



Para una 'ética pragmática'

Una conversación con Julián Herbert
(8 de Marzo de 2021)

por Giorgio Sebastiani

Julián Herbert es un poeta, narrador y músico nacido en Acapulco en 1971, y que después de haber viajado durante su infancia por todo México, vive desde hace años en Saltillo, habiéndose vuelto un "coahuilense por elección" (Beltrán y Lavín). Autor de obras poéticas como *Kubla Khan* (2005) o de cuentos como los incluidos en *Cocaína (manual de usuario)* (2006), ha alcanzado a la fama internacional con una novela (su segunda): *Canción de tumba* (2011). Este texto, que narra principalmente su infancia y la atormentada relación con su madre (que, en el momento de la escritura, se encontraba ingresada en el hospital y muy cerca del fallecimiento), declara toda la abismal fuerza expresiva de Herbert, que con este libro gana el Premio Jaén de Novela Inédita 2011 y el Premio de Novela Elena Poniatowska 2012. El autor tiene ahora muchas de sus obras traducidas en múltiples lenguas y se destaca como uno de los más relevantes protagonistas de la literatura mexicana contemporánea. Herbert resalta por ser polifacético, multiforme, y al mismo tiempo sólido en su unidad y unicidad; ya sea componiendo poemas, cuentos, novelas, crónicas o inclusive ensayos, sus marcas son cómodamente reconocibles, su 'chismoso' intelecto sobresale mas allá de los géneros, los temas, y los planteamientos estéticos.



Esta entrevista se enfoca principalmente en su obra de 2015 *La casa del dolor ajeno*, un relato a mitad entre crónica, reportaje, testimonio, y novela histórica, en el que el autor narra una masacre ocurrida en la ciudad de Torreón en 1911. Allí, alrededor de 303 habitantes de origen chino (en su mayoría ya con la ciudadanía mexicana), fueron matados por las tropas maderistas al cabo de tres días, en un acontecimiento calificado por la 'historia oficial' como una "tragedia espontánea" (Herbert, *casa* 16). *La casa del dolor ajeno* es un texto híbrido, intenso, amplio, que abarca varias esferas de la sociedad mexicana y aborda el concepto de historia y de memoria, así como discute los infinitos espacios en donde se anida el poder. En su conjunto, la obra de Herbert se erige a valioso ejemplo de relato de no ficción capaz de capitalizar eficazmente las herramientas y métodos propios de la literatura. La conversación reproducida a continuación abarca copiosos y distintos asuntos, casi todos con *La casa del dolor ajeno* como punto de partida, subrayando la hondura y la riqueza de este texto.

Se agradece otra vez más a Julián Herbert por la disponibilidad y la gentileza con las cuales se prestó a esta entrevista.

Giorgio Sebastiani: ¿Qué opina Ud. sobre el estado de la literatura contemporánea, de este presente en el cual se ha dicho que ha perdido su ascendencia y su autonomía? ¿Y cómo ve el rol del autor literario en todo esto?

Julián Herbert: Me parece un poco fantasioso, desde el punto de vista de la teoría, esta noción de las literaturas postautónomas, porque creo que parte de una idea equivocada, o sea como si la literatura hubiera empezado a existir en el siglo XVIII, y como si luego esos valores de lo literario se agotaron. No estoy muy seguro de que las cosas sean así. Creo que hay una concepción de la literatura que se está transformando, pero la formulación literaria no parte de la teoría de los géneros, y ahí es donde creo que hay un error clave de apreciación teórica, que tiene que ver con la noción de poética cognitiva. Hay una suerte de retórica profunda de la literatura, que tiene que ver con el modo en que se construyen metáforas, elipsis, figuras de significación en el uso del lenguaje, que vienen más bien de la poesía, y no de la estructura narrativa. Entonces, me parece que hay un error de apreciación, partiendo de la perspectiva, porque creo que lo que ha perdido su centralidad es la forma tradicional de la novela. Por esto a mí me gusta, más que hablar de la novela, hablar del espacio de la novela, que es un espacio narrativo de novelización. Pero como yo vengo de la poesía, a mí lo que más me interesa es cómo se formula el lenguaje desde el punto de vista poético; entonces lo que percibo en este tiempo es que hay una gran porosidad de géneros, esto es lo que me parece está sucediendo en la literatura. Cuando yo me pongo a escribir un libro como *La casa del dolor ajeno*, lo que más me importa no es la denuncia, sino cómo contar una historia y cuáles son las posibilidades de hacerlo desde el punto de vista de la



