

# UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial  
del 3 de abril de 1981



“EL REINO DESPLEGADO. LA MIRADA OBLICUA EN LA TRILOGÍA  
FRONTERIZA DE YURI HERRERA”

## TESIS

Que para obtener el grado de

**MAESTRO EN LETRAS MODERNAS**

Presenta

**LUIS ENRIQUE ESCAMILLA FRÍAS**

Directora

Dra. Alethia Alfonso García

Lectores

Dr. Andreas Ilg.

Dr. Eugenio Santangelo

Ciudad de México

2018

## Índice

### Primera parte

#### Sección 1

##### **Herrera, sus novelas, sus estudiosos y la mirada oblicua 7**

Yuri Herrera y su poética 7

Herrera y las ¿generaciones latinoamericanas? 8

Trabajos del reino, de tesis a celebrada novela 11

Señales que precederán al fin del mundo, la afirmación de una voz 14

La transmigración de los cuerpos, conformación de una trilogía 17

El nacimiento de la trilogía fronteriza 19

La recepción de la obra herreriana en la academia 20

La mirada oblicua en la trilogía fronteriza 23

#### Sección 2

##### **Construcción de metodología 26**

Mirada oblicua 29

Para re simbolizar el narco, la migración y la violencia 33

Escritura sesgada 36

Discursos de poder y materialidad del lenguaje 41

Sujeto, sujeción y subjetividad 46

Una metodología para la trilogía y otros dispositivos literarios 49

## **Segunda parte**

### **Sección 3**

#### **La simbolización y sus representaciones en la trilogía fronteriza 52**

Devenires de la migración mexicana a Estados Unidos 52

    Antecedentes migratorios inmediatos: segunda mitad del siglo XX 60

    Intrincado fenómeno: fin del XX, inicios del XXI 57

    Mujeres jóvenes indígenas: discriminación 60

    Makina mirando a la migración 62

Discursos sobre el narcotráfico en la frontera norte 67

    Del corrido al narcocorrido 71

    El orden de lo Simbólico del narco 75

Las representaciones de la violencia en el México del siglo XXI 78

    Virus de influenza 79

    La simbolización de la violencia en México 82

    Violencia, ilegalidad: condiciones de posibilidad 85

### **Sección 4**

#### **La trilogía fronteriza frente a lo Simbólico 91**

*Señales* de la materialidad del lenguaje 93

    Las tres lenguas de Makina 98

    La posición del narrador 99

Mexicanismos	100
Palabras en náhuatl	102
<i>Jarchar</i>	103
La pulsión escópica en Makina	106
Makina mirando oblicuamente	110
Alegoría de la inestabilidad	116
Mirada y alegoría: transformación del paisaje	117
<i>Trabajos del orden de lo Simbólico</i>	124
La materialidad del lenguaje en Lobo	126
Su palabra, su arma	127
Voz narrativa: luz, sangre, palabra	132
De Artista a Lobo	135
Mirando hacia el centro del Reino	135
La pulsión escópica del Artista	136
Resimbolización del narcotráfico	139
<i>Transmigración del miedo y la violencia</i>	142
Alfaqueque: metáfora de la materialidad del lenguaje	144
El perro negro del Alfaqueque	147
Mirando a la construcción patriarcal de género	149
La economía de los cuerpos	156
La mirada oblicua del Alfaqueque	157
Mirando hacia la violencia	160

## **Sección 5**

### **Sujeto, sujeción, subjetivación 164**

Makina, la sujeción a un distinto Otro (A) 165

Lobo, recuperar el nombre 168

Alfaqueque, objeto subjetivado 172

### **Referencias 176**

**Primera parte**

## Sección 1. Herrera, sus novelas, sus estudiosos y la mirada oblicua

### Yuri Herrera y su poética

A esta sección inicial concierne presentar la obra del escritor Yuri Herrera, la recepción de su obra y, hacia el final, el principal planteamiento que esta investigación busca despejar.

“No me preocupa la idea de ser fiel a la realidad. La riqueza de la literatura reside precisamente en serle infiel a la realidad”, afirmaba el escritor mexicano Yuri Herrera (Herrera, *Yuri Herrera: ¿Un autor con paz interna?*, párr. 6); más adelante agregaba una serie de conceptos que, a la luz de las novelas que conforman la “trilogía fronteriza”, resultan de alguna manera en un postulado ético y estético:

En relación con el lenguaje, para mí es muy importante el oído, tratar de escuchar cómo se está transformando la lengua: en un bar, en el lugar de trabajo, en los medios de comunicación, en los discursos políticos. Hay que escuchar eso; escucharlo y hacer algo con eso. . . . Las herramientas para hacer algo son las lecturas y la posición ética frente al mundo, la posición estética (Herrera, “Yuri Herrera, autor de *La transmigración de los cuerpos*”, párr. 7).

Nacido en 1970 en Actopan, un municipio del estado de Hidalgo, México, Yuri Herrera Gutiérrez comenzó a adquirir relevancia desde su primera novela, *Trabajos del reino* (Ed. Tierra Adentro, México, 2004). Había estudiado la Licenciatura en Ciencias Políticas y Administración Pública en la UNAM. Después, había ingresado a la Maestría en Creación Literaria en la Universidad de Texas, en El Paso, la cual hace frontera con Ciudad Juárez, Chihuahua. Fue como parte de su estancia en aquella ciudad fronteriza entre México y Estados Unidos, cuando escribió esa primera novela, que en 2003 obtuvo el Premio Binacional de Novela Border of Words del hoy desaparecido Consejo Nacional

para la Cultura y las Artes, de México, y se publicó al año siguiente como parte del premio, bajo el sello de la editorial Tierra Adentro. “Conocí varios lugares de la vida nocturna de Juárez, en los cuales me gustaba hablar con la gente, hablar con los borrachos, hablar con los músicos, hablar con las muchachas con las que se bailaba; y esto no era una investigación, esto era lo que me gustaba hacer, y de repente, al cabo de un par de años, yo me di cuenta que esto era parte del mundo del cual yo quería hablar” (Herrera, *Yuri Herrera en el MAZ*). En esta y otras entrevistas, así como en la Introducción de su tesis de maestría que no es sino la propia novela, Herrera ha dicho que un impulso central que lo decidió a escribir *Trabajos del reino* eran los artistas de las cortes europeas, que creaban obras de arte para los reyes. “Yo me había preguntado muchas veces cómo era que esos artistas habían logrado hacerse de un nombre que a veces había trascendido al de sus soberanos; habían logrado hacer una obra original, independiente, y que ahí había una tensión que a mí me interesaba mucho” (Herrera, *Yuri Herrera en el MAZ*).

### **Herrera y las ¿generaciones latinoamericanas?**

Generacional y temáticamente hablando, ¿dónde se podría situar a Yuri Herrera? Al menos dentro de dos grupos. Por un lado, a Herrera podría ubicársele al lado tanto de las y los narradores del norte y del narcotráfico. Destacaría yo a Élmer Mendoza (1949), Daniel Sada (1953), Luis Humberto Crosthwaite (1962), Cristina Rivera Garza (1964), Julián Herbert (1971), Liliana V. Blum (1974), Luis Felipe Lomelí (1975), Vicente Alfonso (1977), Antonio Ramos Revillas (1977), Luis Jorge Boone (1977), Luis Panini (1978), entre otras y otros.

El siguiente grupo al que se liga a Herrera es al de sus contemporáneos, las y los nacidos en la década de 1970. Se trata la “Generación de los 70, la Generación inexistente,



Generación Atari o Generación XXX”, como ha recopilado Alfonso Valencia, quien además recuerda que el narrador poblano Jaime Mesa apuntaba, en 2008, que la generación de los 70, que él llamaba “Generación Inexistente”, estaba constituida por un grupo de autores desunidos, que aún no habían escrito su “gran novela”. También nacido en esa década, Tryno Maldonado la llamó Generación Atari, apelando al consumismo cultural y tecnológico en que crecieron. Estarían, sin ser exhaustivos, Heriberto Yépez (1974), Guadalupe Nettel (1973), Juan Pablo Villalobos (1973), Emiliano Monge (1978), Carlos Velázquez (1978), Nadia Villafuerte (1978), Antonio Ortuño (1976), Jaime Mesa (1977), Tryno Maldonado (1977), entre otras y otros.

Lo cierto es que si se le sitúa entre el grupo de la literatura del norte y, más específicamente aún, de la narcoliteratura, es únicamente por *Trabajos del reino*, pues en realidad su obra responde mejor al calificativo de “fronteriza” no por ubicarse en la frontera México-Estados Unidos, sino por sus temáticas, su lenguaje, sus propuestas. Pero incluso *Trabajos...* podría escapar a las categorizaciones ciertamente rígidas de “literatura del norte” o “literatura del narco”, pues por la forma en que fue escrita, la cual problematizaré en detalle durante esta investigación, plantea situaciones que desbordan a esas dos categorías. Solo por ejemplificar: es interesante es que si Roberto Bolaño, en su novela *2666*, ficcionalizaba a Ciudad Juárez al convertirla en Santa Teresa, Herrera lleva más allá las cosas al eliminar el nombre de esta ciudad; de forma que borra las referencias que conectarán los hechos narrados en *Trabajos del reino* con una situación específica solamente. En este sentido, un argumento que desarrollaré durante la investigación consiste en que, por la forma en que se construyeron esta y las otras dos novelas, las situaciones a las que apelan pueden ser comunes a todo México o, aun, a Latinoamérica.

En cuanto a colocarlo junto a las y los autores contemporáneos a él, resulta naturalmente tentador. Sin embargo, como muestran las propias tentativas de definición que acabo de enlistar, parece que no hay condiciones para unificarles bajo la idea de una misma generación. En tal caso, sería más preciso ubicar a Herrera junto con quienes están realizando búsquedas semejantes, tanto temáticas como desde el lenguaje. Pero, ¿cuál es la exploración de Herrera? Él mismo, en la mencionada Introducción de su tesis de maestría nos orienta un poco, cuando dice que “. . . el acto de crear otra realidad a través de la escritura no es para descartar esta, sino para desbordarla. El acto de invención no es metafísico, es una afirmación de que lo imaginado también es real, porque es algo *creado*: realizado. Algo a lo cual vale la pena consagrar la vida” (Herrera *Tesis* 1). Así es que se le puede ligar con quienes realizan búsquedas que mixturán varias tradiciones narrativas y se alejan del realismo, aun cuando los resultados sean distintos, excluyentes, o hasta opuestos entre uno y otro autor o autora. Las suyas se tratan de búsquedas amplias, ya sea que sus historias estén vinculadas a México, como en el caso de Herrera, o a otros lugares del globo. Muchas y muchos quienes forman parte de este grupo, finalmente, no radican en sus países de origen; viven principalmente en Estados Unidos.

Se puede ubicar así a Herrera al lado de Valeria Luiselli (México, 1983): los únicos dos mexicanos seleccionados por el Hay Festival, el British Council y Acción Cultural Española (AC/E), para participar en una antología conmemorativa de Shakespeare y Cervantes. Las novelas de Luiselli *Los ingravidos* (México: Sexto piso, 2011) y *La historia de mis dientes* (México: Sexto piso, 2014) son muestra de la exploración de temas contemporáneos no desde la investigación de la realidad convertida en literatura, sino desde la literatura dialogando con la literatura misma. Otro autor mexicano interesado en la búsqueda de nuevos significados a través del diálogo intertextual entre la literatura

contemporánea y la tradición es Álvaro Enrigue (México, 1969). Algo parecido podría decirse de Guadalupe Nettel, ya mencionada, y cuya obra escapa al realismo y se ubica en un mundo donde se hace referencia constante a México, pero lo esencial son las exploraciones desde los mundos internos de sus personajes. Esta lista de autores y autoras se extiende a Latinoamérica. El chileno Alejandro Zambra (Santiago, 1975) es otro narrador que ha hecho a un lado el realismo, como género literario, para re interpretar desde mundos íntimos lo que fue y lo que dejó la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) en aquel país. Resulta significativo así incorporar a Yuri Herrera en un grupo de escritoras y escritores no solo mexicanos sino latinoamericanos, cuyas búsquedas rebasan el realismo, con epicentro en Estados Unidos pero con resonancia global.

### ***Trabajos del reino, de tesis a celebrada novela***

*Trabajos del reino*, que como señalé fue la tesis de con que se graduó Herrera de la maestría, cuenta la historia de Lobo, a través de una voz narrativa en discurso indirecto libre (Pimentel 116): se narran los hechos en tercera persona del singular y en un tiempo pasado, pero la deixis de referencia espaciotemporal, perceptual, estilística e ideológica es la del personaje central. Es Lobo, un adolescente paupérrimo, cantante de narcocorridos que anda de cantina en cantina, sin encontrarse a sí mismo, hasta que un día conoce en una de ellas al Rey, cabeza de un cártel: el Reino. Lobo entra a este ámbito, donde comprenderá algunos de los entresijos del narcotráfico. Pero en la novela nunca se mencionan términos como *narcotraficante*, *narcocorrido*, *frontera México-EEUU*, etc. A lo largo de 26 capítulos breves, sin nombre ni enumeración, se cuenta la historia de Lobo con un *tempo* narrativo predominantemente de escena, esto es, “la duración diegética de los sucesos es casi equivalente . . . a su extensión textual en el discurso narrativo” (Pimentel 48). Cada

uno de los breves capítulos —salvo aquellos donde hay un claro despliegue de la voz narrativa por presentar los pensamientos de Lobo—, se presentan con esa velocidad, lo que les da la apariencia de ser momentos seleccionados de todo el transcurrir de momentos que pueden conformar una historia.

La novela adquirió presencia global cuatro años más tarde, en 2008, cuando se reeditó por el sello español Periférica, y en España se le otorgó el Premio “Otras Voces, Otros Ámbitos”. Desde entonces, siempre bajo el sello de Periférica, se ha reeditado al menos en 3 ocasiones, con diversas reimpressiones. Además, a medida que ha adquirido reconocimiento entre lectores y crítica literaria, también se ha traducido al inglés, al francés, al italiano, al alemán, al holandés, al noruego y al croata, y próximamente al portugués, junto con las otras novelas que conforman la “trilogía fronteriza”<sup>1</sup>.

Voy a referirme a textos, tales como reseñas y comentarios, que desde entonces se han hecho sobre Herrera. Se trata, en su mayoría, de trabajos que reconocen la importancia de la obra herreriana en la literatura contemporánea de México, Latinoamérica e incluso global. Lo que se ha dicho sobre su obra empezó, de algún modo, un domingo 5 de diciembre de 2004, meses después de la publicación de *Trabajos del reino*. Elena Poniatowska escribió un elogioso artículo con el cual le abría al escritor de entonces 34 años la “puerta de oro”, según sus propias palabras, para entrar “en la literatura mexicana” (Poniatowska, párr. 1). Pero era la primera novela de Yuri Herrera. Había que esperar su recibimiento entre lectores y crítica, para ver de qué manera iba a comenzar a aquilatarse. Un año después, Eduardo Antonio Parra publicaba una reseña sobre *Trabajos...* en la que

---

<sup>1</sup> El 27 de junio de 2016, en su sitio de internet, la Secretaría de Cultura de México daba a conocer los resultados del Programa de Apoyo a la Traducción; se anunció que las novelas de Herrera *Trabajos del reino*, *Señales que precederán al fin del mundo* y *La transmigración de los cuerpos* serán traducidas al portugués bajo el sello de Editora Bertrand Brasil.

sostenía que, a propósito del narcotráfico, pocos escritores “lo han narrado de manera directa, construyendo un universo completo en torno a los capos, los sicarios, las cortesanas y los conflictos y rivalidades internas. Entre los últimos, Yuri Herrera destaca con su primer libro, *Trabajos del reino . . .*” (Parra, párr. 1).

Esta afirmación de uno de los principales exponentes de la llamada “literatura del norte”<sup>2</sup> llevaba a una arena interesante: una donde además de considerar las virtudes literarias de una obra, también se habla de la posición ideológica de un texto sobre determinado tema. Mi meta precisamente es describir cómo han sido construidas y cómo funcionan las novelas de Herrera, y en esa descripción ir descubriendo qué posición ideológica hay allí dentro, cómo ésta se modifica a lo largo del texto, y, también, qué forma de entender determinados temas nos están planteando las novelas. Pues bien, en la interpretación de Parra se vislumbra la idea de que la novela narraba el tema ya para esos años un tanto manido del narcotráfico en México; que los narradores habían de ingeniársela para contarlo oblicuamente, si no querían caer en el panfleto periodístico; y que, sin embargo, Yuri asumía el reto, al narrar lo que sucedía dentro del *narco*. Parra abría brecha en una hipótesis que voy a desarrollar no solo sobre ésta, sino también sobre otras dos novelas de Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) y *La transmigración de los cuerpos* (2013), las cuales juntas he agrupado bajo el nombre de “la trilogía fronteriza”. Me refiero a que Herrera parece abordar los temas de frente; pero en un segundo análisis, se aprecia que, por el contrario, los temas son otros, no por más íntimos más sencillos, y que los grandes temas como el funcionamiento del *narco*, están allá atrás,

---

<sup>2</sup> Parra es autor de más de una decena de novelas y compilaciones de cuentos, cuyo centro está el Norte de México. En 2016, se presentó su más reciente trabajo, con el título *Norte. Una antología*. Reúne en ella los relatos de 49 autores de esa región del país, y escribe un prólogo donde afirma que “el norte no es sólo desiertos, líneas fronterizas o planicies interminables: es muchísimas cosas más”.

al fondo, como un trasfondo cinematográfico, es decir, como los acontecimientos de las escenas que se encuentran en el fondo (Cardero 33). Parra concluía con que “como lo demuestra *Trabajos del reino*, aparte del realismo, hay otras maneras de narrar el narcotráfico en México” (Parra, párr. 5). La primera novela de Herrera ofrece no solo un punto de vista diferente sobre el *narco*, sino varios puntos de vista diferentes sobre varios temas. La lectura que Parra hizo de ella es, en este sentido, un punto de partida.

Ahora bien, entre ésta y la siguiente novela de la trilogía fronteriza, Herrera iba a publicar en 2007 la novela infantil gráfica *¡Este es mi nahual!*, (Ed. Gobierno de Hidalgo / Fundación Arturo Herrera Cabañas<sup>3</sup>), ilustrada por Humberto Aguirre *Jans*, la cual no está incluida en esta investigación, porque, además de ser específicamente literatura infantil — lo que exigiría un análisis específico— temáticamente no es cercana a las novelas objeto de este análisis.

### ***Señales que precederán al fin del mundo, la afirmación de una voz***

Dos años más tarde, en 2009, aparecía *Señales que precederán al fin del mundo*, también bajo el sello español Periférica. La escribió Herrera casi simultáneamente a sus estudios de Doctorado en Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad de California, en Berkeley. Es la segunda novela de esta trilogía fronteriza. Contada, igual que la anterior, por una voz narrativa en tercera persona del singular en estilo indirecto libre, presenta la historia de Makina, una muchacha que domina tres idiomas: *lengua, lengua latina y lengua gabacha*. Tuvo que emprender un viaje a solicitud de su madre, la Cora, que le pidió llevar un recado

---

<sup>3</sup> La fundación lleva el nombre de su padre, y la preside su madre, Irma Eugenia Gutiérrez. Es una organización ubicada en el estado de Hidalgo, que promueve la cultura y las artes, el cuidado al medio ambiente y el respeto a los derechos humanos.

a su hermano, quien se había ido hacia tiempo al gabacho a reclamar una tierra que supuestamente le habría pertenecido a su padre. Makina se vio impelida así a dejar la paupérrima Ciudadcita, donde pasaba sus días operando una “centralita” telefónica, haciendo uso de las tres lenguas que dominaba. Emprende así el viaje al Gran Chilango, donde tomó el autobús que la llevó hacia el norte. Una vez allí, Makina cruzó un río, y se fue adentrando cada vez más profundamente en el gabacho. A lo largo de 9 capítulos — mismo número de las escalas que según el mito nahua habían de emprender los antiguos mexicas en su descenso al Mictlán—, Makina entra a una sociedad donde sus tres lenguas le ayudan a descifrar lo que su mirada descubre: una forma diferente de hablar y de comportarse de sus paisanos, colores de piel muy distintos a los de la Ciudadcita, un habla que al mezclar las lenguas gabacha y latina, parece el reflejo de su propia condición. Casi al término de la novela, Makina encuentra a su hermano, quien también es muy diferente. Se ha transformado prácticamente en un ciudadano de ese país, luego de haberse enrolado en las filas del ejército. Al final, Makina desciende a una cámara oscura “donde no hay ventanas, ni orificios para el humo” (Herrera 113), muy parecida a la novena cámara que envolvía al final a los antiguos mexicas en una obscuridad absolutamente silenciosa, de acuerdo al mito del Mictlán.

