, L. (2010). *Toward the Ethics of Form in Fiction. Narratives of Cultural Remission* [En línea]. Columbus: Ohio State University Press. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/book/27743>. [Consulta: 04/06/2025].

TORO, V., S. SCHLICKERS y A. LUENGO (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert.

TRONTO, J. C. (1993). *Moral Boundaries. A Political Argument for an Ethic of Care*. New York / London: Routledge.

VANDEN BERGHE, K. y R. TEICHER (2023). “Monográfico. El relato de filiación en la literatura hispanoamericana”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Vol. 52, pp. 1-98. Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/issue/view/4344>. [Consulta: 26/04/2025].

_____. y N. LICATA (2024). “Autoficciones hispanoamericanas. Hacia una cartografía crítica”. *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*. N° 17, pp. 26-41. Disponible en: <https://doi.org/10.24029/lejana.2024.17.8033>. [Consulta: 27/04/2025].

VELÁZQUEZ SOTO, A. O. (2019). *La memoria cercena lo que une. Lecturas críticas a la obra de Julián Herbert* [En línea]. México: Universidad Nacional Autónoma de México – UNAM. Disponible en: https://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/123. [Consulta: 08/05/2025].

VIART, D. (1999). “Filiations littéraires”. En: D. Viart y J. Baetens (eds.). *Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain*. Paris: Lettres modernes Minard, pp. 115-139.

_____. y B. VERCIER (2005). *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*. Paris: Bordas.

_____. (2009). “Le silence des pères au principe du ‘récit de filiation’”. *Études françaises*. Vol. 45, n° 3, pp. 95-112. Disponible en: <https://doi.org/10.7202/038860ar>. [Consulta: 21/04/2025].

_____. (2011). “Le récit de filiation. ‘Éthique de la restitution’ contre ‘devoir de mémoire’ dans la littérature contemporaine”. En: C. Chelebourg, D. Martens y M. Watthee-Delmotte (dirs.). *Héritage, filiation, transmission. Configurations littéraires (XVIIIe-XXIe siècles)*. Louvain: Presses Universitaires de Louvain, pp. 199-212.

_____. (2019). “Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d’une forme littéraire”. *Cahiers ERTA*. N° 19, pp. 9-40. Disponible en: <https://doi.org/10.4467/23538953CE.19.018.11065> [Consulta: 21/04/2025].

VILAIN, P. (2005). *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset.

_____. (2009). *L’autofiction en théorie. Suivi de deux entretiens avec Philippe Sollers & Philippe Lejeune*. Paris: Éditions de la transparence.

WAUGH, P. (1984). *Metafiction*. London: Routledge.