experiencia estética. A mí me parece que ahí, desde donde yo enfoco mi propia escritura, estaría la clave: cómo podemos enfrentar, o transformar, o hacer más flexible, nuestra noción de la teoría de los géneros. Yo lo hago desde el enfoque de la poesía cognitiva, que es cómo la mente humana procesa información, para darle sentido social, político, pero también sentido estético.

Giorgio Sebastiani: Ud. ha dicho que, en el escribir un texto como *La casa del dolor ajeno*, lo que más le importaba no era la denuncia sino la experiencia estética. Pero no puedo evitar de pensar en el fuerte compromiso con el otro, con los cadáveres por las calles así como con los lectores, que he percibido en la lectura del texto. ¿Qué puede decirme sobre este intenso sentido de responsabilidad que se capta a lo largo de la obra?

Julián Herbert: Claro, me parece una pregunta súper relevante. Lo que yo creo es que a veces, cuando hablamos de valoración estética, parece casi que estamos condenados a esta noción de arte purista, que tampoco es original. Yo creo que la experiencia estética es en cambio una experiencia sumamente política, y pretender que no es así es nada más que otra postura política. Voy a hacer una pequeña digresión en este sentido. Hoy es 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer, en México hay manifestaciones. Previendo las marchas, el gobierno federal mandó poner unas vallas alrededor del palacio de gobierno para evitar que se acerquen los contingentes feministas. Y lo que hicieron los grupos feministas fue escribir sobre las vallas, usarlas como una especie de pizarrón. Escribieron los nombres de las mujeres víctimas de feminicidio en el país. Me parece que el impacto que tuvo en nosotros, al menos en mí, es un impacto sumamente estético, es decir, hay un sentido de conmoción, un sentimiento de lo sublime, visto desde la desesperación y la tristeza. Yo creo que ahí hay una experiencia estética, y me parece que la manera de tomar este fenómeno y darle la vuelta al objeto me recuerda mucho el arte conceptual de la instalación. Entonces desde este punto de vista, coincido contigo en que la conexión con el otro, también el que está en el pasado, más allá del alcance de la vida nuestra, y el otro que es el lector, y también creo el otro que es la incarnación del poder, que ese encuentro y confrontación con las otredades, es fundamental para los tiempos en que vivimos. Para mí la experiencia estética sería imposible sin esto, porque creo que así ha sido como se construyó. Una de las cosas que me interesa más en estos tiempos, más de la idea de la experimentación literaria, es la perspectiva de cómo se construyeron los discursos en la edad media, que es un período de la historia muy poroso, donde no había tanta definición entre qué podías decir y qué no, y a qué género pertenecía lo que estabas diciendo, existía como un vacío, pero que permitía deslizamientos. Como el poder era muy represivo en la edad media, el lenguaje se tuvo que inventar formas retóricas para cuestionar al poder sin terminar siendo aplastado por ello. Entonces me parece que las épocas donde los géneros son muy porosos, tienen esta experiencia estética de salir de los golpes que te da el poder y darle la vuelta, que es lo que creo que pasa en esta instalación de la que estábamos hablando. Pero a mí algo que me interesa es que pase también en los libros.



Giorgio Sebastiani: *La casa del dolor ajeno* parece asumir la forma de un contra discurso, es decir, de un discurso en contra del discurso del poder, lo cual se revela ficcional, hecho de silogismos perversos y peligrosas sintaxis. La obra parece casi ponerse en un campo de batalla donde lo que está en juego es el lenguaje mismo. Y, si como Ud. escribió, “las cosas pertenecen al lenguaje” (Herbert, *casa* 69), quien tiene el lenguaje tiene el poder de plasmar a la realidad. ¿Qué opina Ud. sobre estas reflexiones?