Con esta novela, Herrera empezaba a confirmarse como un autor con una propuesta narrativa coherente entre sí. Más todavía que con su primera novela, con esta se repitieron en un espacio corto las reediciones y reimpressiones, así como las traducciones; en 2016, por ejemplo, la traducción que hizo Lisa Dillman al inglés para la editorial británica And Other Stories, obtuvo el Best Translated Book Award, que reconoce a las traducciones a inglés de obras originales de otros idiomas. Herrera es el primer autor en lengua española en obtener este reconocimiento. Rafael Lemus también daba buena prensa a la novela:

. . . cientos de relatos y novelas sobre la frontera que, en vez de referir el tránsito fronterizo, a menudo se quedan atornillados. . . En este y otros aspectos *Señales que precederán al fin del mundo* (2009), la estupenda segunda novela de Yuri Herrera, es una feliz excepción. Para decirlo en una frase: es un salto al otro lado (Lemus, párr. 3-4).

Estas palabras resuenan con un rasgo que puntualizaba Parra sobre la primera novela de Herrera: para hablar de un tema ciertamente manido, las y los autores tendrían que adoptar ángulos diferentes a los explorados, esto es, adoptar nuevas posiciones y desde ellas mirar hacia el tema que se esté explorando.

Otros discursos, concretamente de Christopher Domínguez-Michael, buscaban avanzar en la explicación de ambas novelas en conjunto; él subrayaba el sitio de ambas obras frente a la tradición literaria mexicana en general y a la del Norte de México en especial:

Herrera nos ofrece un bálsamo, esa poetización de lo oprobioso que lo sustrae del horror bruto de la noticia y anula el convencionalismo estético producido, fatalmente, por la indignación. Lo ha logrado destilando –la técnica pareciera rulfiana– una y otra vez varios modos y tradiciones (lo vernáculo, lo coloquial, lo culto) hasta dejar a su lengua literaria tan adelgazada que aparece en el límite de lo insaboro (Domínguez-Michael, *Una nueva novela lírica*, párr. 6).

Igual, ubicaba a Herrera en un punto culminante de una tradición de narradores y narradoras de la literatura del norte, como Jesús Gardea, Daniel Sada o el propio Eduardo Antonio Parra. Un norte donde Herrera “se desenvuelve con una naturalidad de rico heredero. Herrera me parece, menos que un principio, el fin de un camino . . .”

(Domínguez-Michael, *Una nueva novela lírica*, párr. 4).



Tanto lo que Domínguez-Michael como Lemus dijeron de ambas novelas resulta interesante porque ambos se pronunciaban a favor de la obra herreriana, y sus juicios tenían influencia importante en el medio literario mexicano.

### ***La transmigración de los cuerpos, conformación de una trilogía***

En 2012, Herrera publica otra novela infantil gráfica que, por las mismas razones de *¡Este es mi nahual!*, no incluyo en mi investigación: *Los ojos de Lía*, con ilustraciones de Patricio Betteo. Herrera, en una entrevista a propósito de esta novela, decía que estaba a semanas de terminar su siguiente trabajo

que de algún modo se inscribe, junto con las otras dos en una especie de trilogía que no planeé como tal, sino que fue armándose así, sobre ciertos temas que me preocupan actualmente sobre la persistencia del miedo en el momento actual, sobre la facilidad con la que nos acostumbramos a ciertos tipos de violencia, y también el registro lingüístico” (Herrera, *Entrevista con Yuri Herrera, escritor y profesor*).

Esa novela con que se cierra la “trilogía fronteriza” es *La transmigración de los cuerpos* (Periférica, 2013). La historia, igual que las dos anteriores, está narrada por una voz en tercera persona en estilo indirecto libre, a una velocidad predominantemente de escena. El protagonista es el Alfaqueque, quien se ocupa del *verbo*, es decir, posee el don del convencimiento y la intermediación para solucionar conflictos entre pandillas rivales, familias en problemas, etcétera. “Verbo y verga, es lo único que tengo”, reflexiona en un punto el Alfaqueque (Herrera 133). La historia comienza cuando el Delfín le llamó para pedirle ayuda en un intercambio, que, poco a poco nos enteramos, era de dos cadáveres humanos. Uno está en manos de la familia Castro, y el otro en poder de los Fonseca. Lo que le toca al Alfaqueque es investigar qué pasó realmente: por qué los Castro se llevaron el

cuerpo de Romeo, y luego cómo se dieron las cosas para que los Fonseca tomaran presa a La Muñe, y así, finalmente, procurar un intercambio pacífico de los cuerpos.

El material que predomina sobre la novela es fundamentalmente de reseñas que han destacado sus elementos más evidentes, tales como el guiño a la crisis de influenza AH1N1 que asoló a México entre 2009 y 2010, o la depurada selección de palabras que hizo Herrera para construir la novela. Más aún, se ha puesto atención en un elemento que resulta decisivo en la historia: el miedo. Un miedo derivado de la epidemia que, haciendo a un lado la referencia de la influenza, no se sabe en realidad qué es. Al respecto, Herrera ha sostenido que “pensaba en esa epidemia no declarada que es el miedo que nos tenemos los unos a los otros, el recelo, el odio. Esta es, en términos poéticos, la epidemia de nuestro siglo” (Rodríguez Court, párr. 20). Aunque el tema del miedo no se aborda de frente, pues la trama es otra, es cierto que el miedo en la novela se alimenta paso a paso de la presencia de cuerpos yertos, de retenes policiacos, de camionetas negras que cierran el paso en la calle y de las cuales descienden “hijuelachingadas”, de farmacias que son los únicos negocios a los que se puede acudir a comprar, o del pasado personal de los personajes que reaparece cada tanto en forma de pesadillas.

Los comentarios iban a ser en su mayoría elogiosos, habida cuenta de las capacidades literarias que habían sido mostradas en las novelas precedentes. Así es que por ejemplo, Patricio Pron concluía una breve reseña diciendo que “*La transmigración de los cuerpos* es un magnífico libro y que su autor es uno de los pocos escritores latinoamericanos imprescindibles de nuestros tiempos” (Pron, párr. 3). Palabras muy elogiosas. Pero a esa altura, en que Herrera empezaba a ser ya ampliamente reconocido y traducido por sus novelas anteriores a varios idiomas, la corriente crítica empezaba a estar prácticamente ganada a su favor.

Finalmente, en 2016, aparece el libro *Talud*, que reúne 12 cuentos que habían aparecido a lo largo de casi 28 años en diferentes publicaciones. Un “aspecto que contribuye a dar cohesión a *Talud* es su lenguaje, coloquial pero al mismo tiempo lleno de imágenes”, se reseñó sobre él (Castañeda Suarí, párr. 15).

### **El nacimiento de la trilogía fronteriza**

Para esta investigación, hago a un lado este libro de cuentos así como la incursión de Herrera en el Libro Vaquero y sus dos propuestas de novelas infantiles, debido a que sus exploraciones están lejos de las otras tres novelas cuyas temáticas, estilo y, como veremos, construcción, las hace próximas entre sí y susceptibles de ser agrupadas bajo una misma trilogía, tal como reconoce el propio Herrera. A propósito de *La transmigración de los cuerpos*, ha dicho que bien puede entenderse como una novela en “border condition”, esto es, “the exchange of goods and symbolic values, the creation of new identities, of new linguistic forms, of new political practices” (Herrera, *Eight questions to Yuri Herrera*, párr. 3). Las tres novelas se agrupan bajo esta forma de asimilar *lo fronterizo*. Las tres ocurren entre tensiones territoriales, de lenguaje, de adaptación al entorno, de identidades, con ciertas semejanzas; lo cual me permite proponer que entre las tres se establece un diálogo enriquecedor; que entre las tres se observa una trilogía que he llamado “la trilogía fronteriza”.

Con estas reseñas, he querido delinear el recorrido de cada novela, mediante el impacto que han tenido en la literatura y en la crítica literaria; otro objetivo ha sido dibujar algunas de las características que las unen como trilogía. Ciertamente he presentado exclusivamente reseñas; la lógica que me impulsó fue que éstas valen por cuanto dicen

expresamente de la literatura en sí misma pero también por el impacto social, extraliterario, del que las obras pueden gozar.

### **La recepción de la obra herreriana en la academia**

Prontamente, las novelas de Herrera comenzaron a atraer la atención de la academia no sólo en México y Latinoamérica, sino en diferentes universidades del mundo. Es probable que en eso influyera el hecho de que los temas que abordan están íntimamente ligados con la realidad mexicana contemporánea, como el impacto que tiene la fuerza del narcotráfico en la construcción del orden de lo Simbólico de la sociedad (*Trabajos del reino*), la transformación de la identidad nacional mexicana y norteamericana a causa de la migración de millones de personas (*Señales que precederán al fin del mundo*) o la epidemia de miedo, violencia, terror gubernamental, desinformación, falogocentrismo, indolencia, que angustiosamente forman el medio ambiente de países como México y Latinoamérica (*La transmigración de los cuerpos*).

Así, al estudiar las dos primeras novelas, Sara Carini afirmó que en la obra de Herrera “la descripción de la realidad no se vuelca en un realismo de cuadro de costumbres, intenta reconstruir la realidad cotidiana de la frontera desde un punto de vista anticonformista” (Carini, *Identidades fronterizas* 6-7).

Se refería también a que en *Trabajos del reino*, los personajes no tenían nombres y apellidos, sino que sus nombres correspondían a la función que tenían dentro del Reino; así, eran el Rey, el Artista, el Periodista, el Joyero. Este es el recurso de “singularización”, del que ha hablado el formalista ruso Viktor Shklovski.

La trilogía, lejos de ofrecer una única trama y una interpretación definitiva sobre los temas que aborda, otorga al lector la posibilidad de ser él quien reconstruya la historia y la

dote de distintos significados. En efecto, los espacios indeterminados son susceptibles a interpretarse según la visión de cada lector, dentro de los límites que, como señala Carini, establece el texto.

Otro tema importante, que ha sido estudiado en la obra de Herrera, es el de la identidad. Por un lado, la identidad del propio Herrera y sus novelas frente a la tradición latinoamericana, y por otro, la manera en que se transforman las identidades de sus personajes por obra del medio ambiente que los rodea. En el primer caso, la propia Carini ha analizado el peso de la identidad en la obra de Herrera. Ha dado un antecedente de la importancia que tiene la identidad y el lenguaje en la literatura latinoamericana: “[...] el lenguaje, y en particular la creación lingüística que resulta del trabajo literario, ha tenido la oportunidad de imponerse como elemento definidor de la identidad latinoamericana” (Carini *Identidades fronteras...* 2). En este sentido, Carini ubica a Herrera y a su obra entre la de autoras y autores que deciden reconstruir los escenarios globalizados y multiculturales en los que participa América Latina hoy a través del uso de un tipo de lenguaje alejado de los discursos oficiales (Carini *Identidades fronteras...* 6). De tal modo, la obra de Herrera estaría reafirmando su identidad paradigmática con respecto a la tradición literaria latinoamericana, y sintagmática, con respecto a los otros autores contemporáneos a él.

El modo en que las identidades de los personajes se transforman a medida que transcurren sus historias, también lo ha estudiado Carini, y afirma que en Herrera “encontramos el mismo espíritu definidor de la identidad simbólicamente anclado en el lenguaje . . . y al mismo tiempo, es patente una postura crítica frente a la realidad y a sus patrones interpretativos que se da a través y con el lenguaje” (Carini *Identidades fronteras...* 21, 22).

Esto linda con el planteamiento psicoanalítico según el cual “el sujeto es siempre una entidad abstracta únicamente aprehensible mediante el soporte del lenguaje, del discurso” que afirman Braunstein y Saal, y que cita Sánchez Becerril (120). Tal conclusión se verifica también en *La transmigración de los cuerpos*, donde tiene lugar una reconfiguración del Alfaqueque a través de las múltiples posibilidades que le brinda su trabajo, consistente nada menos que en “ajustar el verbo”, eso es, entender lo que sucede a su alrededor a través de la palabra, e incidir mediante la palabra en esa realidad.

Finalmente, otro rasgo toral que ha estudiado la academia es esa suerte de vocación de la trilogía por ocupar una posición marginal y, desde allí, aproximarse a los señalados temas del narcotráfico, la migración y la violencia. Esa posición marginal la encontramos en el lenguaje de las voces que narran, en los diálogos de los personajes y en la ubicación de las historias, aparentemente tan alejadas del centro de los grandes temas pero, curiosamente, tan influidas y definidas por ellos.

En tal sentido, ha acertado José Eduardo Serrato al afirmar que “Lobo, protagonista y narrador de la novela, es un ser marginado desde su nacimiento” (Serrato Córdova 79). Lobo no es el narrador, pero cierto que es un ser marginal. Es decir, desde el primer y central personaje de la obra herreriana, se observa un interés por los márgenes. “Herrera se preocupó porque sus lectores se inclinaran por el bando del Artista. Incluso podríamos decir que la novela está narrada desde la perspectiva del corridista, un ser marginal entre los marginados de la corte del Rey” (Serrato 79).

### **La mirada oblicua en la trilogía fronteriza**

Entre otras aproximaciones, desde las cuales he partido para realizar esta investigación, se encuentra la de Ivonne Sánchez Becerril, quien analiza también la marginalidad en la obra

herreriana, proponiendo como eje la mirada. Afirma que las novelas parecen mirar lateral, y no centralmente, los grandes temas que las atraviesan. Por ejemplo sostiene que

el análisis de la mirada de soslayo que hace *Señales que precederán al fin del mundo* de la movilidad internacional pone en relieve la complejidad e impacto del fenómeno de largo plazo en la transformación social tanto de México como de Estados Unidos (Sánchez Becerril 108).

En efecto, además de la alegoría antes citada, que aúna migración y mito mexicana del Mictlán, están presentes varios otros temas, debido, entre otras razones, a la posibilidad que brinda el recurso de mirarlos de soslayo.

Si bien Sánchez Becerril habla de una novela particular, lo cierto es que nos da luces sobre las posibilidades que tiene toda la trilogía en el sentido siguiente: gracias a la operación consistente en mirar de soslayo, las novelas nos ofrecen la facultad de ver hacia otros fenómenos que se encuentran en el medio ambiente o en el trasfondo de sus historias principales, y en ese acto de mirarlos de lado, los trastocan. Quiero decir que las novelas nos permiten mirar hacia determinados temas de manera sesgada, es decir no de forma directa; y al verlos así, de un modo distinto, las concepciones que teníamos sobre ellos se transforman, lo cual redundando en que ahora los entendamos de modos novedosos.

Por esta razón, el marco teórico que planteo tiene como punto de partida esa operación de mirar oblicuamente. Slavoj Žižek, en un breve análisis sobre la película *Children of men* (Dir. Alfonso Cuarón, EUA-U.K., 2006), pone sobre la mesa el funcionamiento de la mirada lateral en esa película. Esa forma de interpretación puede funcionar en sí misma como una metodología para leer otras obras de arte con vocación de mirada oblicua. Exactamente en ese sentido es como lo hago en el caso de la trilogía *fronteriza*, que aborda grandes temas contemporáneos, pero desde los márgenes.

No es casual que Žižek, estudioso de Lacan, emplee el concepto de mirada oblicua para estudiar obras de la cultura popular; tampoco es casual que se refiera a la utilidad de esta mirada oblicua, o sea a la conveniencia del posicionamiento al margen, respecto al centro de ciertos temas. Anamorfosis es el concepto que Žižek retoma de Lacan para referirse a esa posición que debe tomar el sujeto.

A partir de esto, el principal planteamiento de esta investigación es analizar la apuesta que hace la trilogía fronteriza por comprender y aun modificar desde la mirada oblicua, el orden de lo Simbólico, el cual entiendo, con base en Lacan, como esa especie de gran estructura conceptual en la que se sostienen los imaginarios que los sujetos tienen sobre lo Real (todo esto lo abundaré en detalle desde la siguiente sección). Establezco que las novelas, además de su intertextualidad con numerosos referentes culturales, de su diálogo constante con la varias tradiciones literarias y de su acendrado lenguaje, tienen el propósito central de trastocar el orden de lo Simbólico en que han sostenido tradicionalmente los temas a que ellas se refieren (narcotráfico, migración, violencia...).

Así, en la *Construcción de metodología* presento el instrumento de análisis que diseñé para ahondar en si los personajes de las novelas logran, a partir de su posición y su mirada oblicua, trastocar el orden de lo Simbólico.

En la segunda parte, la sección *La simbolización y sus representaciones en la trilogía fronteriza* explora algunos acontecimientos en torno al narcotráfico, la migración y la violencia en México, así como sus principales interpretaciones. La intención es presentar la forma en que, en el orden de lo Simbólico, se han construido durante los últimos años los discursos predominantes sobre esos temas.

La sección siguiente, *La trilogía fronteriza frente a lo Simbólico*, se centra en el planteamiento de Žižek sobre la mirada oblicua, y profundiza con lo que al respecto plantea



Jacques Lacan. El análisis de la mirada oblicua pasa por atender al deseo en términos lacanianos: el deseo del sujeto es en principio el deseo que el Otro le inscribe. Ocurre que el Otro al desear al sujeto, hace de éste un sujeto deseable: condición necesaria para que después él mismo desarrolle su propio deseo. Pero como ese Otro está en falta, es decir, nunca ha satisfecho su propio deseo, entonces el deseo que le transfiere al sujeto es igualmente incompleto, fallido. Eso es muy importante, porque de este modo el sujeto y su deseo igualmente incompleto irán, dijéramos, en búsqueda. Así, pues, como el Otro en esa misma operación le transmite su propio deseo, el sujeto desea, si bien parcial, fallidamente, lo mismo que el Otro<sup>4</sup>. Y si la mirada en el sujeto le permite ver lo que su deseo le dicta, en consecuencia, esa mirada está determinada en gran medida por ese deseo de un Otro incompleto. Por esta razón, para saber cómo ese deseo se desempeña en los personajes, también se analiza cómo funciona la autoridad representada por el Otro en cada novela.

Finalmente, en la sección *Sujeto, sujeción, subjetivación*, los planteamientos de Lacan, Žižek y Judith Butler me permiten articular las reflexiones anteriores, bajo el análisis de los tipos de sujeto y de subjetividad a los que apela cada novela como propuesta última.

---

<sup>4</sup> La operación, hay que decirlo, no se detiene allí: después de esto, el deseo del sujeto se enfrenta de forma problemática al deseo del Otro. Esto ya no es esa especie de transferencia del propio deseo del Otro al sujeto. Lo problemático es cuando el Otro y su deseo incompleto, fallido, demandan algo del sujeto, y éste, con su propio deseo igualmente incompleto y fallido, entregan necesariamente algo equívoco. Sin embargo, en esta operación no nos detendremos, pues el análisis para el que utilizo esta operación que imbrica al sujeto, al Otro, al deseo y a la mirada no gira en torno a la tensión sujeto-Otro, sino a la tensión que el sujeto, en tanto depositario del deseo del Otro, establece con otros sujetos.

## Sección 2

### Construcción de metodología

*precisamente por mirar al sesgo,  
es decir, desde un costado,  
ella ve la cosa en su forma clara y distinta*  
Žižek, *Mirando al sesgo*, 29

En esta tesis, planteo que un punto en común de las novelas de la trilogía fronteriza radica en que los protagonistas se ubican en los márgenes de temas centrales del México de las últimas décadas pero son afectados por ellos: narcotráfico, migración y violencia. Desde ese sitio marginal, las novelas los ficcionalizan, y buscan trastocar el orden de lo Simbólico sobre el que se ha sostenido la interpretación de dichos temas. Así pues la pregunta que explora esta tesis es: ¿cómo esos personajes logran trastocar el orden de lo Simbólico en que se sostiene su realidad y la idea que poseen de ella?

Con el propósito de responderla, diseñé una metodología que permite ahondar en los principales elementos de cada novela, por partida doble. Por un lado, ayuda a comprender cómo las historias principales, aparentemente simples, desde una posición marginal con respecto a grandes temas centrales del México contemporáneo, miran hacia esos temas, y al hacerlo, plantean nuevas interpretaciones sobre ellos. Y, por otro lado, sirve para analizar los elementos particulares que dan forma tanto a las historias principales como a las ubicadas en el trasfondo.

La primera parte de la metodología, pues, consiste en el análisis de la mirada oblicua, tal como la entiende Slavoj Žižek, esto es, como la posibilidad de ver hacia

determinado tema no directa sino lateralmente. Lo que Žižek sugiere es que esa mirada oblicua es la única manera de ver un objeto, es decir, de darle sentido.

Efectivamente, planteo que se establece un diálogo entre la mirada que opera de forma directa y la que lo hace oblicuamente; tomemos por caso a un personaje que protagoniza una historia principal, y en el trasfondo de la cual ocurre otra: a través de su mirada se interpretará esa historia situada en el fondo. Ese diálogo entre historias es de interés para esta investigación.

La siguiente parte de la metodología es el análisis de los temas hacia los que miran lateralmente las novelas: a) el narcotráfico, b) la migración y c) la violencia y el miedo social, por expresarlos de forma esquemática. Para tal análisis, resulta básico el planteamiento de Jacques Lacan sobre la construcción de los órdenes de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico. Estos permiten analizar si las novelas inciden en la resimbolización de los discursos sociales que han predominado sobre esos temas. En este sentido, primero, se analiza cómo esos temas han sido socialmente representados en los últimos años en México, y, posteriormente, qué lectura ofrecen las novelas sobre ellos.

Esa etapa del análisis se conecta íntimamente con la siguiente parte de la metodología: con base en los planteamientos de Michel Foucault y Edward H. Said, estudio los discursos de poder evocados por la trilogía fronteriza sobre los temas que acabamos de enumerar. Reviso, en este sentido, cómo incide la trilogía en esos discursos.

En ese mismo punto, analizo la materialidad del lenguaje. Ésta la entiendo a la manera de David Bleich, quien precisa que además de las fuerzas de poderes fácticos que lo atraviesan o de la información que transmite, el lenguaje en tanto materialidad ocurre, es en sí mismo: la forma del lenguaje es lo que aquí cobra importancia. Mi planteamiento es que la trilogía explota significativamente ese recurso: aprovecha al máximo la materialidad del

lenguaje para construir historias que, más allá de los conceptos e ideas que presenten, tienen cierta textura debido a ese lenguaje específico. En suma, el lenguaje de las novelas subraya que sus historias solo pueden ocurrir en un lugar de enunciación concreto, ubicado en cierta marginalidad social.

En la última parte de la metodología, llego a un punto central para esta tesis. También con base en Lacan, pero igualmente usando planteamientos de Žižek y Judith Butler, reviso cómo se constituye y se modifica el sujeto en cada novela de la trilogía. Este es en última instancia el análisis que más interesa: de qué manera se transforma el sujeto, toda vez que su proceso de transformación equivale tanto al proceso de diálogo de las historias principales con las historias situadas en el trasfondo como al proceso de transformación de los discursos de poder que han predominado sobre el narcotráfico, la migración y la violencia.

A los tres teóricos, Lacan, Žižek y Butler, les interesa la constitución del sujeto a partir de la relación que tiene con el lenguaje. De modo que la transformación del sujeto pasa necesariamente por la transformación de su relación con el lenguaje. Este planteamiento me interesa porque, en última instancia, la reinterpretación que cada novela ofrece sobre los grandes temas hacia los que miran lateralmente los protagonistas están justamente allí, en la transformación que experimentan en tanto sujetos determinados por el lenguaje.

Dicho esto, describo brevemente la forma que adopta esta metodología. Es una forma semejante a las matrioshkas, las muñecas rusas que están una dentro de la otra. En la capa más externa, se situaría el análisis de la mirada oblicua; es la condición necesaria para acceder a las novelas de la trilogía como espacios donde ocurre *algo*. Un *algo* que es, en la siguiente capa interna, la modificación del orden de lo Simbólico gracias al —siguiente

capa:— lenguaje: éste es, al fin y al cabo, el sitio donde ocurre la operación más importante en las novelas, pues de la disposición consciente de un lenguaje pleno de múltiples significados debidos a su materialidad, es de donde surge cualquier posible resimbolización de los temas de las novelas. Por último, en el centro de la metodología, está el sujeto; allí, se analiza la manera en que éste se sujeta al lenguaje, y su cambio de subjetivación a medida que este lenguaje lo transforma en cada una de las novelas.

### **Mirada oblicua**

Al dilucidar aspectos de la película *Children of men* (Dir. Alfonso Cuarón, EUA-U.K., 2006), Žižek menciona cómo funciona la mirada oblicua. A decir suyo, la cámara, que desempeña el papel de la mirada del espectador, no sigue solamente al personaje principal, sino que a cada instante se desvía y se queda fija en el trasfondo, donde hay una ciudad devastada. De tal manera, no solo se está contando la historia en primer plano, sino también —y esto es esencial— la historia de una ciudad en conflicto.

Esa es la mirada oblicua con que es posible contar no solo la historia que ocurre en primer plano sino, fundamentalmente, otra historia que, estando en el trasfondo, resulta temáticamente muy importante e incluso puede ser explicación de la historia aparentemente central: “. . . The true focus of the film is there, in the background . . . It’s the paradox of what I would call anamorphosis. If you look at the thing too directly . . . you don’t see it; you can see it in an oblique way only if it remains in the background . . . (Žižek, *Children of men: Comments by Slavoj Žižek Grym*). De tal manera, la anamorfosis es el recurso que permite ver de manera correcta un objeto, es decir, sin deformaciones.

Para esta tesis, interpreto la mirada oblicua como la forma en que el dispositivo, en este caso el cine, pero también la literatura, nos presenta una historia en primer plano, al

mismo tiempo que nos muestra un trasfondo donde también hay otra(s) historia(s) igual(es) o más poderosa(s).

Lo crucial es que entre ambas historias, la principal y la de fondo, se establece una tensión importante: en ese espacio donde se comunican y transforman mutuamente. En las novelas de la trilogía, los personajes de las historias en primer plano están en constante transformación debido al peso que tiene un lenguaje cambiante sobre ellos; en consecuencia, cuando miran hacia el trasfondo, éste sufre un cambio. Pero también ocurre la operación inversa: el trasfondo convoca la mirada de los personajes, e incide en ellos. En suma, me interesa cómo la mirada oblicua crea un ámbito de tensión, en donde se multiplican los significados de las historias que están en juego. En ese sentido me refiero a la mirada oblicua en las tres novelas de Yuri Herrera.

En *Trabajos del reino*, se atiende con el recurso de la mirada oblicua el tema del narcotráfico. Como se dijo antes, el protagonista es Lobo, un muchachito cantante de narcocorridos que entra por azar al Reino, la sede de un cartel del narcotráfico. Lo interesante, en el análisis de la mirada oblicua, es que Lobo tiene la oportunidad de ver ocasionalmente episodios de lo que ocurre dentro del narcotráfico, y éstos inciden en su transformación. La consecuencia de esto es que Lobo, a su vez, incide en el trasfondo hacia el que mira oblicuamente.

Así, el concepto lleno de admiración que tenía del Rey y del Reino cuando apenas había ingresado a ese ámbito, es desplazado por otro concepto, de un hombre común y corriente envuelto en actividades ilícitas. Este hecho, que más adelante problematizo en detalle, es uno de los resultados más interesantes del modo en que opera la mirada oblicua en la primera novela de la trilogía.

En la siguiente, *Señales que precederán al fin del mundo*, la mirada oblicua funciona de una manera distinta. Makina, la protagonista, emprende un viaje en busca de su hermano a los Estados Unidos; pareciera que esa historia es la que acontece en primer plano, en tanto que de fondo, a medida que Makina se adentra en otro país, hay otras dos historias: el descenso al mítico Mictlán nahua y la migración México-Estados Unidos. En realidad, sin embargo, planteo que la historia en primer plano es más bien el viaje que se torna un devenir permanente, es decir, hacia el Mictlán, y las otras dos historias son en realidad las del trasfondo.

Planteo que tiene lugar una alegoría entre el descenso al Mictlán, el viaje en busca del hermano y la migración de miles de mexicanos. Si se asume la alegoría como “un modo de significación específico, una metáfora continua” (Rodríguez 4), entonces estos viajes paralelos, simultáneos, serían alegorías que se comunican mutuamente.

En este punto se inscribe la mirada oblicua, la cual opera allí donde Makina, en su viaje buscando al hermano, desciende al mítico Mictlán nahua y comienza su proceso de cambio incesante, su devenir transformación. De tal manera, una Makina convertida en devenir, mira lateralmente hacia la migración; el resultado es que a través de su mirada, filtrada por el permanente cambio, problematiza las rigideces de la categoría de identidad, y, en su lugar, sugiere un infatigable proceso de cambios en las personas migrantes.

Por último, en la tercera novela de la trilogía, *La transmigración de los cuerpos*, lo que ocurre con la mirada oblicua es distinto. Si bien, en las tres novelas cada trasfondo es condición de posibilidad para que existan las historias en primer plano, lo cierto es que mientras en las dos primeras la mirada de los personajes sufre una transformación y como resultado modifican el trasfondo hacia el que miran oblicuamente, en esta tercera novela parece que más bien la historia del Alfaqueque es mero resultado del trasfondo: tanto su

mirada como su historia misma únicamente parecen dar cuenta de la violencia, el miedo y la desconfianza que reinan en el trasfondo. La novela, así, daría cuenta de que el resultado del temor social, de la indolencia y de la marginalidad son historias como la del Alfaqueque.

La historia en primer plano es la de Alfaqueque, el protagonista, a quien le es encomendada la tarea de averiguar cómo murieron los hijos de dos familias en aquella colonia situada en los márgenes de alguna ciudad mexicana del interior. Además de descubrir cómo ambas familias terminaron con los cuerpos de sus hijos yertos, el Alfaqueque debe hacerse cargo de las negociaciones para que pueda haber un intercambio de los cuerpos, sin más derramamiento de sangre. Pero como acabo de indicar, esta historia es una de las consecuencias del trasfondo, donde hay una atmósfera en que flota una rara enfermedad que tiene a la colonia paralizada, a la gente encerrada en sus casas, los negocios cerrados; en la calle solo hay retenes policiacos, camionetas negras de vidrios polarizados tripuladas por sujetos armados, y los únicos locales comerciales abiertos son las farmacias, y solo a veces. Como se advierte, en las tres novelas la operación de la mirada oblicua, al modo en que la plantea Žižek, desempeña una función primordial.

Cierto que, aun cuando en todas la mirada oblicua funciona con base en el mismo fenómeno de la anamorfosis, el resultado en cada novela es distinto. En las dos primeras, los protagonistas sufren una importante transformación a lo largo de su historia en primer plano, y en consecuencia, cuando miran hacia el trasfondo, lo modifican. En cambio, en la tercera, como el personaje principal no sufre una importante transformación, solo da cuenta con su mirada del trasfondo que da forma a su historia; no hay esa tensión transformadora.

Ahora bien, en el sentido inverso, cuando el trasfondo convoca a la mirada de los protagonistas en primer plano, éstos se ven influidos por él; de suerte que en su



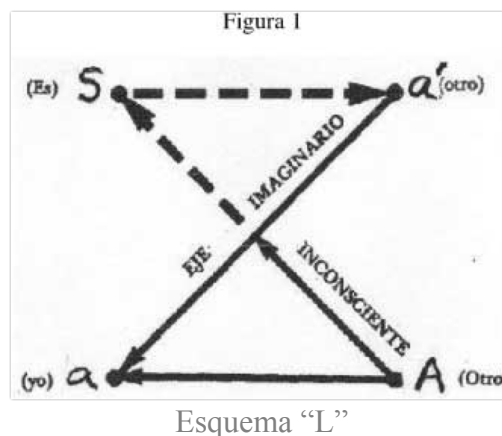
transformación el trasfondo incide también. Hay entre ambos planos un diálogo importante, salvo en el caso —nuevamente— de la tercera novela, en la cual desde un inicio el protagonista y su historia son resultado directo del trasfondo, y cuando miran hacia él, solo lo testimonian. Se clarificará lo anterior en la segunda parte de la tesis, donde se analiza mediante qué operaciones se consigue incidir en un cambio en el orden de lo Simbólico respecto a los tres grandes temas que postulo están planteados en cada novela de la trilogía, con excepción de la última novela.

### **Para resimbolizar el narco, la migración y la violencia**

Lo relevante del recurso de la mirada oblicua radica en que el sujeto, en el que opera la anamorfosis, mira hacia determinado tema y brinda sobre él una nueva interpretación. La pregunta sería ¿qué nueva interpretación aportan las novelas? Para responder, hay que recurrir al planteamiento lacaniano donde el conocimiento que el sujeto puede tener está conformado simultáneamente por los órdenes de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico. El orden de lo Real se refiere a aquello que el sujeto nunca podrá conocer, pues como lo Real es inasequible antes de que haga su aparición el lenguaje y lo simbolice, y como el sujeto solo puede conocer a través del lenguaje, entonces lo Real es una imposibilidad para el sujeto. El orden de lo Imaginario sería el conjunto de articulaciones que el sujeto construye y que le permiten pensarse a sí mismo, relacionarse con los demás sujetos y vincularse con el orden de lo Simbólico. El orden de lo Simbólico, por último, es precisamente esa articulación lógica, superior dijéramos, del mundo por medio del lenguaje, y que siempre antecederá al sujeto, de modo que éste no puede sino sujetarse a ella. Y la unión de los tres es necesaria para que el sujeto comprenda el mundo (Lacan, *Escritos I* 23, 72).

En todo este entramado, lo primordial es el lenguaje. Lacan desarrolló el esquema “L”, en el cual se explica que el sujeto es definido desde el primer momento de vida por el lenguaje que le impone el Otro (A).

El esquema “L” es la representación gráfica planteada por Lacan para designar la manera en que el Otro (A) —función que en un comienzo de la vida desempeña la madre— determina al yo (a). La operación tiene lugar cuando el Otro le confiere al yo (a) el lenguaje, es decir el medio que le permite asimilar los órdenes Simbólico e Imaginario: le permite quedar diferenciado del Otro (A) y así, en suma, conocer el mundo.



Pero la operación del esquema “L” continúa. Después de conocer al mundo, el yo (a) puede reconocerse como otro (a’). Es importante aclarar que este *otro* (a minúscula) es diferente al *Otro* (A mayúscula). Y al reconocerse como un otro (a’) distinto al Otro(A), el yo (a) entonces se asume como sujeto (S).

Ahora bien, un aspecto importante que se debe señalar en este punto es que el sujeto (S) en ningún momento deja de estar en relación con el Otro (A). Es decir, el sujeto (S) sigue determinado durante todo el proceso por ese primer momento en que el Otro (A) le otorgó al yo (a) el lenguaje. De tal suerte que el deseo [tema que no detallaremos por el

momento] del Otro (A) se inscribe en el deseo del sujeto (S); dicho de otro modo, el sujeto (S) desea en tanto que el Otro (A) le ha inscrito su propio deseo (cfr. página 25). Toda esta condición hace que el sujeto (S) sea más bien un sujeto partido, dividido, en él mismo y en el Otro (A) que, dicho de manera simple, le habita: por eso se dice que es un sujeto barrado, y se representa: § .

Dicho de otro modo, el orden de lo Simbólico, articulado dentro de ese lenguaje, le es impuesto al sujeto desde el comienzo de su vida:

. . . si el hombre llega a pensar el orden Simbólico, es que primeramente está apresado en él en su ser. La ilusión de que él lo habría formado por medio de su conciencia proviene de que es por la vía de una abertura específica de su relación imaginaria con su semejante como pudo entrar en ese orden como sujeto. Pero no pudo efectuar esa entrada sino por el desfiladero radical de la palabra (Lacan, *Escritos I* 61).

Así se muestra cómo el sujeto es delineado por el lenguaje desde un principio, y cómo más tarde emprende un intenso e intrincado proceso hacia la consolidación de su subjetividad. Este hecho, donde el lenguaje define al sujeto, no solo está presente en la trilogía fronteriza, sino que es determinante en la operación de sujeción-subjetivación de los protagonistas. Por otro lado, Žižek ofrece un ejemplo que redondea el asunto en *El acoso de las fantasías*:

[...] la realidad no es “la cosa misma”, esta se encuentra siempre-ya-simbolizada, constituida, estructurada, mediante mecanismos simbólicos —y el problema reside en el hecho de que a fin de cuentas la simbolización siempre falla, que nunca logra “ocultar” totalmente lo real, que siempre involucra una deuda simbólica irresoluta e

impagada. *Este real (la parte de la realidad que permanece no simbolizada) regresa bajo el aspecto de aspiraciones fantasmales* (Žižek 118).

Es decir que la simbolización opera en todo momento, pero a cada instante es también incompleta-fallida, de tal manera que siempre escapa una parte de lo Real: ese fragmento que se escapa es lo que Lacan denomina objeto *a*; este igualmente ha sido aceptado como el objeto causa de deseo del Sujeto. La cuestión es que a cada momento fallido, el orden de lo Simbólico acude una y otra vez en busca de esa parte de lo Real que se ha escapado —el objeto *a*—, y la acomete en su incansable trabajo por simbolizarla —una búsqueda incansable, como la del sujeto en busca del objeto causa de deseo.

De ahí la importancia de analizar cómo el lenguaje simboliza el mundo y se lo presenta al sujeto. Por ello, justo la simbolización es la operación que más me interesa para la trilogía fronteriza, pues si el orden de lo Simbólico se sostiene en el lenguaje, es razonable pensar que la operación de la literatura, en tanto dispositivo artístico cuya materia prima es el lenguaje, incida de cierto modo en la resimbolización. En las obras de Herrera, interesa explorar si hay algún trastocamiento de ese orden de lo Simbólico, específicamente de la concepción que el sujeto tiene sobre el narcotráfico, la migración y la violencia, en el contexto mexicano contemporáneo en el que las novelas han sido escritas y ambientadas.

### **Escritura sesgada**

Para hablar de la mirada, hay que entender antes el concepto de pulsión escópica.

Traigamos a cuenta a los psicoanalistas argentinos Rinty D'Angelo, Eduardo Carbajal y Alberto Marchilli. Antes, me baso en ellos para referirme a la noción lacaniana de fantasma, esa noción que el sujeto introyecta, como si fuera la expresión del deseo del Otro

(A) en el propio sujeto: “El fantasma es la estrategia para localizar un objeto apto para el goce, lo cual no quiere decir que se lo encuentre [...] el fantasma es una estrategia para poder detener en algún punto el deseo del Otro (A), para que el deseo se dé un objeto” (124)

Así que las imágenes que el sujeto construye a través de su mirada están atravesadas en todo momento por la influencia del Otro (A). En todo este proceso, será importante tener presente lo que Lacan teoriza bajo el nombre de pulsión, y en especial de uno de sus derivados, la pulsión escópica.

Para ello, conviene seguir con los psicoanalistas argentinos, que comienzan la explicación de la pulsión escópica aclarando que para Lacan el objeto *a* de la pulsión de ver es la mirada: “[...] lo que Lacan enseña es que la mirada es lo que se da a ver, lo que llama a ver. En este sentido se dirá que el punto luminoso es mirada, se da a ver, convoca a la visión” (127).

La mirada debe estar plena de deseo para que la visión se fije en ella. Lo explican los psicoanalistas argentinos de la siguiente forma:

Generalmente algo funciona como señuelo, como si fuera la mirada, causa del deseo de ver, dándose a ver desde un punto que atrapa al ojo y organiza la visión. Esto ubica al sujeto en un lugar desde el que ve, al mismo tiempo que le presenta una imagen para ver, una pantalla (127)

Ahora bien, también puntualizan que la mirada como falta limita y organiza el campo de la visión, al explicar que para que la visión sea soportable es preciso que el principio del placer ponga límite a la mirada. Ante la falta de límite se podría afirmar que se vería lo real, y lo real de la mirada es que la mirada

está en todos lados, que las cosas miran. Agreguemos a lo dicho: las cosas miran pero no nos ven y encontrarse con esto haría imposible sostener la propia imagen.

Entonces, la mirada debe faltar para organizar la visión a partir de un señuelo, un “engaña-ojo”. La estrategia fantasmática sirve para encontrar la mirada sin que se convierta en el horror de la mirada ciega (128).

Lo que destaco de todo esto es el papel que el fantasma desempeña conjuntamente con la mirada. La presencia del fantasma, en tanto presencia del Otro (A) en la constitución del deseo del sujeto, es muy importante para determinar la visión que tendrá el sujeto. Se puede reducir esto a una ecuación silogística. Si el deseo del sujeto está determinado por el Otro (A) , y la visión del sujeto está determinada por el deseo, se puede afirmar que la visión del sujeto está determinada en gran medida por el Otro (A). Se entiende así la pulsión escópica como ese llamado que el objeto causa de deseo *a* produce en la mirada del sujeto; un llamado en el que está presente el deseo del Otro (A) inscrito en el sujeto. Entender que en la mirada está atravesado el deseo, el cual convoca a la visión del sujeto, es muy importante para comprender la operación de la anamorfosis.