Julián Herbert: Claro, sí, me gusta mucho lo que dices. Para mí una de las cosas más subversivas que tiene la experiencia poética es el uso de los materiales textuales. Hay una cosa que a mí me gusta y es cambiar los títulos de los libros, para humillarlos. Por ejemplo por *La casa del dolor ajeno*, uno de los nombres despectivos que le puso un amigo mío es *La cosa del lavar ajeno*. A mí me gustan esos tipos de ejercicios porque una de las cosas que pasa con el lenguaje es que cuando lo usas deja de ser tuyo, otros lo pueden revertir, reformular. A mí me interesa mucho esto, como proceso mío de escritura, pero también no tengo ningún inconveniente en que alguien haga esto con lo que yo escribo, que lo descarnen. Yo creo que el contra discurso es algo que todo el tiempo está sucediendo, la experiencia del lector ya es un contra discurso. Puede llevar el texto a un lugar más interesante, y puede ser muy reaccionario también el contra discurso. Me cuesta mucho trabajo pero es importante para mí asumir y recordar que yo no tengo control sobre esto, porque algo que también creo propone el contra discurso es una ética pragmática, es decir, no la ética como un valor general, sino como un valor de una circunstancia específica. Me parece que una de las cosas que suceden con la historia que está contada en *La casa del dolor ajeno* –y que hace como difícil contarla– es, por una parte, que es una historia que sucede en la Revolución mexicana, y entonces cuestionar la Revolución mexicana es un tabú muy fuerte, y para mí esto fue como un reto, porque fue como si fuera un reaccionario, tratando de hablar de un grupo de la población que en realidad padeció una persecución racista. Por otra parte, yo no lo había experimentado y no me di cuenta hasta después, los 110 años que han pasado de la masacre son en verdad pocos. Cuando hablas de personas, por lo menos en ciudades pequeñas, estás hablando del abuelo de alguien, y cuando este abuelo de alguien es alguien que tiene poder en el ámbito local, la forma en que reacciona el mundo se vuelve muy particular. A veces pensamos que el poder es algo que está allá, muy lejos, como una especie de entidad opresora como por ejemplo los grandes corporativos, y esto es verdad, pero el poder tiene también encarnaciones mucho más inmediatas y reacciones muy directas sobre nuestras vidas cotidianas. Entonces creo que el contra discurso tiene que ver con esto: cómo construimos una ética pragmática para usar los materiales.

Giorgio Sebastiani: He notado, visionando otras entrevistas tuyas, el hecho de que Ud. insiste mucho, cuando habla de *La casa del dolor ajeno*, en el tema de la impunidad en México. Yo en mi tesis estoy reflexionando sobre lo que parece ser un estado de excepción constante en el cual vive el país, que se explicita en particular modo cuando los horrores son cometidos por el Estado. Me parece que esta situación de anomia, de ausencia de reglas, abre el espacio a quiénes tienen la fuerza, no sólo el Estado entonces,



sino también el narcotráfico u otros grupos paramilitares, de ejercerla: “la legalización subrepticia del caos” (Herbert, *casa* 224) de la cual Ud. escribió. ¿Qué opina Ud. sobre esta reflexión?