En el epígrafe de este capítulo (*precisamente por mirar al sesgo, es decir, desde un costado, ella ve la cosa en su forma clara y distinta*) Žižek se refiere al recurso de anamorfosis; ésta designa a una operación mediante la cual una imagen, cuadro o pintura está aparentemente deforme. Es necesario que el observador cambie de posición y la mire desde un ángulo distinto, para que cobre su verdadera forma. Ahora bien, pareciera que la primera forma, la que se ve de frente, es la forma verdadera de la imagen, y que al cambiar de sitio, lo que se obtiene es una imagen deformada por *el deseo* del observador<sup>5</sup>. A esto,

---

<sup>5</sup> Atendamos aquí al deseo como lo explicaba antes, con base en Žižek: como ese fragmento de lo Real que se le escapa en todo momento a la operación de la Simbolización, y en cuya búsqueda la Simbolización se lanza permanentemente.

Žižek en *Mirando al sesgo* responde que ocurre exactamente lo inverso: si se mira con supuesta objetividad, lo único que hay es en el amorfo orden de lo Real, una mancha. Es necesario ver con una mirada alterada, interesada, “distorsionada” por el *deseo*, para que la imagen tenga sentido:

. . . la referencia constante de Lacan es el cuadro *Los embajadores* de Holbein: en la parte inferior, debajo de los dos embajadores, vemos una mancha amorfa . . . Solo cuando el visitante abandona el salón en el que está expuesta la obra, y desde la puerta le dirige una última mirada lateral, ve los contornos de una calavera y se le revela el verdadero significado de la pintura: la vanidad de los bienes terrestres, de los objetos de arte y los instrumentos del conocimiento reproducidos en el resto de la tela (152-153).

Esta interpretación de Žižek se basa igualmente en Lacan, quien sostiene, a propósito de los dos protagonistas del cuadro, que “están tiesos, erguidos en sus ornamentos ostensivos. Entre ambos, una serie de objetos que, en la pintura de la época representan los símbolos de la *vanitas* . . . Entonces, delante de esa ostentación del ámbito de la apariencia en sus formas más fascinantes, ¿cuál es el objeto que flota, que se inclina? No pueden saberlo —y desvían la mirada, escapando así a la fascinación del cuadro” (Lacan, *Seminario 11* 95). En efecto, los protagonistas del cuadro parece que ni siquiera se percatan de esa mancha, que toma la forma de calavera, debido a que no la asimilan. Si la volteasen a ver les ocurriría lo que el propio Lacan escribe, citando *El ser y la nada* de Sartre, para explicar el concepto de “mirada”, que utilizo para esta investigación:

La mirada, tal como la concibe Sartre, es la mirada que me sorprende, y me sorprende porque cambia todas las perspectivas, las líneas de fuerza, de mi mundo y lo ordena, desde el punto de la nada donde estoy . . . Lugar de la relación del yo,

sujeto anonadante, con lo que me rodea, el privilegio de la mirada es tal que llega a hacerme escotomizar, a mí que miro, el ojo de quien me mira como objeto . . . (91).

En ese sentido, si los personajes del cuadro se permitieran ser interpelados por la mirada de la mancha, se enfrentarían a una puesta en crisis de su subjetividad: en primer lugar, al no comprender la mancha, intentarían sujetarla a alguna interpretación, y en segundo lugar, sentirían una puesta en crisis de su subjetividad, pues se verían siendo vistos desde el lugar que ocupa la mancha. Esto ocurre porque “. . . la función de la mirada ha de ser buscada aún más allá”, como concluye el propio Lacan en su capítulo dedicado a explicar la anamorfosis; en efecto, la función de la mirada no es la del sujeto que observa sino justo la de los objetos, que al ser vistos por el sujeto, lo miran a él y dislocan su seguridad de sujeto que observa, al convertirlo en un sujeto mirado. “Veremos entonces dibujarse a partir de ella, la mirada como tal, en su función pulsátil, esplendente y desplegada, como en este cuadro” (96). El sujeto posee la visión, pues, mientras que la mirada le pertenece a los objetos, diría Žižek.

Me detuve en revisar esta forma de operar de la mirada, porque es central en mi planteamiento de lo que ocurre en las novelas: una escritura sesgada. No se puede hablar de mirada, en rigor, porque la materialidad de la literatura es la palabra. En este sentido, el concepto de escritura sesgada que planteo a partir de las novelas de la trilogía consiste en presentarnos personajes en primer plano cuya subjetividad se ve afectada por los objetos hacia los que observan, en el trasfondo, y que de regreso los miran a ellos: así los personajes sufren transformaciones al verse siendo vistos.

De tal manera, en *Trabajos del reino*, Lobo primero observa al Rey y al Reino con admiración; pero, a medida que su mirada está determinada por una pulsión distinta, no va a encontrar nada de admirable en el Rey y en lo que le rodea. En *Señales...*, a lo largo de su



viaje paralelo al Mictlán y a los Estados Unidos, la pulsión escópica de Makina experimenta un gran giro, que la sitúa en un estado de cambio constante; desde esa condición mira hacia la migración México-Estados Unidos. Finalmente, en *La transmigración...*, planteo que el Alfaqueque no experimenta un proceso como Lobo o Makina; en su caso, la pulsión escópica que lo atraviesa no varía a lo largo de su historia.

Pues bien, lo que ocurre con los personajes de la trilogía es lo siguiente. Desde la posición tangencial que ocupan, observan lo que acontece en el plano de fondo, donde está la mancha amorfa de acontecimientos. Gracias a la mirada cargada de determinado deseo, debido al lenguaje que el Otro (A) ha inscrito en ellos, todos esos hechos situados en el trasfondo adquieren sentido, al incorporarse en las historias de esos personajes, como lo analizaré principalmente en el tercer capítulo.

### **Discursos de poder y materialidad del lenguaje**

Parto de uno de los elementos más importantes en las novelas (el uso del idioma español, cargado de muchas intertextualidades con términos populares, con teorías, con cultismos, arcaísmos...) para analizar si la mirada oblicua logra incidir en lo Simbólico. En el núcleo de esta propuesta se encuentra el planteamiento de “discurso” de Michel Foucault. Él acuñó este concepto para referirse a las fuerzas de poder que atraviesan al lenguaje. Desde entonces no se puede pensar al lenguaje como una estructura inocente; antes bien, el lenguaje está cargado de fuerzas de poder que permiten, en los hechos, el mantenimiento del orden de cosas establecido. El lenguaje como una herramienta, poderosísima, de mantenimiento del poder.

Bajo el concepto de “discurso”, Foucault planteaba una corriente de fuerzas que atraviesan en todo momento al lenguaje. Dentro del lenguaje hay así elementos concretos,

gestos, sonidos, quiebres, texturas, pliegues, cada uno de los cuales además está cargado no solo de las fuerzas de poder, sino de intencionalidades ideológicas, acontecimientos históricos, posiciones religiosas, de prejuicios, etcétera. De forma que a cada momento en que se pone en acción el lenguaje, cobran vida esos significados aparentemente ocultos.

Ahora bien, lo importante es que ese lenguaje, en absoluto inocente, es el mismo que da forma al orden de lo Simbólico, esto es, a cualquier posible conocimiento sobre la realidad. Si, como se verá más adelante, el uso del lenguaje en las novelas de Herrera comporta una intensa imbricación de diferentes niveles discursivos y de numerosas referencias intertextuales, se puede decir que este manejo del lenguaje se refleja en la construcción de un orden de lo Simbólico muy particular. Esto es, la conciencia de cómo el lenguaje soporta determinados discursos de poder sobre el narcotráfico, la migración y la violencia en México es nítido en las novelas de la trilogía; de suerte que a través de los muchos carices que éstas adoptan a nivel del lenguaje, le plantean al sujeto nuevas interpretaciones sobre esos temas.

No incurro en una digresión tan grande como parece, si establezco que existe una relación entre el orientalismo y el México contemporáneo. El orientalismo, al modo en que lo plantea Edward H. Said, “se puede describir y analizar como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (Said 21).

De tal modo, el orientalismo, más que hablar sobre Oriente, refleja lo que piensa Occidente sobre Oriente. Said, de esta manera, ofrece una metodología para revisar críticamente los discursos, entendidos al modo de Foucault, sobre casi cualquier tópico.

Antes de avanzar señalaré, de acuerdo con Foucault, que “en toda sociedad la producción del discurso está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (Foucault, *El orden del discurso* 11). Foucault explicaba que debe entenderse el discurso como la intención del poder de imponer lo que él daba en llamar “voluntad de verdad”: el poder trata de imponer su “voluntad de verdad” como una verdad a secas (Foucault, *El orden del discurso* 20). Ante lo cual, el propio Foucault habla de que hay que “poner en duda nuestra voluntad de verdad; restituir al discurso su carácter de acontecimiento; levantar finalmente la soberanía del significante” (43).

En síntesis, *El orden del discurso* inaugura una forma de entender el lenguaje atravesado en todo momento por fuerzas de poder, así como la propuesta de enrarecer esa imposición del poder. Ahora bien, esa metodología Foucault la pone en práctica en obras como la *Historia de la locura en la época clásica*; allí hace un repaso de las formas en que durante el Medievo, principalmente, las sociedades europeas se enfrentaban al personaje encarnado por el loco y a su comportamiento. Como en el caso de *Orientalismo*, lo que pasa es que la historia de cómo la sociedad encara a la locura (cuya definición, cuyos límites y características los define la propia sociedad) habla menos de la locura que de la sociedad misma. El discurso, en tanto forma del poder establecido, es en suma una fuerte estructura de control entre cuyas funciones está, principalmente, la de mantener el orden de cosas que beneficia a ese poder.

Ahora bien, ¿cuál es la relación posible entre el orientalismo y el México contemporáneo? Inscribo la respuesta únicamente dentro del marco de la trilogía fronteriza. En términos generales, cada novela aborda (aun si se quiere de forma lateral, oblicua)

grandes temáticas bien definidas. En *Trabajos del reino*, se aborda el narcotráfico; en *Señales que precederán al fin del mundo*, la migración, y en *La transmigración de los cuerpos*, el miedo social, la violencia.

Lo que afirmo es que las novelas plantean desmontar los discursos que los medios de comunicación, el gobierno, los poderes fácticos, les han impuesto a esos temas. Si en el caso del narcotráfico, los discursos predominantes habían sido una serie de maniqueísmos—los narcotraficantes malos y la sociedad buena, como algunos investigadores han demostrado (Astorga, *Mitología del “narcotraficante” en México* 276)—, sugiero que la apuesta de la novela consiste en que trata de mostrar que en realidad hay una sociedad, un gobierno y un narcotráfico muy dúctiles y difíciles de separar, y están profundamente imbricados entre sí.

Lo mismo se podría decir de *Señales...* y *La transmigración...*, las cuales se distancian de los discursos predominantes, y plantean narraciones en donde no están claramente definidos ni los límites éticos de los protagonistas, ni tampoco las fronteras entre la sociedad, el gobierno y los criminales, o entre adultos éticamente aceptables y otros de conductas reprobables.

Tales operaciones, consistentes en identificar los discursos de poder que subyacen a un gran tópico, son un vaso comunicante en la trilogía fronteriza. Y se trata de operaciones que se explican a través de la propuesta de Foucault.

Esto nos sitúa plenamente en la capa más interna de esta metodología: el lenguaje. Aquí quisiera llevar las cosas un poco más lejos, al punto de pensar el lenguaje en términos de su materialidad, como lo ha postulado David Bleich, al criticar la forma en que especialmente la academia ha desatendido la materialidad: “. . . most university-trained people still treat language as a conduit that conveys meaning—meaning being the abstract

essences, taken to exist in people's minds as incorporeal things, of particular usages . . .”

(31). Y agrega:

Ordinary teaching of language would not present it as, for example, the gesture exchange of two (or more) speakers . Universities have helped to insure the inertia of this conception of language as conduit. However, recognizing the materiality of language views its “conveyance” function as one among many functions taking place at once (32).

La materialidad del lenguaje no solo considera al lenguaje como lo plantea Foucault, en tanto repositorio de fuerzas de poder que lo atraviesan. Además, el lenguaje significa en sí mismo, por su forma, su sonoridad, sus texturas, más allá de los conceptos que están detrás de su materialidad. En las novelas, el uso del lenguaje cobra todo su potencial si lo analizamos en tanto su materialidad; por ejemplo, en las tres interesa mucho el uso cuidadoso del lenguaje, de tal manera que aun cuando las acciones estén situadas en México y en Estados Unidos, o aun cuando se hable de migración, de narcotráfico, de ilegalidad, nunca se utilizan estos términos; de tal manera, el novelista se aleja de esos términos, que están cargados de discursos que le han sido impuestos durante los últimos años, y propone así que esas historias se disparen hacia otros derroteros. Es decir, se pone en juego el lenguaje en analogía con la mirada oblicua: no encara de frente sino que enfoca oblicuamente. La trilogía refleja, en resumen, una gran conciencia en la materialidad del lenguaje, y le saca partido.

En las tres novelas se nota lo toral del planteamiento según el cual un manejo específico del lenguaje, en cuyo interior alberga numerosos discursos de poder y características propias de su materialidad, es esencial para replantear las ideas que el sujeto asume sobre determinados temas.

De allí que eche mano de la metodología desarrollada por Foucault y del planteamiento de Bleich, pues ambos son ciertamente torales en una trilogía como ésta que aborda temas de gran peso social, a partir de un uso del lenguaje con plena conciencia de los discursos de poder contenidos en él.

### **Sujeto, sujeción y subjetividad**

En el centro de esta metodología se encuentra el problema de la constitución del sujeto y de sus derivaciones conceptuales. Defino *sujeto* a partir de Lacan, quien explicaba que su programa pasaba por indagar “cómo un lenguaje formal determina al sujeto” (Lacan, *Escritos 1* 52). Pero, como el mismo Lacan lo aclara, “semejante programa no es simple: puesto que supone que un sujeto no lo cumplirá sino poniendo algo de su parte” (52). En efecto, como lo he mencionado, si el sujeto en primera instancia depende por completo de la predominancia del Otro (A), llega un momento en que el sujeto debe, parafraseando a Lacan, “poner de su parte” para adquirir un nuevo rango de sujeto y subjetivarse.

Seré esquemático para explicar este punto. La operación que plantea Lacan que el sujeto debe seguir hacia su subjetivación es la siguiente. Ya he referido que el Otro (A) incompleto, es la función que brinda el lenguaje al sujeto, y por lo tanto, en un primer momento, lo determina igualmente de forma incompleta. Dicho esto, hay que pensar que después se presenta el tema del *deseo* en los términos ya planteados antes: “el deseo del hombre —o del sujeto— es el deseo del Otro (A), donde el ‘de’ da la determinación llamada por los gramáticos subjetiva, a saber, la de que es en cuanto Otro (A) como desea (lo cual da el verdadero alcance de la pasión humana)” (Lacan, *Escritos 2* 775). Dicho de otro modo, el *deseo* del sujeto no puede ser sino el deseo que el Otro (A) le ha impuesto desde el momento en que lo definió, y a partir de ese momento lo hizo un sujeto deseable

al mismo tiempo que con deseo, pero este deseo es incompleto y fallido, de modo que siempre estará en búsqueda.

Hay que subrayar que el sujeto y su subjetividad dependen en un primer momento de la cadena de significantes aportados por el Otro (A). Lo que no hay que perder de vista es que la construcción inicial del sujeto depende del lenguaje que le aporta el Otro (A), tal como expliqué mediante el esquema “L” (cfr. página 34). Esto tiene una relación importante con las novelas de Herrera, porque en ellas, de diferentes formas y en diferentes grados, ocurren constantemente movimientos de sujeción y subjetividad. Aclararé algo de lo que Žižek habla cuando analiza la adaptación de la ópera *Carmen*, de Bizet, hecha por Peter Brooks:

. . . Carmen era un objeto para los hombres, el poder de fascinación de ella dependía del papel que desempeñaba en el espacio fantasmático de ellos; ella no era más que el síntoma de ellos, aunque vivía bajo la ilusión de ser quien realmente “manejaba los hilos”. Cuando finalmente se convierte en un objeto *también para ella* . . . Carmen se “subjetiviza”, se convierte en un sujeto. Desde la perspectiva lacaniana, la subjetivización es estrictamente correlativa del hecho de experimentar a uno mismo como un objeto, como una víctima desamparada: es el nombre de la mirada por medio de la cual enfrentamos la total nulidad de nuestras pretensiones narcisistas (Žižek, *Mirando al sesgo* 111).

La operación importa aquí porque en la trilogía ocurren operaciones parecidas como se ve a continuación: donde los personajes parece que “manejan los hilos”, pero no es sino hasta que se dan cuenta del verdadero papel que ocupan, debido a algún acontecimiento importante en las historias que protagonizan, cuando cobran el papel de sujetos y entonces sí participan a partes iguales en el mundo intersubjetivo de sus pares. Teniendo presentes

estas consideraciones, me voy a referir a los conceptos de subjetividad y sujeción, trabajados también por Žižek y Butler. Aquí surge la necesidad de responder a la pregunta de ¿por qué ocupa el centro de esta metodología el análisis del sujeto? Porque al fin y al cabo, las novelas de la trilogía fronteriza tienen una gran conciencia de las maneras en que presenta a los sujetos y las circunstancias que los determinan, o sea que los subjetivan, tales como la relación con el Otro (A), las condiciones del lenguaje, la intersubjetividad con otros sujetos, etcétera.

Butler, en sintonía con Lacan, precisa que

si un sujeto deviene sujeto al entrar en la normatividad del lenguaje, entonces estas reglas preceden y determinan la formación misma del sujeto de forma significativa.

Aunque el sujeto ingresa en la normatividad del lenguaje, el sujeto solo existe como una ficción gramatical previa a dicha entrada. Además, como afirman Lacan y los lacanianos, se paga un precio por esa entrada al lenguaje: las normas que rigen la formación del sujeto parlante separan al sujeto de lo inexpresable, esto es, producen lo inexpresable como la condición de la formación del sujeto (Butler 222).

Además de la preponderancia del lenguaje en la constitución del sujeto, se debe destacar que al existir un sujeto, hay subjetividad, o sea, una posible identidad propia e intransferible de cada sujeto. No obstante, al mismo tiempo hay sujeción: el sujeto está sujetado, atado al lenguaje. En pocas palabras, al experimentar el lenguaje, ocurre una operación doble con el sujeto: adquiere subjetividad propia, al tiempo que se sujeta a un lenguaje del que no puede sustraerse.

La cuestión se precisa aún más con Žižek, cuando habla de la forma en que el sujeto, al realizar un acto de habla “performativo”, el que habla no es el sujeto sino el Otro (A) a través del sujeto: “[...] en el gesto mismo de lograr un acto mediante la pronunciación



de palabras, soy privado de la autoría, el ‘gran Otro’ (la institución simbólica) habla a través de mí” (Žižek, *El acoso de las fantasías* 133). La importancia de pensar el lenguaje y sus usos en estos términos, es que, como he señalado previamente, en la trilogía fronteriza el lenguaje juega un papel fundamental no solo por su carga política en tanto repositorio de discursos de poder y de su materialidad, sino porque resulta definidor de las estructuras más internas del sujeto.

Lo importante es que este proceso se encuentra en la trilogía. Ocurre con Lobo/Artista, cuando aclara al mismo tiempo su visión y su dominio sobre el uso del idioma, y eso le permite descubrir lo que en realidad pasa en el trasfondo: el narcotráfico. En el caso de Makina, se puede decir que aun cuando ella domina tres idiomas (la lengua, la lengua latina y la lengua gabacha) al internarse en unos Estados Unidos donde las formas de habla son distintas a todo lo que ella conocía, comienza a desdibujarse su identidad, aparentemente sólida. Finalmente, en el caso del Alfaqueque, él responde desde el comienzo y hasta el final de la historia al llamado de la subjetivación/sujeción, pues él, conscientemente, se asume en todo momento dentro del lenguaje.

La cuestión de la subjetivación/sujeción ocupa un lugar central de esta metodología porque es fundamental analizar qué ocurre con el sujeto frente a la cuestión de trastocar el orden de lo Simbólico. Mi planteamiento es que mediante una serie de recursos literarios que analizo en la parte siguiente de esta investigación, las novelas buscan una subjetivación de cada uno de los protagonistas, y en consecuencia, una determinada construcción del orden de lo Simbólico. El resultado es que los personajes terminan postulando una manera particular de comprender el narcotráfico, la migración y la violencia.

### **Una metodología para la trilogía y otros dispositivos literarios**

Cada una de las novelas de la trilogía fronteriza contiene elementos que hacen viable analizarlas bajo una misma metodología. Los personajes principales a medida que avanzan en sus historias miran al sesgo de grandes temas que se encuentran en el trasfondo.

La parte de esta metodología, planteada por Žižek a partir de una película, es central. Resulta, de hecho, una de las aportaciones que más destacaría de esta tesis: echar mano de metodologías no convencionales, pero que expanden el análisis de los dispositivos literarios.

A la vez, funcionan armónicamente planteamientos lo mismo de Foucault y Said a propósito de las fuerzas discursivas contenidas en el lenguaje, y de Lacan, Žižek o Butler en torno a la constitución del sujeto a partir del lenguaje. Basadas en el lenguaje, cuyo particular manejo es un recurso fundamental de las novelas, las propuestas teóricas se potencian al operar en conjunto. Mientras que las propuestas de Foucault y Said son de utilidad para analizar el lenguaje utilizado para la construcción material de las novelas, los planteamientos de Lacan, Žižek y Butler son muy útiles para analizar a los personajes en tanto sujetos definidos por el lenguaje y, lo que es más, en tanto sujetos sometidos a una transformación en su sujeción al lenguaje.

La importancia de esta metodología, centrada, como se ve, en el lenguaje como portador de fuerzas discursivas y como definidor del sujeto, está allí donde permite estudiar esos dos elementos, en los que se juegan posiblemente los principales valores de la trilogía fronteriza. A la vez, como instrumento de análisis para otros dispositivos, resulta útil porque permite analizar la posición ideológica-política de los autores frente a determinados temas, a partir de la selección de los términos que utilizan, y por otro, analizar cuál es tipo de Otro (A) que define al sujeto, con base en el Esquema “L” de Lacan; esto es, cuál es la autoridad (persona, discurso, ideología) cuyo lenguaje determina al sujeto.

**Segunda parte**

### Sección 3

#### La simbolización y sus representaciones en la trilogía fronteriza

Esta sección explora algunos de los acontecimientos en torno al narcotráfico, la migración y la violencia, así como sus interpretaciones. El objetivo es presentar los discursos predominantes sobre esos temas; esto es muy útil porque en la sección siguiente se compara la forma en que se han incorporado en el orden de lo Simbólico, socialmente hablando, con la manera que las novelas proponen para reinterpretarlos. El objetivo último es que esa comparación sirva para entender cómo las novelas inciden en el orden de lo Simbólico.

Se comparan hechos de la historia nacional reciente con algunos ejemplos de las novelas; de tal manera, se muestra qué sucesos y discursos han sido incorporados a las diégesis de la trilogía fronteriza. Tal análisis permite observar cómo algunos acontecimientos, ligados al narcotráfico, a la migración y a la violencia, han sido marcados por determinados discursos, convenientes al poder, por lo cual se han incorporado en el orden de lo Simbólico de una manera muy específica. Y cómo las novelas de Herrera se alejan de determinado lenguaje, adoptan otro, y en suma presentan los mismos acontecimientos de maneras diferentes, de tal suerte que acaban por incidir en el orden de lo Simbólico, es decir, siguiendo a Lacan, uno de los tres órdenes mediante los cuales el sujeto conoce el mundo.

#### Devenires de la migración mexicana a Estados Unidos

En 2009 aparecía la segunda novela de la trilogía, *Señales que precederán al fin del mundo*. En ella se cuenta la historia de Makina, una muchachita que domina tres idiomas: *lengua*, *lengua latina* y *lengua gabacha*, las cuales podrían interpretarse como una lengua originaria, o

indígena, español e inglés. Debe emprender un viaje a solicitud de su madre, la Cora, quien le pide llevar un recado a su hermano, al gabacho.

El viaje de Makina, sin embargo, ya se dijo antes, es doble. Además de ir en busca de su hermano, hace a la vez otro viaje que poco a poco se vuelve el central de su historia: un viaje hacia el Mictlán nahua. Ambos se mezclan y se vuelven alegoría.

La relación que, de acuerdo con mi interpretación, existe entre la migración y el mito nahua del descenso al Mictlán en la novela se explica gracias al concepto de alegoría, que entiendo como “un modo de significación específico, una metáfora continua” (Rodríguez E. 4); así pues, el sentido que doy a la alegoría de la novela es que tanto la migración como el descenso al Mictlán son elementos que se ubican en diferentes planos de profundidad, pero ambos dentro del trasfondo al que mira oblicuamente Makina durante su viaje en busca de su hermano.

En el caso del mito nahua, considero que ocupa un lugar mucho más cercano al viaje de Makina que ocurre en primer plano, pues la estructura de la novela —dividida en 9 capítulos, tantos como los planos de descenso al Mictlán— la presencia de una serie de elementos —pedernales, obsidianas, corazones, por ejemplo—, ocupan un sitio central en el desarrollo del viaje mismo.

En tanto, la migración se sitúa en un sitio más al fondo del viaje, aun cuando dialoga intensamente con él. Considero muy útiles los elementos del propio mito nahua, consignados por el cronista novohispano Fray Bernardino de Sahagún en su *Historia general de las cosas de la Nueva España*, presentes en la novela. El viaje de Makina por los Estados Unidos se convierte en un descenso a ese “lugar espacioso, oscurísimo, sin luz ni ventanas, de donde no se sale ni se puede volver”, como señala Vicente T. Mendoza con base en Sahagún (Mendoza 78). Nos enteramos de este descenso por medio de las

referencias intertextuales al mito nahua, de los que hablaba Sahagún al explicar el protocolo que seguían los nahuas con los muertos que iniciaban su descenso:

. . . tomaban un poco de agua, y derramábanla sobre su cabeza, diciendo al defuncto: “Ésta es la de que gozaste viviendo en el mundo.” . . . Y más, le daban al defuncto otros papeles, diciendo: “Veis aquí con qué habéis de pasar el camino donde está una culebra guardando el camino.” . . . Y más, decían al difundo: “Veis aquí con qué habéis de pasar a ocho páramos” . . . (Sahagún 328).

Pues bien, los nombres de los capítulos de la novela (*El pasadero de agua, El cerro de obsidiana, El lugar donde el viento corta como navajas*, etc.) demuestran una estrecha intertextualidad; además de numerosos fragmentos con relación a los ocho páramos o al río: “[...] el fondo del río se agazapó y una corriente helada comenzó a empujarles los pies como si fuera algo vivo y terco [...]” (Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo* 42), o con relación al número ocho: “ocho veces preguntó antes de dar con el sitio y cada vez la pobre respuesta era un páramo que la metía en otro páramo” (75).

La mayoría de las investigaciones coinciden en que la novela representa un puente entre el viaje al país del norte y al Mictlán. Santiago Navarro quizá sea quien más exhaustivamente ha mirado eso, al identificar punto por punto, en una tabla comparativa, las semejanzas entre el mito nahua y el descenso de Makina (Navarro 100, 104).

Es un punto que desde luego suscribo; sin embargo, lo que me interesa subrayar es que el viaje de Makina tiene más cerca de sí los elementos del viaje al Mictlán, que los propios de la migración hacia los Estados Unidos. Así, Makina es más bien alguien que desciende al Mictlán, y desde la óptica que obtiene en ese viaje de transformación mira oblicuamente hacia la migración, y en esa mirada se establece el diálogo mutuamente transformador.

A continuación presento acontecimientos de la realidad a la que se enfrentan las personas que viajan de México a los Estados Unidos en busca de mejores condiciones materiales de vida, que conforman el trasfondo al que Makina a cada momento observa y transforma.

El viaje de Makina pone de relieve una idea altamente significativa: que la identidad de quien migra de un ámbito cultural a otro, de un país a otro, se va modificando hasta acaso no solo perderse sino convertirse en algo que ya no pertenece ni a la cultura de la que había partido ni a la que ha llegado.

En la novela, los fenómenos no se nombran con términos cargados de discursos previamente establecidos. Nunca se leen, por ejemplo, los términos “migración”, “migrante”, “ilegal”, etc. Por el contrario, Makina descubre las cosas por primera vez, y las nombra con los términos que puede. Al mismo tiempo, ese nuevo mundo, donde se funden los idiomas, hace que Makina, con todo y el bagaje de sus tres lenguas, tenga que inventar nuevos términos, y con ello nuevos significados, nuevos simbolismos (Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo* 73-74).

El resultado es que adquiere nuevas perspectivas; y una vez interiorizadas, estas dan forma más que a una nueva subjetividad fija, a algo que parece un estado de sujeción/subjetividad en transformación constante, un puro devenir: es bajo esta perspectiva que la novela reinterpreta una serie de acontecimientos de la migración mexicano-norteamericana, como los que a continuación se presentan.

### **Antecedentes migratorios inmediatos: segunda mitad del XX**

La importancia de escribir sobre migración queda claro por la preponderancia que tiene la migración México-Estados Unidos, tal como lo señala María Dolores París Pombo. “El

sistema migratorio México-Estados Unidos se ha constituido a lo largo de más de un siglo: Durand . . . estima que se trata probablemente del flujo migratorio contemporáneo de mayor antigüedad” (12).

No solo vista desde una perspectiva global, la migración es importante; también en los efectos que comporta a niveles locales, pues “este sistema configura los más variados aspectos de la vida cotidiana en los pueblos de origen, tránsito y destino” (12).

Hubo en el siglo XX, entre 1942 y 1964, un momento que marcó el inicio de este gran fenómeno que hoy conocemos. Se trata de la implementación del Programa Bracero, impulsado por un convenio entre los gobiernos de ambos países (París Pombo 12).

A partir de entonces, el flujo de migrantes empezó a crecer constantemente; lo que ocurrió en los años y las décadas siguientes fue un crecimiento del flujo de personas, bienes y mercancías, hasta que en 1986, el gobierno de los Estados Unidos expide la Ley de Reforma y Control de la Migración. Esto ocurrió simultáneamente a las fuertes crisis económicas que México vivió en esa década de 1980.

Así que, pese al mayor control en la frontera, había más personas mexicanas intentando acceder a Estados Unidos (París Pombo 13-14). Daba comienzo lo que hoy ocurre de forma habitual en la frontera: oleadas de migrantes que desean entrar a los Estados Unidos, en contraste con acciones de aquel país para cerrarse el acceso.

Incrementa, en este contexto finisecular del XX, el flujo de migrantes de los estados del centro de México (Estado de México, Puebla, Hidalgo y Distrito Federal), del sur (Guerrero, Oaxaca y Chiapas), y del sureste (Veracruz), como lo señala París Pombo (14). Entre los grupos sociales que expulsan migrantes, comienzan a destacar por su acelerado crecimiento las comunidades indígenas del centro y del sur, así como la cada vez mayor



presencia de mujeres migrantes (París Pombo 14), como el caso de Makina y de la comunidad ficticia en que vive.

El cruce por la frontera, igualmente, se tornó más peligroso, debido a la creciente presencia de autoridades migratorias. Creció también el empleo de los llamados coyotes, y el número de muertes en el cruce fronterizo (París Pombo 15).

Luego, debido a los acontecimientos del 11 de septiembre del 2001, se endurecieron las medidas gubernamentales contra los migrantes, lo que los hizo aún más vulnerables. Como recuerda París Pombo, “se empezaron a multiplicar en los estados de la Unión americana las leyes antiinmigrantes, las redadas, la persecución . . . Aumentaron entonces considerablemente y año con año, las personas procesadas, encarceladas y deportadas por violar las leyes migratorias” (15-16).

### **Intrincado fenómeno: fin del XX, inicios del XXI**

Ante la complejidad de las condiciones que enfrentan los migrantes tanto en su viaje como en su estadía dentro de los Estados Unidos, el fenómeno migratorio no puede reducirse a solo alguna de sus expresiones. Específicamente, las condiciones económicas cada vez menos fáciles en los Estados Unidos, y el reforzamiento de las medidas legales en contra de las personas que intentan migrar, han hecho que aumente cada vez más un retorno forzado:

. . . mientras que algunos ansían partir para buscar mejores condiciones de vida y salarios más elevados, otros son devueltos a México con la sensación de fracaso; mientras muchos huyen de sus hogares desplazados por la violencia social y política, otros siguen los pasos de sus padres y de sus abuelos, aprovechando las sólidas redes establecidas a lo largo de varias generaciones de migrantes . . . (París Pombo 17).

La novela de Herrera retrata esa compleja migración donde se juegan muchos más elementos que solo el económico. Un ejemplo del fenómeno, documentado por Pombo y retratado por Herrera, es el vaciamiento de las comunidades, como cuando Makina viaja en autobús, del Gran Chilango al norte, y observa a través de la ventanilla: “Ella sabía lo que contenía, sus colores, la penuria y la opulencia, recuerdos nebulosos de un tiempo menos cínico, pueblos vaciados de hombres” (33). Se trata de esas comunidades que, vacías de hombres que han marchado al Norte, están hoy habitadas prácticamente por mujeres, niñas y niños, y personas adultas mayores.

Otro caso que retrata la novela es el de las redes entre personas mexicanas en Estados Unidos, y también entre quienes están en aquél país con quienes se quedan en México: cuando Makina, preparando su viaje, acude con el Señor Q, y éste, después de advertirle los imprevistos con que habrá de vérselas, le dice: “Una vez llegando, habrá gente que te ayudará en todo lo que necesites” (21); este fragmento es solo el inicio de las muchas personas que conocerá Makina a lo largo de la novela, y que forman parte de una red: Chucho, que la ayuda a cruzar el río y el desierto; el muchachito que la recoge en el desierto y la conduce a la ciudad; el señor que la guía hacia el Señor Hache, y el mismo Señor Hache que la recibe en un estadio de béisbol (53).

Gustavo López, refiriéndose a comunidades michoacanas, pero cuyo argumento se puede hacer extensivo a otros estados y regiones de México, dice: “En el caso de las comunidades de migrantes, todo el proceso de socialización, toda la vida cultural y social, está impregnada por la migración” (Alonso Meneses 20). Esto puede ser un ejemplo de lo que la novela retrata desde el comienzo, cuando queda claro que hay redes sólidas que unen a la comunidad de Makina con los Estados Unidos. Que ella misma trabaje como recadera,

intermediaria, mensajera, entre los que están en México y los que están en Estados Unidos es un ejemplo de la solidez de esas redes.

Estas realidades muestran las apropiaciones hechas por la novela, las cuales dan cuenta de la complejidad de las relaciones entre los sujetos involucrados en la migración México-Estados Unidos. Sin embargo, las operaciones van más allá de solo incorporar ciertos aspectos verificables en el orden de lo Simbólico. La forma de apropiación (que rechaza determinados términos cargados de discursos que criminalizan a los migrantes, que los reducen a agentes de un fenómeno económico, etcétera) juega un papel central, pues nos presenta tales realidades a través de una Makina que interpreta todo este proceso, al que mira de oblicua lateral, desde la propia transformación subjetiva que opera en ella.

Finalmente, en este intenso contexto, está un grupo social que me interesa para hablar de la novela: el flujo de migrantes indígenas. “Algunos de los pueblos indígenas de mayor intensidad migratoria hacia Estados Unidos son los mixtecos, zapotecos y triquis de Oaxaca, los purépechas de Michoacán y los hñahñu del estado de Hidalgo” (París Pombo 20).

En especial, importan las personas de origen hñahñu del Valle del Mezquital, en Hidalgo, pues un postulado que suscribo es que el pequeño pueblo del que sale Makina hacia su viaje puede tratarse de una ficcionalización de algún pueblo de esta zona indígena de Hidalgo, toda vez que Makina habla *lengua*: “El sitio del que sale Makina para ir a buscar a su hermano bien podría ser alguno de los municipios del Valle del Mezquital . . . , donde el fenómeno es recurrente: los jóvenes apenas concluyen su educación secundaria se van a trabajar a Estados Unidos” (Fragoso, párr. 2).

Pero el pueblo de Makina se ha enriquecido también con una característica de Pachuca, la capital del mismo estado: “casas ya se había mandado a mudar al inframundo, y

una cancha de fut y media escuela” (Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo* 12), debido a que “la Ciudadcita estaba plagada de túneles y tiros horadados por cinco siglos de voracidad platera” (11). Con Alfonso Valencia, sostengo que en efecto se trata de una ficcionalización de Pachuca, donde ha habido ese tipo de hundimientos (Valencia 91).

### **Mujeres jóvenes indígenas: discriminación**

Otro estudio sobre jóvenes migrantes, en este caso exclusivamente de mujeres, es el de Dalia Cortés Rivera, quien se refiere al caso de las jóvenes migrantes de origen hñahñu del Valle del Mezquital. Se trata de jóvenes cuyas características pudieran estar relacionadas con las circunstancias que rodean a Makina, pues la migración hacia Estados Unidos, como menciona Cortés Rivera, “es uno de los factores principales que ha incidido en la visibilidad de la juventud en esta región” (Cortés Rivera 78), en el sentido de que los procesos de introyección de la cultura migrante “son compartidos tanto por los que migran como por los jóvenes que permanecen en sus comunidades. Esto sitúa a la migración como un fenómeno que impacta tanto a los que se van como a los que se quedan” (79).

La juventud en las comunidades hñahñu había estado ligada no tanto a la edad como a la condición de soltería. En el caso de las mujeres, debían realizar más actividades que los hombres, de acuerdo a reglas firmemente establecidas. Sin embargo, como menciona Cortés Rivera, las cosas se han transformado poco a poco, y las mujeres menores de treinta años tienen mayores oportunidades no solo de trabajar en otras ciudades sino de educación básica, así que “generalmente terminan la secundaria, algunas estudian el bachillerato o una carrera técnica y otras llegan hasta la universidad” (87). Además, ya no son obligadas a contraer matrimonio, como hasta hace pocas décadas, con el hombre que su padre elegía a cambio de alguna dote.

Esta generación es muy importante; y la novela apuesta por ella. El hecho de que Makina pertenezca a esta es todo un postulado, que se inclina por un cambio en las reglas y los discursos sobre la juventud migrante de origen indígena, pues si bien es cierto que esta transformación está ocurriendo en algunos casos, la información ofrecida por Cortés Rivera muestra que las condiciones que enfrentan muchas jóvenes no son las que encarna Makina. Así, una vez casadas,

esperan a que algún familiar migrante se las lleve a Estados Unidos . . . Otras, esperan al novio que se fue al otro lado y prometió regresar . . . también es común que las mujeres jóvenes se queden embarazadas y aunque su pareja (migrante) se haga cargo de la manutención de su hijo, ellas se quedan en la comunidad al amparo de sus familias (padres y suegros) (90).

Cortés Rivera ha documentado que la posición de las mujeres en la familia (el lugar que ocupe en la familia: hija mayor, menor, etcétera), su estado civil y la presencia de hijos, son factores que intervienen para que ellas decidan migrar o quedarse. En otras palabras, la decisión que tomen depende del rol de las mujeres asignado en la estructura familiar y comunitaria y del momento en que se encuentren dentro de su trayectoria de vida (Cortés Rivera 92), de donde se desprende que incluso el “devenir migrante” de las jóvenes indígenas está marcado, aunque ellas se distancien de sus comunidades de origen, por las dinámicas sociales de que hablaba antes: unas donde las mujeres solo adquieren derechos a partir de su condición de mujeres sujetas a la lógica social de sus comunidades.

Tales condiciones son importantes para esta investigación, porque postulo que algunas de ellas son las que están representadas por el personaje de Makina. Lo interesante es que Herrera parte de esas características para postular un personaje que no padece las

mismas vicisitudes que esas jóvenes. Analizado con detalle en el capítulo siguiente, este trastocamiento resulta ser una de las operaciones que más destacarían en la novela.

### **Makina mirando a la migración**

Es interesante notar que el viaje de Makina más que ser hacia el norte, es decir, más que reflejar su paso por México, es en realidad un viaje hacia el interior de los Estados Unidos. La novela despacha en un solo capítulo su viaje por México, y se concentra en los ocho siguientes tanto en el cruce por el Río Bravo como, en particular, en su adentramiento a los Estados Unidos.

A continuación, reviso algunos hechos de la migración que han sido incorporados en la novela, trastocándolos. En la frontera, por ejemplo, ocurre el episodio en que los muchachos que iban con Makina en el autobús estaban entrando en tratos con un sujeto, pero Makina, astuta y previsora, les recomendó que tuvieran cuidado: “Buzos, que se los quieren chingar, yo que ustedes me buscaba otra persona, dijo y siguió caminando” (39).

Además de ser un rasgo de la fuerte personalidad de Makina en tanto sujeto mujer migrante, este hecho refleja esa realidad a la que están expuestos los migrantes: a ser víctimas de supuestos “polleros” que en realidad trabajan para, por ejemplo, el crimen organizado y su función es engañar a los migrantes, haciéndoles creer que los van a internar a Estados Unidos, cuando en realidad van a ponerlos al servicio del crimen organizado, en calidad casi de esclavos (Alonso Meneses 30).