Julián Herbert: Claro, sí, estoy de acuerdo contigo, aunque esta noción de excepción, de lo que puede ser la política en un país como México, creo que es lo que permea a distintas sociedades, a varias latinoamericanas por ejemplo. El caso de México creo que es muy emblemático, porque su retórica y su carga simbólica también lo es, pero es una realidad en la que participa centroamérica también, países como Colombia, o Ecuador, y nada más digamos que no tienen la misma prensa. Entonces me interesa mucho verlo como fenómeno mexicano, pero también creo que es un fenómeno de un amplio sector de la cultura latinoamericana, y me parece que está vinculado con una carga histórica que tiene que ver, otra vez, con las relaciones que tenemos con el lenguaje, con el poder, y con ciertos aspectos de la práctica. Nosotros nos esmeramos mucho de construir leyes y en construir instituciones, pero no en la ética pragmática que tendrían que incorporar estas instituciones y estas leyes. De modo que, remover estas leyes es sumamente fácil, y aplicarlas es sumamente difícil, porque son un aparato demasiado grande, y esto me parece que en parte es una herencia de la forma burocrática de la monarquía española tradicional. Y bueno, estas son formas del lenguaje que se va entronizando y se van metiendo en el núcleo de la sociedad. En el caso específico de México se vinculan también con una parte del discurso revolucionario, que es despojar a la sociedad de las palabras y darles un sentido autoritario; la palabra ‘libertad’ no es la libertad como concepto para vivir en el mundo, sino la libertad como la concibe el poder. O la palabra ‘revolución’: el hecho de que el partido que gobernó a México tantos años se ha llamado ‘revolucionario institucional’ es un gran ejemplo de esta dinámica, de despojar a la sociedad de las palabras. Esto es lo mismo que se ha hecho con el feminismo en estos años; por ejemplo el muro que pusieron para proteger el Palacio Nacional, del cuál te hablaba antes, el gobierno lo llamó “un muro de paz” (Ramírez Cuevas). Entonces me parece que este estado de excepción es construido, en gran medida, porque el lenguaje no tiene una contraparte que es una ética pragmática. La ética pragmática tiene el sentido de que todos sabemos que no debemos matar a nuestro prójimo, y el hecho de que tenemos que hacer complicadas leyes para que eso deje de suceder ya es un grave problema. Porque si no podemos aplicar la ética pragmática de no asesinarnos entre nosotros, pues estamos en un pedo muy cabrón, que es lo que pasa en estas sociedades. Esta construcción del estado de excepción creo que tiene que ver, también, con una herencia en el sentido de la culpa: la búsqueda de culpables y la ausencia de responsabilidad. Y esto es algo que uno puede percibir con mucha claridad en los discursos políticos desde mucho tiempo atrás. Si uno piensa en los gobiernos mexicanos, por ejemplo de los que podríamos llamar de la neomodernidad, o del neoliberalismo, desde Salinas en adelante, los gobiernos se han dedicado a culpar al pasado de sus propias atrocidades. Carlos Salinas de Gortari dejó el país en ruinas y dijo



que había un “error de diciembre” (Salinas de Gortari)¹ una frase que se convirtió en una forma de discurso para culpar a alguien más; el Partido de Acción Nacional llega al poder, el país entra en una crisis tremenda, y el gobierno empieza a culpar al PRI de lo que había sucedido; y llegamos al momento actual donde hay López Obrador que habla de todo lo que hicieron los neoliberales, para librarse de la responsabilidad de afrontar lo que está sucediendo. Entonces me parece que el tema de la impunidad también tiene que ver con la noción de la responsabilidad diferida. Una de las cosas que a mí me interesa es que en la medida en la que podemos hablar del pasado, de historias que no son las del presente, me parece que podemos hablar del presente. Algo que se volvió para mí muy importante, fue tratar de contar la historia de la masacre de chinos de Torreón como una historia de masacre en México, no como un evento aislado, sino como un evento que sucede dentro de un marco del lenguaje, y que fomenta la impunidad en la medida en la que alguien dice “¡no es mi culpa!”. Yo tengo una hija adolescente de diecisiete años que todo el tiempo dice “¡no fue mi culpa!”; entonces me parece que es muy característico que vivamos en una sociedad donde la frase más importante, donde el registro del poder sea: “¡no fue mi culpa!”, como sería el de un adolescente. Porque me parece que lo que es adulto no es buscar culpables sino hacerse responsables y buscar soluciones.