Después, está el momento en que Makina cruza a nado con Chucho el Río Bravo, como miles de inmigrantes a quienes se les conoce despectivamente como “mojarras” (Alonso Meneses 30). Makina y su cruce refleja al cruce que miles de migrantes realizan en la realidad, y luego se lanzan a los peligros que representa el desierto norteamericano por

partida doble, por el peligro que significan las autoridades migratorias y por la presencia de los llamados “cazamigrantes”.

Una de las consecuencias más alarmantes de más de 10 años de endurecimiento de los controles fronterizos, afirma Alejandra Aquino, es el incremento en el número de los decesos en el intento de cruzar la frontera. Para el periodo 1993-2003 se calcula que murieron en la región fronteriza México-Estados Unidos alrededor de 3 500 personas.

Esto es parte de lo que Makina se encuentra cuando mira a una persona muerta: “vio a lo lejos un árbol y debajo del árbol a una mujer embarazada. Vio su vientre antes que las piernas o su rostro o la cabellera y vio que reposaba a la sombra del árbol . . . Pero conforme se acercaba discernió los rasgos de la gente, que no era mujer; ni era la suya panza de embarazo; era un hombre infeliz hinchado de putrefacción” (47, 48). Además de esto, Aquino Moreschi ha documentado a los grupos “cazamigrantes”, tales como American Border Patrol, Rancho Rescue, Save our State y Minuteman Project, “utilizan armas de alto calibre, equipos de vigilancia electrónica, binoculares, radares y perros entrenados” (12).

Esto se verifica en la novela, cuando va Makina con Chucho sobre el desierto, y los detiene un rancharo. Cuando Chucho se pelea a golpes con él, empiezan a llegar las camionetas de las autoridades migratorias. Makina logra huir, pero no sale ilesa, pues en el costado recibe un balazo.

Luego, Makina vive lo que Alejandra Aquino documenta que ocurre después de la travesía que deben pasar los migrantes por el desierto: “. . . tienen que esperar el ‘levantón’, . . . es el momento en que un nuevo pollero los recoge a la orilla de una carretera con una camioneta y los traslada a una casa de seguridad” (25). Pues bien, Makina, después de haber salvado su vida, se encuentra sentada esperando la camioneta indicada por Chucho:

“Se acercó, abrió la portezuela del lado del pasajero y dijo ¿Tú eres la persona de Hache? El chofer respingó del susto, luego intentó recomponer su figura de bato duro, alzó la nariz como afirmando Simón, por último cabeceó en señal de Trétese” (61-62).

Podría parecer, ciertamente, que en estos episodios, Makina, en tanto sujeto mujer, joven, migrante, indígena, resulta un tanto irreal, pues logra salir con relativa facilidad de los peligros que, como muestran las investigaciones enlistadas, tienen que enfrentar los migrantes mexicanos en su viaje. Sin embargo, es un personaje verosímil en la diégesis de la novela.

Esto es para mí muy importante, porque justo algo que se desmonta desde el comienzo es que Makina, incluso cuando enfrenta el peligro de cruzar sola, en su condición de sujeto mujer, por un país peligroso y por una frontera aún más peligrosa, no sufre acosos ni violencias sexuales. Al contrario, es un personaje cuyas características reflejan la posición de la novela, en contra de asumir como un hecho que las mujeres migrantes inevitablemente sufrirán en su tránsito alguna violencia sexual, por ejemplo. En eso, son centrales aspectos propios de la técnica narrativa y del lenguaje, tales como la de un narrador en estilo indirecto libre absolutamente empático a Makina, y la gran conciencia por la materialidad del lenguaje.

Está documentado el abuso que sufren las mujeres en la experiencia migratoria: “quienes se encargan de dirigir estos cruces (polleros), así como aquellos que se encargan de impedirlos (policía, agentes de migración), casi siempre son hombres, que al estar en una situación de poder saben que pueden abusar de las mujeres sin que esto tenga mayores consecuencias. Estos abusos pueden ser desde simples bromas o comentarios sexistas, hasta acoso, violencia física, secuestros, violaciones sexuales y asesinatos” (Aquino Moreschi 26).



Pues bien, a Makina no le ocurre nada de esto. Es una posición política interesante de la novela, tal como lo fue construir un personaje mujer que perteneciera a una generación de jóvenes emancipadas. Mi interpretación es que, frente a las realidades que aquí documento sobre las violencias que sufren las mujeres, jóvenes, de origen indígena, migrantes de México a Estados Unidos, la novela plantea a través de un personaje como Makina la necesidad de que cambien esas realidades. Es decir, Makina, al pasar cerca de esos episodios violentos, mirándolos lateralmente, lo que nos plantea es el reconocimiento de esas realidades, pero frente a las cuales ella es una joven que encarna el planteamiento de una nueva posibilidad, donde la migración sea vista como un proceso complejo por el que ella misma atraviesa y donde no debiera haber las violencias que la novela presenta, mínimamente.

\*

Este recorrido inicial por diversos aspectos de la migración México-Estados Unidos nos presenta parte del panorama al que hace referencia *Señales que precederán al fin del mundo*, y cuya propuesta de trastrocamiento se analizará detalladamente en la siguiente sección de esta investigación. Aunque es cierto que el recorrido de Makina durante el viaje en busca de su hermano y hacia el Mictlán no busca presentar un retrato realista de los hechos a los que se enfrentan las personas mexicanas que migran al país del norte, lo cierto es que esos hechos se encuentran de fondo, y forman parte de las distintas escalas que la protagonista debe realizar, y en las cuales se plantea la propuesta de que al mirar esos hechos de forma oblicua, gracias a la estrategia de una escritura sesgada, los reinterpreta. A esta estrategia me refiero, cuando hablo de la operación de mirada oblicua que permite a Makina ver hacia un trasfondo, con el cual establece un diálogo que contribuye a la transformación de su subjetividad y, en consecuencia, de su forma de entender justamente aquello que observa al fondo.

El viaje de Makina es menos un largo recorrido por México hacia los Estados Unidos, que un internamiento en aquel país, con muchas consecuencias en lo individual y en lo colectivo, tal como analizo más adelante. Por lo pronto, hay que decir que eso es posible al menos debido a dos características de la novela: por un lado, el lugar de enunciación de Makina, al lado de las personas migrantes, hace posible que su viaje nos permita ver con horizontalidad que lo que ocurre en el trasfondo es un proceso intenso de sujetos enfrentando situaciones tan difíciles como las que se retratan en las páginas anteriores; y por otro lado, Makina, que es un sujeto en proceso de transformación permanente, mira de forma lateral hacia ese proceso también de transformación que viven las personas mexicanas en Estados Unidos, y allí se establece un diálogo, entre el plano que ocupa ella y el del trasfondo, que nos permite comprender la complejidad de lo que le ocurre a las personas migrantes en Estados Unidos. Es decir, lo que retratará la novela son los cambios que no solo ella experimenta en muchos niveles sino también las personas migrantes que ella ve al sesgo en su viaje: como comunidad, con respecto a su entorno, con respecto a sí mismos, es decir en su subjetividad.

Hasta el momento me he detenido en algunos momentos que Makina, ese personaje configurado con ciertos rasgos sociales realistas pero también características que la hacen un personaje particularmente fuerte, tiene que enfrentar, hasta su cruce por la frontera, y un poco más allá, pues suscribo las palabras de Alejandra Aquino, cuando afirma que “atravesar la frontera México-Estados Unidos no significa únicamente transitar de un territorio a otro. Franquear la ‘línea’ que separa a los dos países supone un cambio de posición social, de rol, de estatus jurídico y de identidad. Nadie cruza la frontera sin consecuencias” (8). En efecto, Makina cruza distintas fronteras —territoriales, de lenguaje, de concepción del mundo—, y esto trae hondas consecuencias en ella y en su forma de

asumir el trasfondo hacia el que mira, tal como veremos en la sección donde analizo los demás capítulos de la novela

### **Discursos sobre el narcotráfico en la frontera norte**

*Trabajos del reino* forma parte de la “narconarrativa” o “narcoliberalidad”, términos cuyos orígenes están en disputa. En todo caso, tal como recuerda Oswaldo Zavala, el término “narcoliberalidad” [que él le atribuye a Gaspar Ramírez, autor del artículo “La ‘narcoliberalidad’, un fenómeno que crece en México”, publicado en *La Nación.com* un 10 de enero de 2011] puede haber comenzado con *La reina del sur*, novela de Arturo Pérez Reverte, de 2002 (Zavala 340-341). Con base en Gabriela Polit Dueñas, sin embargo, se podría pensar que el género proviene de la sicarésca: el género cuyo origen ella ubica en el *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, novela en la cual se habla de ese elemento del funcionamiento del narcotráfico encarnado en los sicarios. Lo importante es que se trata de narraciones, novelas o cuentos, cuyo tema central es el “narcotráfico”, no solo mexicano, si bien aquí me voy a centrar en él. Más específicamente aún, interesa cómo se ha conformado en el contexto del México finisecular lo que hoy día entendemos por “narcotráfico”, y al cual se han aproximado autores y autoras de la “narcoliberalidad”, con estrategias diferentes.

Conviene asumir al “narcotráfico” —sugiere Luis Astorga— no como algo que existe fácticamente en México, sino más bien como una “construcción social elaborada por agentes de carne y hueso en una época determinada” (Astorga, *Mitología del “narcotraficante” en México* 24-25).

Para entender esto, empleo las herramientas que menciono en la *Construcción de metodología* y que se desprenden del Foucault del *Orden del discurso* y de la *Historia de la*

*locura en la época clásica*, en el siguiente sentido: lo que se conoce sobre determinado tema, sobre cualquier construcción social, no es sino lo que quienes detentan el poder en un momento específico buscan imponer y que lo consiguen en muchos casos. De tal modo, el narcotráfico, tal y como lo entendemos, sería resultado de los conceptos que se le han impuesto para designarlo, con arreglo a determinados intereses. Astorga, por ejemplo, explica el giro que se dio para criminalizar al narcotráfico:

Al prohibir lo que antes era permitido se traza el límite que separa lo criminal de lo que no lo es, lo legítimo de lo ilegítimo. Los empresarios y los consumidores de antes, se convierten en “traficantes” y en “enfermos” o “viciosos”. Se crea asimismo a los especialistas encargados de combatir ese tipo de crimen y a ese tipo de criminales . . . Se llega incluso a negociar acuerdos cupulares entre jefes de corporaciones y dirigentes políticos, militares y de servicios secretos a cambio de favores mutuos en situaciones particulares. La invocación de la “razón de Estado” sirve también para justificar todas las hipocresías (27-28).

Se muestra así cómo se ha construido, desde una posición conveniente principalmente para el poder gubernamental, lo que asimilamos como narcotráfico. Astorga ha investigado que, en esta operación de designar al narcotráfico, se ha utilizado la noción de *cultura* con una clara tendencia. Se le ha asignado un sentido moralmente positivo, lo que permite crear su antinomia, moralmente negativa, que se ha asociado a la naturaleza. “El tráfico de fármacos prohibidos y las actividades y gustos de los traficantes se piensan precisamente en función de este esquema” (135). Este investigador revela la existencia de una voluntad de separar dos categorías, la cultura y la naturaleza, las cuales son susceptibles de transformarse cada una por su parte en lo civilizado y lo bárbaro, lo bueno y

lo malo, etc. De seguir esta lógica, dentro del grupo de categorías donde estaría lo malo, lo bárbaro, se encontraría el narcotráfico:

En el discurso político, se presenta el fenómeno del tráfico de drogas como algo completamente desligado del poder político, como un asunto de manzanas podridas en las corporaciones policiacas, de malos elementos que han sido corrompidos por el poder económico de los traficantes (Astorga, *Seguridad, traficantes y militares: el poder y la sombra* 51).

Recuerdo, para enriquecer esto, a Foucault: más que hablar en términos de “verdades”, plantea que se hable en términos de las “voluntades de verdad” (19); de este modo, lo que el poder pretenda hacer pasar por “verdad” es inmediatamente relativizado. Se pueden así precisar dos afirmaciones de Astorga: la voluntad de verdad del poder político en México es separar dos grupos de categorías, las cuales voy a simplificar, por un lado, en *los buenos*, y por otro, en *los malos*; y entre estos últimos, se ubicaría el narcotráfico, mientras que del lado de *los buenos* estaría el gobierno, la sociedad, etc.

Astorga explica que el narcotráfico, más que provenir de un sitio distante desde donde se ha infiltrado en la estructura de las instituciones y la sociedad, en realidad ha surgido de esas mismas estructuras (Astorga, *Seguridad, traficantes y militares: el poder y la sombra* 55).

Es sugerente pensar en una pregunta planteada por Astorga: ¿hay verdaderamente enfrentamientos entre gobierno y narcotraficantes? La pregunta hace pensar en dos episodios de la propia novela: por un lado, la prohibición para que se difundieran los corridos compuestos por el Artista en loor del Rey (Herrera 31, 57), y por otro, la reunión en el Palacio entre el Rey y los uniformes verdes con estrellas (109).

En el caso de la prohibición, resulta que se trataría de una estrategia del gobierno para justificar su autoridad ante los ojos de la sociedad, y la reacción de molestia del Rey parecería su respuesta para justificar su poder ante esa misma sociedad. De donde se desprende el planteamiento de *Trabajos del reino* de que la sociedad sería el escenario donde el narcotráfico y el Estado se disputan el poder.

Por su lado, el episodio de corrupción en privado entre el poder estatal y el poder del narcotráfico demuestra que mientras en el escenario —representado por la sociedad— ambos poderes se enfrentan, lo cierto es que en privado pueden sentarse a negociar. Interesa todo esto, porque desde mi punto de vista, la novela se apropia de algunas de esas realidades. *Trabajos del reino* muestra la mascarada que el gobierno, detrás de su voluntad de verdad, representa para combatir al narcotráfico.

Dice Astorga que “la paradoja de quienes se dedican a traficar con drogas prohibidas es que no actúan completamente en la ilegalidad . . . Los que representan la autoridad y se convierten en sus cómplices, no por ello dejan de tener autoridad . . .” (Astorga, *Mitología del “narcotraficante” en México* 77). Tal es lo que pasa en la reunión entre el Rey y los uniformes verdes con estrellas: el Artista narra que se encierran en una sala del Palacio, y hay un desaguisado. Esto es, en primera instancia se habían reunido amablemente, y si luego esa reunión se rompió, no fue debido a un encontronazo sino a una falta de acuerdo. No son enemigos en principio.

A algo semejante nos aproxima Zavala, en el texto que refería, cuando se apropia de esta noción de Astorga de *los buenos* frente a *los malos*: solo que él opone *adentro* versus *afuera*, para fijar una especie de mapa topológico de las representaciones que se le han impuesto al narcotráfico; a partir de esta delimitación, Zavala busca determinar qué posición adopta *Trabajos del reino*, frente a esa topología. Él afirma que la novela

reproduce la mitología que se ha creado en torno a la imagen del capo de la droga en los discursos oficiales y en la literatura de la que aparentemente el propio Herrera pretendía distanciarse,

*Trabajos del reino* presents a decontextualized collection of exaggerated gestures that privileges moral forms over dramatized historical contents and is enclosed in the space of a melodrama where private and opposing interests are made public in order to reestablish a balance broken by rival drug lords (344-345).

Más adelante pongo en cuestión esta cita del texto de Zavala. Por ahora me limito a señalar que en efecto, parece que *Trabajos del reino* incorpora discursos predominantes sobre el narcotráfico como los que ha investigado Astorga.

Lo cierto es que los refiere no bajo la lógica discursiva que a esos hechos les ha querido imponer la visión maniquea de *buenos* vs. *malos*, sino que se trata de una recreación ficcional en la que se desmonta ese discurso. La novela plantea un funcionamiento del narcotráfico donde participan y se relacionan los ejecutantes de la actividad ilegal y las autoridades que deberían combatirla.

### **Del corrido al narcocorrido**

En este mismo ambiente de operaciones que tienen lugar al interior del narcotráfico, es ejemplar lo que ocurre, por ejemplo, entre el Periodista y el propio Artista. Si con el “lavado de dinero”, dice Astorga, se legitiman fortunas de origen dudoso, con el “lavado social” se legitiman nombres cuya sola enunciación “es símbolo de estigma, de temor, de admiración” (Astorga, *Mitología del “narcotraficante” en México* 79). En una plática con el Periodista, el Artista comprende que para “entretener a los necios con mentiras limpias el

Periodista tenía que hacerlas parecer verdades” (35); es decir, cumplir esa función a que se refiere Astorga cuando habla de “lavado social”.

Con esta idea se imbrica la construcción de la figura del narcotraficante mexicano con la de un pseudo héroe. Astorga se refiere a esto, cuando cita a Eric Hobsbawm (132): en varios países, entre ellos México, “los bandidos y el mito del bandido forman parte de la vida, son hechos importantes que es imposible no tomar en cuenta” . . . ; el bandido-héroe de otras épocas ha sido desplazado por el traficante-héroe (Astorga, *Seguridad, traficantes y militares: el poder y la sombra* 91).

A semejanza de estos hechos, en la novela el Artista compone corridos con los que difunde las hazañas de los miembros del Reino. “Compuso un corrido al gringo de planta, diestro para idear pasajes de mercancía” (33). “Compuso la del Doctor, el principalísimo de la Corte, a quien el Rey mandó a curar un gatillero con el vientre agujereado de escopeta” (33). “Le compuso el suyo al pocho, quien, casi a manera de apellido, repetía Yo no crucé la línea, la línea me cruzó” (34). Y, en un momento en que componía un corrido, la inspiración que mueve al Artista se explica así en la novela: “pensó: hasta donde alcance la vista, llega el Rey, y con él mis palabras” (66).

En tanto héroes, en los términos propuestos por Astorga, es comprensible que las hazañas de esos personajes sean contadas y difundidas. Desde la revolución mexicana, a principios del siglo XX, y posteriormente a través de los cantantes de música ranchera, las historias de los héroes revolucionarios o populares se difundían por medio de los corridos rancheros que predominaban en el norte de México: los corridos *La muerte de Malverde*, *Pistolas de Sinaloa*, *Arriba Sinaloa*, *Los gallos de Sinaloa*, *La Ley del contrabandista*, *Clave 7*, son algunos corridos documentados por el propio Astorga. Con este cambio de paradigma de héroe a traficante-héroe, los corridos adoptaron a esos nuevos personajes; lo



que terminaron por producir fue un subgénero dentro de los corridos: el narcocorrido, que narra historias henchidas de narcotraficantes valientes<sup>6</sup>.

En la anatomía que hace del narcocorrido, Astorga dice que, entre sus características, está la “sublimación y mitificación de una forma de vida” (Astorga, *Mitología del “narcotraficante” en México* 93). Otra característica es su voluntad de ocultar las actividades del narcotráfico; así, su estrategia es no designarlo por su nombre, sino encubrirlo al tiempo que lo sublima con palabras como *contrabando*, *carga* o *negocios* (93). Además, los narcocorridos pueden ser percibidos “como un retorno de lo reprimido en el nivel de la discusión pública; como ejemplo de una mayor visibilidad de lo permitido o tolerado; como producciones simbólicas que actúan a la manera de catarsis colectiva” (139). Esto se ilustra muy bien con un fragmento de la novela, cuando el Artista le platica al Periodista cómo compone un corrido: “El corrido no es nomás verdadero, es bonito y hace justicia. Por eso es tan bueno para honrar al Señor” (87). Con Señor, se refiere al Rey; esta reflexión del Artista muestra que el corrido, aparentemente, hace justicia. Puede tratarse de justicia, venganza, sensación de alivio inclusive, a ese fenómeno social que resulta del narcocorrido: un fenómeno a través del cual la sociedad disfruta de estos falsos héroes y sus hazañas.

En efecto, investigadores del narcocorrido coinciden en que estén pone en evidencia un conflicto entre lo que se debe y lo que se quiere, socialmente hablando, “al apelar a la preferencia de algo que probablemente no se debiera elegir pero que, sin embargo, gusta y

---

<sup>6</sup> Un ejemplo relativamente reciente es el narcocorrido del grupo musical Los Tigres del Norte dedicado a la narcotraficante mexicana Teresa Mendoza. Inspirada en la novela *La reina del Sur* de Arturo Pérez-Reverte, que a su vez se inspira en la narcotraficante, entre sus estrofas se escuchan: “Manolo Céspedes dijo: ‘Teresa es muy arriesgada / le vende la droga a Francia, África y también a Italia. / Hasta los rusos le compran, es una tía muy pesada’./ Supo aprender el acento, que se usa por toda España / Demostró su jerarquía como la más noble dama / A muchos los sorprendió Teresa la mexicana”. Es una muestra de la apología que hacen los narcocorridos de los protagonistas del narcotráfico en México.

se elige” (De la Garza 9). El éxito de los narcocorridos no es casual, pues conecta directamente con profundos deseos sociales.