Giorgio Sebastiani: En mi tesis estoy tratando, como le había mencionado, de la práctica de ‘hacerse testigo’ como un acto ético y de responsabilidad; o sea volverse testigo también cuando parece que no es ‘tu asunto’, asumir esas responsabilidades, preocuparse por los demás. Sus palabras de hoy me parecen confirmar algunos de estos rasgos. Volviendo en cambio al texto, me gustaría que nos adentremos en algunas imágenes que Ud. produjo ahí. Algunos las definieron como dialécticas, a la Walter Benjamin (Quintana Navarrete 317), y yo estoy de acuerdo con eso, porque son figuras que como un *flash*, como un relámpago, iluminan las conexiones y la constelación entre determinados hechos del pasado con otros eventos del presente. ¿Qué puede decirme sobre estas imágenes y, si quiere, sobre su concepto de historia?

Julián Herbert: Primero, yo estoy de acuerdo contigo acerca del tema de la responsabilidad. Pero me gustaría añadir ahí que la ética pragmática también está hecha de un acto de reconocimiento, que tiene que ver con el carácter que uno tiene. Hay una cosa allí en el fondo que es la curiosidad, entonces sí, en parte uno dice “este no es mi asunto”, “pero soy chismoso”. Y eso creo que es un tema importante para mí, porque tiene que ver con esa conexión estética, del por qué uno se engancha o se enlaza con una historia. Y yo creo que uno escribe historias para responder a esta pregunta. Yo no sé todavía si sé bien por qué escribí *La casa del dolor ajeno*, pero sí creo que el proceso de escribir este libro fue una manera de tratar de responderme a mí mismo esa pregunta. Y creo que en ese sentido una respuesta parcial, por lo menos,

¹ Frase acuñada por el ex-presidente Carlos Salinas de Gortari para atribuir la crisis económica surgida en México en diciembre de 1994 a las presuntas malas decisiones de la administración entrante de Ernesto Zedillo Ponce de León y no a la política económica de su sexenio.



tiene que ver con esto que estás diciendo, que es cómo uno reconoce su presente en el pasado, y cómo uno reconoce su propia personalidad en los defectos del pasado. Porque creo que escribir este libro cambió mi perspectiva por ejemplo acerca de la civilización china, y de lo que China significa para el mundo. No estoy muy seguro de que yo haya sido, antes del libro, la persona más empática y más cercana con la cultura china. Pero, y creo que esta es una de las cosas que tienen que ver con la otredad, que es muy difícil no identificarse con los demás, en la medida en la que el fondo de nuestra experiencia es el sufrimiento, de cualquiera de nosotros. El ápice de lo que nos puso aquí es el sufrimiento, que hemos experimentado de distintas maneras. Cuando tratas de conocer en profundidad a cualquiera que sea el otro, te encuentras con eso, incluso cuando ese sufrimiento es trasladado a una representación del mal, porque yo creo que el mal es como una entidad que se desarrolla y se estructura. Pero eso no significa que la práctica del mal sea ajena a la experiencia humana, me parece que sea el contrario. La única manera para entender el pasado es a través de esta experiencia, porque además, el pasado es una experiencia cognitiva. Siempre es un relato, y siempre podemos interpretarlo políticamente, por supuesto, pero en esa medida cobra realidad cuando está conectado con nuestra experiencia del presente. Esto creo que ha sucedido siempre; sucede en la *Anábasis* de Jenofonte, en *La guerra del Peloponeso*, libros que me encantan y que en realidad son mucho más la clase de literatura que suelo leer, la verdad, yo leo cosas muy anticuadas por lo regular. Lo que creo es que esa experiencia de escritura, eso que Theodor Adorno llamaba “la versión cultural del mito” (Adorno y Horkheimer), es una idea fantástica para partir en cualquiera de nuestros empeños culturales e intelectuales, o sea que todo lo que sabemos, de algún modo, está sucediendo de una manera muy pragmática, para que lo usemos hoy. Es decir, las prácticas sexuales de Roma o las guerras de los babilonios, tienen un sentido práctico para que yo pueda atravesar el día de hoy; y esa idea creo que se puede trasladar a la Revolución mexicana. Por eso creo también que es tan grave, a veces, que pretendamos unificar, darle una pátina de uniformidad, a los sucesos, porque es como despojarlos de la experiencia radical, que es la experiencia individual.

Giorgio Sebastiani: En *La casa del dolor ajeno* Ud. utilizó a menudo la metáfora del *Western*. ¿Por qué ese género? ¿Cuáles de sus típicas características le parecieron más reveladoras para contar la historia de la masacre de Torreón?

Julián Herbert: Por una parte me apasiona el *western* como forma narrativa, yo crecí viendo *westerns*. Primero está como el rack, el depósito de la forma retórica del *western*, donde puedes colocar cosas, es una forma que está ahí. Ahora, el *western* no surgió de la nada, sino de esta experiencia de ciudades nuevas, de la migración. Es decir, el *western* surge como género de una experiencia de sociedad, de una experiencia antropológica, y de una experiencia política. Y luego se convierte en esta forma de, digamos, cierta mitología y cierta retórica. Y cuando yo empiezo a indagar la historia que estoy viviendo, me doy cuenta de las conexiones que hay con el *western*. Entonces ya pensando la retórica del género, trato de editar los materiales, y unas de las cosas que a mí me sirvieron mucho para trabajar es pensar en la forma cinematográfica. Y pensar en esta



forma, me hizo pensar en la forma del documental. De ahí surge mucho esta noción de testimonio, porque creo que el trabajo que hacen los documentalistas tiene mucho que ver con esto. El trabajo de edición allí es muy importante, y se me volvió clave el concepto que yo iba a editar los materiales y las informaciones; y no quería perder el sentido de que esta es una historia real en el mundo, en la que se mencionan nombres de personas que existieron en este plano de la realidad, y que tienen descendientes. Eso me interesaba mucho, y en el proceso de estar haciendo esto me di cuenta que de los que menos sabíamos, como suele suceder en todas las historias, eran las víctimas. Este es un fenómeno, yo no lo sabía en aquel momento, en que otras personas, en otros lugares, estaban escribiendo también. Saidiya Hartman, por ejemplo, desarrolló una noción académica que es la de "fabulación crítica" (Hartman 11), que ahora me tiene muy enganchado. Yo estaba escribiendo esto en 2014 y ella publicó su artículo ese año, yo lo acabo de leer hace menos de un año. Cristina Rivera Garza estaba investigando por su lado con cosas parecidas. Mientras yo estaba escribiendo *La casa del dolor ajeno*, Yuri Herrera estaba escribiendo su tesis sobre la mina *El Bordo* (2018). Entonces no es tampoco que a uno si le ocurran cosas así como súper geniales, y tampoco es que nos pongamos de acuerdo. Sí creo que hay un impulso, alrededor del mundo, y una serie de mecanismos del lenguaje que permean a ciertos autores desde distintos enfoques. Tampoco creo que sea un descubrimiento de esta generación, quiero decir de mi generación literaria; creo que son ideas que están ahí dando vuelta, tú mencionabas ahora a Walter Benjamin, y a las que volvemos una y otra vez. Para mí el *western* y la idea del documental son dos formas, dos estructuras, que me sirvieron para conectar como ciertos puntos. Hace poco alguien hizo una reseña de otro libro mío, y decía que "dondequiera que uno es sometido con una fuerza totalitaria por el capital, hay un *western*" (McCormik). Me parece que es una idea un poco excesiva, pero es muy interesante, porque uno puede ver que las historias de forajidos, las historia de piratas, están en esa linde, en esa linde de cómo la construcción de lo que es legal y qué es ilegal, y lo que es violento y lo que no, está determinado por cómo alguien quiere controlar la ganancia.

Giorgio Sebastiani: Ud. ha hablado de la forma documental; en una parte de mi tesis intento investigar su uso de documentos en *La casa del dolor ajeno*. ¿Pero cómo fue su trabajo de recopilación y de edición de estos? ¿Piensa Ud., además, a su misma obra como un documento mismo, que quizás se erige en contra de los producidos por el Estado, los cuales varias veces en la obra acusa como ficcionales y mendaces?