Pero además, los corridos, como señala Luis Astorga, contribuyen a “amplificar y proyectar la autoestima del grupo, pero surgieron cuando en la práctica ya existía un cierto reconocimiento o tolerancia de los traficantes de parte de otros grupos sociales” (Astorga, *Mitología del “narcotraficante” en México* 149). En efecto, una estrategia de visibilidad como esa tiene lugar solamente una vez que los grupos de narcotraficantes son identificados —no en lo personal por sus rostros, sino como agrupaciones, cárteles, etc. El paso siguiente es que allí donde existe una abierta exposición de los cárteles, tienen lugar las rivalidades: no solo por el mercado sino por apropiarse del reconocimiento social.

Esta lógica de funcionamiento se observa en *Trabajos del reino*, en el papel que cumple el Artista como *narcocorridista* del Rey. Por ejemplo, cuando se habían enviado las canciones del Artista a la radio. El resultado fue que “no querían sus canciones. Los loros de la radio decían que no, que sus letras eran léperas, que sus héroes eran malos. O decían que sí, pero no: que los versos les gustaban, pero ya había orden de callar el tema” (57). Este breve fragmento, además de mostrar que Herrera se apropia de esa realidad que menciona Astorga sobre el papel que juegan los narcocorridos para consolidar la figura de los narcotraficantes, también muestra algo que ocurrió en la década de los 90 en México, y que el propio Astorga ha documentado.

En 1987, el entonces gobernador de Sinaloa, Francisco Labastida, anunciaba su preocupación por la programación que “exaltaba la violencia” (Astorga, *Seguridad, traficantes y militares: el poder y la sombra* 279). Sobre otro intento de prohibición también en esa década, en Chihuahua, el investigador de narcocorridos Juan Carlos

Ramírez-Pimienta ha dicho que esta medida “tuvo un efecto contrario”, ya que “por mucho tiempo el narcocorrido se brincó, se saltó la radio” (párr. 5).

El tema del narcocorrido ocupa un lugar fundamental en la novela, pues el protagonista es justo un *narcocorridista*. Y si, como he señalado, una de las propuestas más notables de la novela es que presenta al narcotráfico de forma crítica, esto se debe a la transformación que opera en el personaje principal, luego entonces, él y la transformación de su conciencia son fundamentales. De tal modo que la labor que realice como *narcocorridista* también será central en la propuesta de la novela.

Considero que la forma en que la novela se apropia del narcocorrido es estratégica: no incorpora acontecimientos acríticamente. Por el contrario, el funcionamiento aquí documentado del narcocorrido, es lo que Herrera ficcionaliza. En lugar de recrear los efectos sociales del narcocorrido, da un paso atrás y recrea su manera de operar, y al hacerlo, plantea una crítica a los discursos que pasan por alto el funcionamiento del narcotráfico; esto me permite afirmar que la novela se aleja de la mera estilización de las imágenes predominantes sobre el tema.

### **El orden de lo Simbólico del narco**

Para hablar de la construcción del orden de lo Simbólico, echo mano del planteamiento que está en la *Construcción de metodología*, y que proviene de Lacan, sobre la división del mundo inteligible por el sujeto, en los órdenes de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico.

Pues bien, Astorga al hablar del narcotráfico afirma que “algunos agentes sociales han estigmatizado en diferentes momentos históricos los usos, usuarios y comerciantes de algunas . . . plantas y sustancias. Gracias a posiciones de poder, dichos agentes han logrado concretar en leyes su visión acerca de las mismas y de quienes las consumen o negocian

con ellas. Las justificaciones para ejercer ese acto de autoridad han sido varias: la salud, la moral, la economía, la raza, la religión, la seguridad” (Astorga, *Seguridad, traficantes y militares: el poder y la sombra* 274).

Con operaciones de simplificación como esa, el narcotráfico resulta mucho más fácil de identificar que si se le designara como el complejo sistema que es realmente. Por ejemplo, la aparición de términos como *cártel*, proveniente de la economía, sirven para construir a ese ente monolítico. Dice Astorga:

La invención de un enemigo monolítico, organizado de manera jerárquica, con una racionalidad burocrática y económica, que domina todas las fases del negocio y está por lo tanto en posición de controlar el mercado y los precios, fascinó a políticos, policías y periodistas (Astorga, *Seguridad, traficantes y militares: el poder y la sombra* 276).

Los términos que, como he tratado de mostrar, obedecen a la intención de poderes específicos de crear una voluntad de verdad particular, se reproducen acríticamente. Es decir, pareciera que no siempre existe una intencionalidad demasiado consciente detrás de la repetición *ad infinitum* de ciertos términos convenientes al poder, sino que se llegan a repetir una y otra vez, en especial en los medios de comunicación. A este fenómeno, por ejemplo, se refiere Andrés Lajous en un análisis de tres libros de investigación periodística sobre narcotráfico en México; muestra que si verificar información ha perdido terreno frente al interés por contar supuestas grandes historias, menos importante aún es seleccionar términos precisos que no repitan el discurso que, como ha señalado Astorga, se ha construido durante años (Lajous).

Ahora bien, se podría llegar a sostener que los medios repiten acríticamente, pero que los actores gubernamentales sí son cuidadosos con la elección de la terminología que

emplean. Al respecto, Astorga ofrece una sugerencia: que los discursos sobre el narcotráfico se fueron reproduciendo de forma poco juiciosa en medios de comunicación, en el discurso del Estado e incluso en la propia academia. El resultado de esta multiplicación de los términos utilizados para hacer referencia al narcotráfico, fue que se desarrolló una concepción, maniquea e inexacta, en el orden de lo Simbólico, para entender el fenómeno del narcotráfico. Esta circunstancia alcanzó una cota cuando se multiplicaron los discursos en forma de narcocorridos; una vez allí, dejaron de ser discursos repetidos por representantes del poder y medios de comunicación, para convertirse en un producto cultural que la sociedad consumía por propia voluntad.

En suma, en materia de producción de discursos para configurar el narcotráfico de acuerdo con determinados ordenes de lo simbólico, se puede decir con Astorga que: a) políticos, periodistas y académicos han producido y producen sus propios discursos; b) los políticos en particular acrecientan o descalifican, según les convenga, la importancia imaginaria y simbólica de traficantes y organizaciones; y c) el periodismo por lo general reproduce de forma acrítica los discursos.

Lo interesante es que la multiplicación de los términos con que se designa, maniqueamente, a todo lo relacionado con el narcotráfico se traduce en ganancias económicas, pues el hecho de que esta actividad esté rodeada de tantos peligros y de que sus protagonistas sean casi héroes, justifica que las drogas sean tan costosas (Astorga, *Mitología del “narcotraficante” en México* 32).

La imbricación de discursos que no explican el fenómeno del narcotráfico sino que, por el contrario, lo simplifican, termina por justificar, enaltecer, aupar, simbólicamente a los narcotraficantes. El resultado de este fortalecimiento del narcotráfico en el orden de lo

Simbólico se puede traducir en ganancias económicas. De hacer ver esta situación se encarga la novela de Herrera.

Lejos de caer en la reproducción de todos estos discursos, la novela, debido a la cuidadosa selección de los términos, los pone al descubierto. Lo subrayo: rechaza términos como “narcotráfico”, “drogas”, “narcos”, etc. Todos ellos están cargados de discursos convenientes al poder. Esto resulta en un extrañamiento del lenguaje que obliga a una lectura distinta.

Al alejarse de todos los discursos que se podrían hacer presentes con la sola mención de esos términos, la novela cuenta el narcotráfico de otra manera. Es decir, al ocupar el lenguaje —que de acuerdo con Lacan es lo que da soporte al orden de lo Simbólico— de manera que toma distancia de los términos en los que se sostiene la noción de narcotráfico, lo que hace es que modifica la forma en que el sujeto cambia su forma de ver lo que hasta el momento había entendido por narcotráfico: en suma, lo resimboliza.

Pero esa es apenas una parte de la operación que hace la novela con respecto al orden de lo Simbólico. También es notable que, a través de la escritura sesgada con que se construye la mirada lateral de un personaje en proceso de transformación, la novela nos presenta los hechos verificables en la realidad nacional —algunos de los cuales he presentado en las páginas anteriores— y permite que las y los lectores mismos vayamos desmontando los discursos preconcebidos a propósito del “narcotráfico”.

### **Las representaciones de la violencia en el México del siglo XXI**

En el caso de *La transmigración de los cuerpos*, la tercera novela de la trilogía, el propio Herrera ha dicho de dónde tomó algunos elementos para construirla:

. . . no estoy hablando de ningún evento reconocible en términos históricos, más bien estoy echando mano de la historia para contar mi propia historia, creo que esto es algo que trato de hacer tanto con el lenguaje como con las anécdotas; con el lenguaje yo tomo elementos de distintos espacios, distintas herencias para hacer mi propia cosa, y también con la historia me nutro de pedazos, de cosas que he vivido, de cosas que he leído, de cosas que he escuchado (Herrera, *Yuri Herrera, autor de La transmigración de los cuerpos* párr. 4 ).

Es una cita que interesa porque cierra el paso a las interpretaciones que han querido ver en la novela un mero reflejo de la crisis que atravesó México y varios países del mundo en el año 2009, cuando una pandemia de un virus hasta ese entonces desconocido fue multiplicándose y mató a varias personas.

Cierto que, como ha dicho el propio Herrera, en ese momento se encontraba en la Ciudad de México (Herrera, párr. 6), y al ver que las calles se encontraban vacías y apenas si algunas personas se atrevían a salir por miedo a contraer la ignota enfermedad, vio el medioambiente ideal para el desarrollo de la novela.

### **Virus de influenza**

Esa “chingaderita” que flota insistentemente en el ambiente de *La transmigración de los cuerpos* ha sido relacionada con la pandemia del virus de influenza AH1N1 que asoló a México y a varios países del mundo, en 2009. Voy a explorar los hechos concretos acontecidos en México en ese periodo concreto. El resultado de tal operación es presentar la construcción que en el orden de lo Simbólico que se hizo de la pandemia.

La historia inició el 21 de abril de 2009, cuando se publicó un comunicado especial en la revista Informe Semanal de Morbilidad y Mortalidad (MMWR, por sus siglas en

inglés), a través del cual se daba a conocer la aparición de dos casos de enfermedad respiratoria febril (López-Cervantes 4).

Dos días después de la publicación del MMWR, el 23 de abril, en México se dio a conocer la noticia de que el mismo virus había sido encontrado en muestras provenientes de pacientes mexicanos. Además, se habían registrado al menos 20 muertes en pacientes atendidos en hospitales mexicanos con cuadros clínicos de neumonía viral. Con base en esta información, se decidió el cierre inmediato de escuelas públicas y privadas en todos los niveles educativos, desde preescolar hasta las universidades, y se implementaron diversas medidas para propiciar el aislamiento social (López-Cervantes 4).

En México, durante los días siguientes, se informó acerca de la presencia de casos en Oaxaca, San Luis Potosí y el Estado de México (López-Cervantes 4). Mientras tanto, la enfermedad se diseminó en Estados Unidos y Canadá, y cruzó los océanos Atlántico y Pacífico para llegar a España, Inglaterra y Nueva Zelanda. El fenómeno fue magnificado por los medios de comunicación masiva, provocando reacciones de temor y desconcierto entre la población general, el sector académico y las autoridades de salud nacionales e internacionales, quienes, en medio del caos mediático, trataban de ponerse de acuerdo acerca de las medidas correctas para el control de la enfermedad y sus posibles implicaciones en la sociedad con base en la historia de las pandemias del siglo pasado (López-Cervantes 4).

Resultan interesantes las declaraciones de la Organización Mundial de la Salud, a medida que avanzaba la pandemia, pues el tono de preocupación aumentó a medida que pasaban los meses.

El 29 de abril de ese año, su entonces directora Margaret Chan salió a decir que “sobre la base de la evaluación de todas las informaciones disponibles, y después de



realizar varias consultas con expertos, he decidido elevar el nivel de alerta de pandemia de gripe desde la actual fase 4 a la fase 5” (OMS, *Gripe por A(H1N1)*). Más tarde, el 11 de junio, la misma Chan declaraba que era necesario elevar la alerta de pandemia de gripe de la fase 5 a la 6 (OMS, *El nivel de alerta de pandemia*). “El mundo se encuentra ahora en el inicio de la pandemia de gripe de 2009”, concluía Chan (OMS, *El nivel de alerta de pandemia*).

En total, la OMS reconoció casi 13 mil muertes por la nueva influenza en todo el mundo. El continente americano aportó más del 50% de esas defunciones. El número de casos confirmados dejó de ser reportado mucho antes de terminar el 2009. En México, se habían acumulado casi 70 mil casos confirmados y alrededor de mil muertes.

En un recuento de las noticias y crónicas periodísticas que se multiplicaron en México en esos momentos, Eva Salgado y Frida Villavicencio dicen que las expresiones “*emergencia sanitaria, contingencia, influenza, influenza porcina, influenza humana, epidemia, pandemia, virus, virus A (H1N1), antivirales, vacunas, farmacias, hospitales, tapabocas, contagios, muertos, OMS, OPS, nivel de alerta...* se adueñaron de los espacios público y privado” (Salgado y Villavicencio 90; cursivas de las autoras).

Esto, en la vida cotidiana, comenzó a ser asimilado con temor por la gente, y asociado a nociones de peligro, temor, riesgo, contagio. “Los temibles síntomas de la enfermedad (fiebre alta, dolor de cabeza, garganta y cuerpo, etc.) eran repetidos una y otra vez por todos los medios y en todos los lugares y momentos, en una incesante letanía para que los contagiados de influenza (o quienes presumieran estarlo) salieran presurosos a atenderse a un centro de salud (Salgado y Villavicencio 91).

Estas informaciones reflejan el contexto social que se vivía en México. Era una situación de excepción. Este parece haber sido el pretexto social indicado para una

propuesta narrativa que contase algo más de fondo: además del miedo al virus desconocido, otro miedo que había enraizado socialmente, debido de la violencia y criminalidad creciente en la que México ya para ese entonces sumergido, desde hace varios años, como se muestra enseguida.

### **La simbolización de la violencia en México**

Este miedo y la violencia apuntalada por el lenguaje en el orden de lo simbólico, flota, digamos, permanentemente en la novela de Herrera. Es una violencia, que causa miedo y genera el medioambiente que penetra en la mente de la sociedad y de los protagonistas de la novela: a esta sociedad el temor la mantiene paralizada, al punto de privarse de salir a la calle por miedo sí a la violencia física, pero igual a la violencia simbólica construida convenientemente por los sistemas de poder —Gobierno, crimen organizado, medios de comunicación...

Es interesante ver que la violencia (el aumento en el número de muertes, los encontronazos a sangre y fuego entre cárteles del narcotráfico, etcétera) en México no se trata solamente de los hechos en sí mismos; se trata del lenguaje usado para hablar de ellos. Lejos de pretenderse una posición neutral, imparcial, la construcción social que se ha hecho de la violencia se ha servido de las emociones del que está cargado, revestido, cierto lenguaje; la consecuencia de esto es que se reproduce, a través del lenguaje, la violencia. El lenguaje, así, fortalece en los órdenes de lo Imaginario y de lo Simbólico, la violencia física.

Algunos, en lugar de ofrecer explicaciones a las complejidades del fenómeno violento de los últimos años en México, usaban expresiones tales como “narco-terrorismo”,

un término poco útil y carente de valor explicativo, pero política y emocionalmente poderoso, según ha planteado Williams (16).

Williams subraya su inutilidad como término explicativo. Además, subrayo yo, al tratarse de un término que utilizan tanto el gobierno como los propios grupos criminales, se reproduce la lógica de funcionamiento establecida entre ellos: lógica que ha explicado Luis Astorga, cuando dice que en el discurso político “se presenta el fenómeno del tráfico de drogas como algo completamente desligado del poder político” (Astorga, *Mitología del “narcotraficante” en México* 51). Lo que muestra una clara intencionalidad política.

En México, la violencia creció por decisiones políticas que querían combatir a los grupos de narcotraficantes. El gobierno pasó del consentimiento e incluso colusión con los grupos del tráfico de drogas, a una actitud más confrontadora, como señala Williams (27). Tras el cambio de gobierno del Partido Revolucionario Institucional (PRI) al Partido Acción Nacional (PAN), primero con Vicente Fox, en 2000, y después, principalmente, con Felipe Calderón, en 2006, México sufrió de la violencia producto de la transición: “los acuerdos se han derribado y han sido reemplazados por una rivalidad abierta entre el crimen y el Estado. En este escenario, los ataques por parte de los cárteles en contra de jefes de policía, servidores públicos y soldados están pensados como una forma de presionar al Estado para que evite la confrontación y reestablezca un espacio en que las organizaciones delictivas puedan gozar de un alto grado de impunidad”, afirma Williams (27). Que a estos ataques se les nombre “terroristas” e incluso “narco-terroristas” no solo es completamente impreciso, sino que tiene el efecto de producir miedo en la sociedad.

La acometida del gobierno contra los grupos criminales trajo consigo el aumento de violencia, y en consecuencia también el aumento de personas que morían. Tan solo de 2006 a 2009, el gobierno mismo indica que un total de 22 mil 743 personas fueron asesinadas

(Williams 29). Se ha especulado largamente, sobre el número de muertes durante esos años, a consecuencia de la violencia causada por decisiones políticas, tal como lo ha documentado el propio Williams. Esta incertidumbre, este temor generalizado ante la violencia, fue aprovechado por el gobierno, y esto lo refleja la novela: “Llegó a su celular un mensaje del gobierno asegurando que ya prontito se normalizaría la vida, que había que tener cuidado pero caer en el pánico no” (Herrera, *La transmigración de los cuerpos* 45). Si bien, este ejemplo se refiere a la epidemia, ¿no se refiere también al miedo? ¿No se trata de una manipulación sobre el miedo, ya sea proveniente de la violencia causada por un mosquito o por las muertes de miles de personas a causa de una estrategia política?

Esta situación es la que se vivía en el momento en que la novela fue escrita. Es decir, el gobierno federal estaba enfocado en combatir a los grupos de narcotraficantes, pero los resultados de esa lucha estuvieron lejos de traer paz. Al contrario, con la entrada del aparato gubernamental, y sus agencias, como la policía y la milicia, resultó alterado el aparente equilibrio que había prevalecido entre los grupos criminales, el cual había permitido cierto nivel de paz social, tal como lo muestra Williams.

Todo esto trajo consigo muchas consecuencias. Una de ellas es la violencia causada por la modificación en la forma del consumo local de drogas ilegales. El propio Williams, afirma que “la expansión de la violencia en la República Mexicana nace también del crecimiento de los mercados al por menor en el interior del país, y lo que parecen esfuerzos para controlarlos en distintos niveles” (Williams 28).

Esta información es importante, pues toca directo a las condiciones sociales que se reflejan en la novela; allí, la forma de vida corresponde a la de una franja social marginada con respecto a un centro ocupado por la legalidad, las instituciones y, en suma, la vida pacífica en sociedad, tal y como menciona Vivian Schelling: la cuestión es que esa

violencia en la que viven los personajes de la novela ha sido igualmente el resultado de la lucha por el mercado de consumo local, entre los grupos del crimen organizado que se desmembraron a causa de la política gubernamental de enfrentarles para garantizar la paz.

El resultado, como se ve, fue el contrario. Eso lo refleja la novela de manera muy interesante: aun cuando no se mencionan explícitamente las causas del temor, lo que se genera es todo un vacío que se llena con la experiencia de la violencia que ha vivido México desde hace años. Es decir, el lector mexicano, y acaso el latinoamericano, que ha enfrentado en la realidad campañas violentas, llena esos vacíos con la experiencia de la violencia que conoce: la generada entre narcotráfico y gobiernos.

### **Violencia, ilegalidad: condiciones de posibilidad**

Schelling y Canclini no solo han demostrado que en efecto Latinoamérica no está para una clase de divisiones que separen radicalmente lo rural de lo urbano, sino que explican, bajo las lógicas del capital y de la política, qué hace funcional esa zona de fronteras rural-urbana, legal-ilegal, institucionalidad-sociedad. Y me parece que de hecho las tres novelas se inscriben dentro de esta lógica de funcionamiento social:

. . . the popular cultures of Latin America, both rural and urban, are not simply forms of 'folklore' consigned to the past, or degraded versions of high culture and the culture industry, but a force strongly shaping the specificity of the experience of modernity in Latin America (14).