Julián Herbert: Claro. Esto tiene que ver con cosas que he estado aprendiendo recientemente y sobre las que he escrito, después de esta charla te voy a mandar un texto que escribí que habla sobre estas cosas, pues si te sirve. Es un ensayo que se titula *El Archivo Lázaro* y tiene que ver con cómo trabajamos los materiales, es específico sobre *La casa del dolor ajeno*, pero también sobre estos textos de los que te hablaba, la *Autobiografía del algodón* (2020) de Cristina Rivera Garza, *El incendio de la mina de El Bordo* (2018) de Yuri Herrera, y un libro que se llama *La compañía* (2020) de Verónica Gerber Bicecci. Hice un discurso con un amigo mío sobre ¿qué cosa es el archivo? Y ¿qué



cosa es el acervo? Hay una diferencia entre el acervo y el archivo, porque el acervo es un material que está ahí; mi amigo decía que, por ejemplo, la policía guatemalteca decía "ahí están los archivos", y lo que tenían eran cajas de papeles con transcripciones de interrogatorios, tiradas sin ningún orden ni concierto. Y claro, hay formas de organización menos personales o más personales, y menos o más políticas, dependiendo de lo que estás haciendo, pero organizar un archivo ya es un acto político. El hecho de que alguien llegue y diga esto va de la A a la Z, ya implica una lectura política del mundo y esto es un hecho. Y el hecho de que elijas un archivo policíaco por sobre un archivo de cartas de amor, es un acto político. Para mí era muy importante decir cuál era mi postura, no quería engañar ni engañarme, entonces traté de hacer muy clara mi postura acerca del documento, por sin descalificarlo. Por ejemplo, hay una narración oral que me interesa porque hay un testigo que está diciendo algo sobre cómo los animales estaban en la ciudad sueltos durante la batalla, pero esa misma persona dice que mataron a mujeres chinas, cuando en realidad no había mujeres chinas, hasta donde se sabe por los registros. Entonces yo no puedo descalificar esta información completa, porque me da una información que a mí me parece relevante para la textura del relato, el hablar de que hay perros y gallinas en las calles por ejemplo. Lo que sí puedo hacer es plantear que los métodos de recopilación de material de este investigador en particular son dudosos. Es un trabajo complejo, yo he trabajado haciendo muchas cosas, y una de las primeras que hice en mi vida fue ser reportero. Entonces en mi experiencia de escritura, y eso es algo que a los historiadores no les gustó, a veces, de cómo trabajé yo estos materiales, es tratar de acercarme al material desde el punto de vista del reportaje. Y lo que haces en el reportaje es tratar de precisar que alguien dijo o hizo algo, dejando obviamente claro que esta persona puede ser o no ser confiable en su testimonio, pero no lo excluyes. Al mismo tiempo quería, sobre esta primera capa de la multiplicidad de los materiales, dejar en claro que yo tengo a una postura frente a la historia. A las primeras páginas del libro a mí me importaba mucho decir: "mi postura es", "mi tesis es", "estoy escribiendo este libro para llegar a una tesis que es que no hubo una reacción espontánea del pueblo, sino un discurso construido por la sociedad que viene desde las clases altas". Eso ha sido muy cuestionado, sobre todo por la gente de la ciudad donde esto sucedió, por supuesto ¿no? Yo no pretendo tener la razón, lo que tengo es una postura. Y sí, el trabajo con el material que hice, pues va encaminado a clarificar mi postura, que puede ser distinta a la de otros investigadores. Pero creo que uno puede trabajar con los materiales con honestidad y amplitud. Lo que me preocupa es que, como sucede con las pretensiones de arte puristas, o sea el purismo estético de la poesía que no se vincula con nada, hay este otro extremo del purismo académico también, donde pareciera que solo hay una forma para abordar a una tesis. Y en esa medida para mí ha sido muy liberador desenvolverme desde afuera de la academia. Sí me ha interesado tener la formación que requiere la investigación académica y el trabajo con los archivos, pero he preferido no estar tan constriñido, por lo menos por cómo este proceso fue concebido para mi generación de escritores y historiadores. Y ha sido muy sorpresivo para mí encontrarme que en este momento muchas personas que están trabajando en líneas de investigación histórica, sociológica o de estudios culturales, tienen una postura que no



es tan distinta a la mía. Me sorprende mucho la amplitud y libertad con la que tratan simplemente la idea de archivo, la idea de que el archivo no es nada más que un documento oficial, y eso me parece también muy importante. El archivo es algo que está construyéndose siempre, y que no solo se construye de la carta que envió algún gobernador. Me contaba Luis Fernando Bañuelos que alguien que estaba haciendo estudios culturales transatlánticos a partir de los materiales que hay dentro de las bolsitas para hacer brujerías. Abres estas bolsitas y adentro hay hojas que llegaron de África, América. Y eso también es un archivo ¿no? Entonces eso creo que es un tema también importante.

Giorgio Sebastiani: Gracias por su disponibilidad, le agradezco mucho, fue un placer.

Julián Herbert: Gracias a ti Giorgio, el gusto fue mío.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, W. Theodor y Horkheimer Max. *Dialettica dell'illuminismo*. Einaudi, 2010.
- Beltrán, Rosa y Lavín Mónica. "Jual Herbert." *Contraseñas*. Canal 22, 13 ene. 2019. Disponible en Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=snLt_QXoFXo. Consultado el 26 sept. 2022.
- Gerber Bicecci, Verónica. *La compañía*. Almadía, 2019.
- Hartman, Saidiya. "Venus in Two Acts." *Small Axe: A Caribbean Journal of Criticism*, vol. 12, núm. 2, 2008, pp. 1-4.
- Herbert, Julián. *Canción de tumba*. Penguin Random House, 2011.
- . *Cocaína (manual de usuario)*. Almuzara, 2006.
- . "El archivo Lázaro. Una lectura de cuatro relatos documentales mexicanos. [Primera parte]." *Luvina. Revista literaria de la Universidad de Guadalajara*, núm. 108, 2022, pp. 164-181.
- . *Kubla Khan*. Era, 2005.
- . *La casa del dolor ajeno*. Penguin Random House, 2015.
- Herrera, Yuri. *El incendio de la mina El Bordo*. Periférica, 2018.
- McCormick, Ben. "Bring Me the Head of Quentin Tarantino by Julián Herbert." *The Ploughshares Blog*. 30 oct. 2020.
- Quintana Navarrete, Jorge. "El puente del horror: imagen dialéctica y soberanía en La casa del dolor ajeno de Julián Herbert." *A Contracorriente. Una revista de estudios latinoamericanos*, vol. 16, núm. 3., 2019, pp. 317-331.
- Ramírez Cuevas, Jesús. @JesusRCuevas. "El pdte. @lopezobrador_ da garantías a las manifestaciones del 8M. El cerco de Palacio Nacional es para proteger y no para las manifestaciones del 8M. El cerco de Palacio Nacional es para proteger y no para reprimir; para cuidar el patrimonio de todos los mexicanos y evitar la confrontación. Es un muro de paz que garantiza la libertad y protege de provocaciones." *Twitter*, 6 mzo. 2021, <https://twitter.com/JesusRCuevas/status/1368261058209734662>. Consultado el 26 sept. 2022.



Rivera Garza, Cristina. *Autobiografía del algodón*. Penguin Random House, 2020.
Salinas de Gortari, Carlos. *México: un paso difícil a la modernidad*. Plaza & Janes Editores, 2000.

Giorgio Sebastiani se licenció en “Lingue e letterature europee ed extraeuropee” en la Università degli Studi di Milano en 2021. En 2017 asistió a un semestre en la Universidad de Oviedo y en 2020 participó en un proyecto de intercambio cursando un semestre en la Universidad de Guadalajara. Su tesis tuvo por objeto la literatura testimonial en Latinoamérica, específicamente el acto de «hacerse testigo» por parte del autor, tomando como ejemplo *La casa del dolor ajeno* de Julián Herbert. Esta entrevista es parte integrante de su tesis.

giorgiosebastiani1995@gmail.com