Una explicación de la compleja relación de América Latina con el proceso de modernización de la última mitad del siglo XX está, como propone Schelling, en las largamente insuperadas diferencias entre la clase intelectual y la ciudadanía en general, entre la ciudad y el campo, entre la cultura popular y la alta cultura; todo ello, mezclado a la

urgente necesidad de forjar una identidad que haga justicia a numerosas voces que no han tenido espacio históricamente (Schelling 13).

En este intenso contexto, esas dos grandes formas culturales, la rural y la urbana, no son expresiones folklóricas como se consideraban en el pasado, o formas degradadas de la alta cultura y de la cultura industrial, sino que se deben considerar como fuertes expresiones de la experiencia de la modernidad en América latina (Schelling 14).

Néstor García Canclini, igualmente, señala que en Latinoamérica prevalecen muchas diferencias sociales y culturales. “Historical and local differences persist not so much because globalizing powers are still insufficient, but because their way of reproducing and expanding themselves requires that the center not be everywhere, that there be differences between the global circulation of goods and the unequal distribution of the capacity to use them” (Canclini 49). Es por ello que en América Latina, agrega, “the story of globalisation is interrupted by the incorporation of local demands which either remain unmet or feel compelled to respond to the maniacal call to complete” (Canclini 49). En este contexto, “the exclude integrate themselves into the global networks of drug-smuggling and crime, relying on national bureaucracies and structures of ‘pre-modern’ power” (Canclini 49). Se trata de una explicación teórica apropiada de lo que refleja en su conjunto la novela, al menos socialmente hablando. Los personajes parece que no tienen más oportunidad que moverse fuera de los márgenes de lo considerado legal; de modo que su margen de maniobra es precisamente ese lindero entre lo legal/ilegal. Lo interesante es que a ese intersticio es a donde los ha empujado el cuestionable proceso de “modernización” que, explica Canclini, ha tenido lugar en buena parte de Latinoamérica.

Este fenómeno es un espejo de la violencia y la inequidad que, de acuerdo con Mark Ungar, prevalece en múltiples ciudades de América Latina, incluyendo sus capitales más

importantes, para el año en que él escribe, 2009. “Even amid growing budgets, most local stations lack basic supplies and equipment, and their officers are shifted around based on ad hoc operations and poor human resource management. Corruption at the top, particularly among specific agencies, thwarts rational and equitable distribution of funds and officers”, puntualiza Ungar (26).

Y en los casos en que desde la legalidad establecida se hacen esfuerzos por llevar seguridad a las regiones urbanas marginadas, o bien, a las regiones francamente rurales, también se ha fracasado, tal como detalla Ungar:

Also continuing is unequal treatment of citizens caught up in the criminal justice. Amid pressure to crack down, the process abuses such as poor legal access persist while prison populations have risen by over 50 percent since the mid-1990's, stuffing many facilities to over four times their capacity (mainly with detainees awaiting trial beyond the mandated time limit) (Ungar 27).

Un dato destacado del propio Ungar es que este fenómeno de desigualdad, tanto en las condiciones de vida como centralmente en la forma de tratar la inseguridad y la impartición de justicia, ha afectado directamente a las juventudes de Latinoamérica: su desarrollo no puede ocurrir sino en el corazón de este contexto (Ungar 27).

Lo que señalan Ungar, Canclini y Schelling es útil, porque ofrecen explicaciones de lo que ha dado origen a esa forma de socialización que prevalece en márgenes como el que retrata la novela. Estas explicaciones, pues, nos dan un ejemplo de cómo han sido producidos esos márgenes sociales que toleran lo legal/ilegal, y cómo esto se ha simbolizado en nuestra realidad.

Esas condiciones de violencia como condiciones de posibilidad para una gran franja social mexicana (y, como lo demuestra Ungar, latinoamericana), están reflejados

específicamente en esos episodios de violencia y temor con que el Alfaqueque tiene que habérselas a lo largo de la novela: como cuando se encuentra con esa camioneta de “hijuelachingadas con caras de ser muy hijuelachingadas” (Herrera, *La transmigración de los cuerpos* 100) y lo detienen, o como cuando lo para un retén militar que está maltratando a un muchacho por su sola apariencia.

Por mencionar dos ejemplos claros, estos episodios que se pueden rastrear en la realidad del México violento contemporáneo, son los que también permiten configurar el orden de lo Simbólico con muchos aspectos violentos que Herrera plantea en esta novela. Allí es donde tiene lugar el segundo sentido de la explicación de Canclini que citaba arriba: “the exclude integrate themselves into the global networks of drug-smuggling and crime”; pues bien, no solo el Alfaqueque sino todos los personajes que la novela retrata, y aun la historia misma, solo pueden ocurrir afuera de las normas y de los discursos establecidos por el poder, especialmente el institucional.

La crítica podría llegar más lejos, pues, parafraseando a Canclini, si los espacios sociales institucionalmente reconocidos están vedados para los marginados, entonces no caben en ningún sitio que no sea precisamente el espacio institucionalmente vedado: la ilegalidad. Allí es en el único lugar donde los marginados, creación del proceso de modernidad de América Latina al que se refiere Schelling, pueden tener lugar.

De esta realidad, en general, da cuenta la novela. Tal como planteo en la introducción, no sugiero que la novela re simbolice esta realidad bajo una operación como la que ocurre en las otras dos novelas de la trilogía, sino que en cierta medida se limita a dar cuenta de esta realidad.

A lo largo de este capítulo se analizaron los contenidos que aborda cada una de las novelas de la trilogía. Para tener objetos susceptibles de ser analizados de forma específica,



hice una operación de reducción, mas no de simplificación, de cada novela. Así, cada novela se redujo al principal gran tema que aborda.

De tal manera, *Trabajos del reino* se asumió como una novela que aborda el tema del narcotráfico en el México de las últimas décadas del siglo XX y la primera del XXI. Ahora bien, como esta sección es una suerte de prolegómeno de la siguiente (en la cual voy a estudiar en específica la operación de re simbolización que planteo ocurre en las novelas), presento la forma en que el narcotráfico ha sido simbolizado por los discursos políticos, mediáticos, sociales. En suma, presenté características del narcotráfico mexicano, y su asimilación e interpretación por las autoridades. Se presentó también el papel de los narcocorridos como legitimadores de las acciones de los narcotraficantes. E, igualmente, el rol de los medios de comunicación y de algunos sectores académicos.

*Señales que precederán al fin del mundo* se asumió aquí como una novela sobre la migración México-Estados Unidos. Por esa razón, principalmente, se muestran algunas condiciones, momentos específicos y acontecimientos de la realidad migratoria, con los que se identifica Makina. Otros acontecimientos y discursos se problematizarán en detalle enseguida.

Finalmente, planteo *La transmigración de los cuerpos* como una novela cuyo tema es vario: violencia, inseguridad, miedo social, desconfianza, temor. Son términos que, sin embargo, se unen entre sí en el contexto contemporáneo, tal como muestran los trabajos que presento, bajo el denominador común de que Latinoamérica y México se han desarrollado con tal desigualdad que, mientras en las capitales de los países hay acceso a todos los servicios básicos, en las periferias prevalecen condiciones de marginación social. Esta realidad, entre otras consecuencias, ha dado como resultado que cohabiten, en medio de la sociedad que vive en la legalidad, amplias zonas sociales que no pueden vivir sino

dentro de la ilegalidad. Desde mi óptica, la forma en que autores como Vivian Schelling o Néstor García Canclini explicarían que violencia y temor social se han simbolizado en México, sería de este modo: la ilegalidad es la condición de posibilidad de los sectores sociales marginados. Tras esta revisión de la forma en que planteo que han sido asimilados, ergo simbolizados, los temas principales de cada una de las novelas, lo que sigue a continuación es analizar la forma en que se plantea que las novelas inciden en la re simbolización de esos temas.

## Sección 4

### La trilogía fronteriza frente a lo Simbólico

Esta sección está centrada en cómo operan en la trilogía fronteriza la mirada oblicua y en la anamorfosis. Pero el análisis de la mirada oblicua atiende necesariamente el deseo, en los términos lacanianos que hemos visto antes: el deseo del sujeto es el deseo que el Otro (A) le inscribe. Por esta razón, para saber cómo ese deseo se desempeña en los personajes, en esta sección se analiza cómo funciona la autoridad representada por el Otro (A) en cada novela.

Bajo este planteamiento se analiza la forma en que Makina, en *Señales...* emprende un viaje semejante al que emprendían los antiguos nahuas hacia el Mictlán. Lo interesante, como ya he señalado, es que también se trata de un viaje semejante al de la migración México-Estados Unidos. Makina, durante ese viaje en que transforma su dominio del lenguaje y en consecuencia su mirada, observa de manera lateral hacia el centro de ese proceso migratorio. El resultado de estos viajes paralelos, es una alegoría que los aúna a ambos: desde su mirada que se transforma debido a su viaje hacia el Mictlán, observa y transforma el proceso migratorio hacia el que mira oblicuamente.

En *Trabajos del reino*, por su parte, se analiza cómo Lobo mira, también desde una posición lateral, hacia el centro de las actividades del narcotráfico mexicano de los últimos años. Propongo que, aunque al comienzo esa mirada —plena de un deseo impuesto por el Otro (A) representado por el Rey—, era lo que le impedía ver con claridad lo que ocurría en ese ámbito, al punto de considerarlo algo admirable, poco a poco esa misma mirada se aclara y entonces toma consciencia de que las actividades que se realizan allí son

mundanamente criminales, y en ellas participan lo mismo los narcotraficantes que los gobernantes y la sociedad en su conjunto.

Por último, el Alfaqueque, en *La transmigración...*, mira desde su posición marginal hacia la violencia, el miedo y la inseguridad predominantes en el México de los últimos años. La operación que ocurre en esta última novela, a diferencia de las anteriores, es que durante toda la historia del Alfaqueque, en vez de que se transforme su mirada, se mantiene idéntica de principio a fin. Desde el comienzo asume su condición de sujeto cuya valía radica en dominar el lenguaje: “descubrió que lo suyo era navegar con bandera de pendejo y luego sacar labia” (21). Y este dominio ha de ponerlo al servicio de su trabajo: solucionar conflictos en el medio social marginal donde se desenvuelve. El planteamiento de la novela es pues que el sujeto vale gracias a su trabajo consistente en ayudar a que se mantenga el *status quo*, y mediante este trabajo sobrevive en ese medioambiente, gracias a no tomar partido nunca frente a ningún tipo de cuestión, por cuestionable que pudiera ser. Por eso, en cuanto a la mirada oblicua, lo que sucede es que la historia del Alfaqueque resulta ser una especie de consecuencia directa del tema central —la violencia y el miedo social de los últimos años en México—; y desde el margen al que ha sido orillado, mira hacia el centro. La mirada oblicua permite al Alfaqueque dar cuenta de ese proceso del trasfondo, pero él no cambia de subjetividad y, en consecuencia, tampoco lo reinterpreta.

Ahora bien, además del análisis de la mirada oblicua, en este capítulo se analiza cómo gracias a la construcción de las novelas y a la materialidad del lenguaje, se consiguen replantear los discursos que pesan sobre los temas centrales y sobre aspectos específicos de cada novela.

Para ello echo mano del planteamiento de David Bleich y de Michel Foucault, quienes han trabajado, respectivamente, la materialidad del lenguaje y los discursos de

poder presentes en el lenguaje. En este sentido, algo que ya he señalado que ocurre en las tres novelas es que en ninguna se nombran palabras tales como “narcotráfico” o “drogas”, “migración” o “ilegales”, “violencia” o “miedo social”. De este modo, las novelas se alejan de la materialidad de estas palabras y de los discursos contenidos en ellas; cuando se nos cuentan las historias, se hace distanciándose de los discursos depositados en esos términos, y más bien cerca de la visión de los protagonistas, en quienes tienen lugar las operaciones tanto de sujeción al lenguaje como de la mirada oblicua, que ya he indicado. Por otro lado, finalmente, se analizan elementos específicos de cada novela que enriquecen sus temas centrales.

Por último, la estructura de esta sección es la siguiente: comienzo con el análisis de *Señales...*, continúo con *Trabajos...* y concluyo con *La transmigración...*, es decir, el orden es el mismo que en la sección anterior. La razón de este orden es partir de lo más alejado territorialmente, que sería el proceso transformador de Makina en Estados Unidos, hacia lo más inmediato a México, que estaría en la historia del Alfaqueque. Cada uno de los análisis comienza con lo tocante a la materialidad del lenguaje y los discursos de poder, y concluye con lo referente a la mirada oblicua operando en cada uno de los personajes.

### ***Señales de la materialidad del lenguaje***

Retomo el concepto “materialidad del lenguaje”, de David Bleich, quien presenta al lenguaje como un instrumento de comunicación que no solo es depositario de informaciones, sino como un objeto casi físico cuya forma, estilo, quiebres, modos, ya es significativa (cfr. páginas 44-45). Debido a su materialidad, el lenguaje ofrece una idea del lugar de enunciación de las novelas. Dentro esta propuesta, como he señalado, asoma el concepto de “discurso” a la manera de Foucault.

A continuación, exploro importantes rasgos del lenguaje presentes en *Señales...*, los cuales no solo dan cuenta de la materialidad del lenguaje y de ciertas fuerzas discursivas, sino que, lo que es más, combinados arrojan sentidos distintos a los que ofrecerían si les observase de forma aislada. Por ejemplo, como resultado del análisis del uso del lenguaje en la narrativa herreriana, Sara Carini ha llegado a la conclusión de que en ésta

es patente una postura crítica frente a la realidad y a sus patrones interpretativos que se da a través y con el lenguaje. La frontera, o el límite, entre una u otra identidad descrita por Herrera, queda definida dentro de elementos que pertenecen al campo lingüístico y se confirma con el valor del relato para la construcción del ser individual y colectivo (Carini, *Identidades fronterizas...* 21, 22).

Coincido con Carini principalmente en el peso que tiene en la obra de Herrera el lenguaje como cuestionador de la realidad. Pero voy más allá, y planteo que al poner en cuestión al lenguaje lo que hace es poner en cuestión patrones sociales. Esto se observa, como he indicado, en la dialéctica entre el viaje en primer plano de Makina y el trasfondo; ambos planos están en permanente y mutua transformación. El papel que juega el lenguaje allí es toral, pues, como he señalado, si bien la transformación de Makina pasa en primera instancia por la mirada, es en el lenguaje donde opera por completo, pues cuando aprehende el mundo al que se ha internado a través de un nuevo idioma que no es ninguna de las tres lenguas que habla, es cuando se refleja de manera contundente su transformación. “Makina no percibe en su lengua ninguna ausencia súbita, sino una metamorfosis sagaz . . .” (73-74). Así, pues, en suma, esa dialéctica transformadora entre Makina, el mito del Mictlán y la migración, se concreta en la transformación del lenguaje. Un modelo teórico con que identifiqué esa transformación que opera en Makina es el que Gloria Anzaldúa llama la Nueva Mestiza: “mezcla náhuatl, inglés y hasta español jergal como parte de una crítica

cultural más amplia sobre cómo el grupo dominante impone su dominación por medio del lenguaje” (Saldívar Hull 22). Más planteamientos de Anzaldúa se seguirán abordando en esta investigación.

Ahora bien, otras y otros investigadores de la obra herreriana han explorado caminos igualmente importantes, en los cuales el lenguaje es central en tanto materialidad y discursividad. Estos acercamientos han puesto el acento en las lecturas que la novela ofrece sobre temas políticos, ideológicos, históricos, con base en la forma en que ese emplea el lenguaje.

Una aproximación, en este sentido, es la de Martín Lombardo, quien plantea que “la estética en las novelas de Yuri Herrera interroga a una determinada configuración comunitaria. Esta interrogación, o, incluso, esta intervención literaria en el terreno político se realiza a través del lenguaje, más específicamente a través de un lenguaje de frontera” (194). Además de este señalamiento sobre las preguntas políticas que plantea la novela al situarse en la zona fronteriza de tres idiomas, Lombardo, al destacar la importancia de varias condiciones de marginalidad de la novela, de modo parecido a como se ha indicado en estas páginas, llegó a la conclusión de que en ésta “se interroga al grueso de la comunidad a partir de esos espacios en donde la comunidad empieza a borrar sus fronteras y construir otras formas de vínculos comunitarios: se interroga a la comunidad entera a partir de sus bordes” (194).

Agregaría yo que Makina, gracias no solo a que se sitúa en una posición lingüística fronteriza sino que deviene incluso ella misma en sujeto fronterizo, permite que veamos la violencia que se ejerce contra las personas migrantes cada vez que las instituciones, los medios de comunicación, utilizan términos legales, económicos, políticos —he ahí la materialidad del lenguaje con las fuerzas discursivas que lo atraviesan— bajo el supuesto

de perseguir propósitos legales, de orden social o descriptivos, cuando en realidad el objeto sería reprimir, parafraseando a Lombardo (199).

Por otro lado, Lombardo plantea algo sobre la representación que ofrece la novela de Herrera sobre la cuestión de los límites. Específicamente, sobre la frontera México-Estados Unidos; la novela da cuenta “de la imposibilidad de terminar de cruzar la frontera: por más que Makina o su hermano se instalen del otro lado, nunca dejarán de estar en ese borde, en ese umbral” (Lombardo 205). La cuestión de los límites a que se refiere es a la señalada en la sección anterior, de hablar de literatura rural o de literatura urbana, como si estuvieran separadas.

Encuentro más efectivos los planteamientos de Schelling o de Canclini, que también presento en la sección que antecede a esta, quienes demuestran que Latinoamérica no está para esa clase de divisiones, sino que también explican, bajo las lógicas del capital y de la política, qué hace funcional esa zona de fronteras rural-urbana, legal-ilegal, institucionalidad-sociedad: el proceso de modernización en Latinoamérica ha sido tan desigual, que una amplia franja social ha quedado fuera de él, y el sitio que le ha sido destinado es la marginalidad donde no hay instituciones ni legalidad. Y encuentro que no solo *Señales...* sino la trilogía entera se inscribe más dentro de esta lógica de funcionamiento social, que dentro de la construcción teórica que Lombardo menciona sobre la separación de literatura rural y urbana, pues las historias de las tres novelas ocurren precisamente en esa condición de frontera, marginalidad e ilegalidad.

Desde esta posición marginal, y desde el sitio lingüístico fronterizo con que se enuncian, las novelas plantean cuestionamientos políticos. Precisamente a la conclusión a la que llega Lombardo es a que hay una firme intencionalidad en *Señales...* de incidir en lo político: “se cuestiona . . . lo político desde la literatura, sin que la literatura pierda su



esencia literaria: desde una voz literaria y desde un umbral literario, desde el deseo de los personajes . . .” (Lombardo 212). A Theodor W. Adorno, quien pedía politizar la estética, le llamaría favorablemente la atención este planteamiento.

Ahora bien, siguiendo esta misma línea de encontrar la carga política que hay en los rasgos lingüísticos de la novela, Ivonne Sánchez Beceril llega a una idea que suscribo: el viaje simultáneo de Makina hacia el Mictlán y hacia los Estados Unidos, permite reflexionar sobre varias problemáticas sociales de la migración, a la vez que se propone el nacimiento de esos elementos identitarios intersticiales, que no son ni hibridez, ni transculturación. “Elude [la novela de Herrera] el fatalismo del cruce de las culturas, de la migración de las lenguas, pero los plantea como ausencias, como apenas vislumbres de un proceso de gestación” (Sánchez Beceril 117). Esta operación se realiza también, como señala la propia Sánchez Beceril, desde el lenguaje, al haber una ausencia de términos dentro del proceso de la propia migración de las lenguas. Sirva un ejemplo de la novela:

Hablan una lengua intermedia con la que Makina simpatiza de inmediato porque es como ella: maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación (73).

Además de mostrarse en este fragmento el proceso que observa Makina, el cual acontece en la historia del trasfondo pero incide en su propia historia, es interesante que la propia forma en que se presentan los hechos refleje, en su propia materialidad, ese proceso de transformación; es decir, la materialidad misma de ese fragmento es tan dudosa e imprecisa como el contenido que está tratando de referir.

Esta idea coincide con Navarro, cuando precisa que los cambios que Makina nota en el lenguaje son los que más inciden en su propia sujeción a ese “devenir” que he planteado

antes y que, en un sentido político mucho más concreto, Anzaldúa ha llamado “una cultura de frontera” (Anzaldúa 42).

Técnicamente hablando, es decir, para aclarar cómo esto sucede a nivel de la configuración de las novelas, Navarro habla de que en este “idioma híbrido o espacio intersticial entre las dos lenguas, el narrador rehúye, como se ve, el uso de categorías consabidas” (Navarro 120). De acuerdo, y esto es posible debido a la singularización, tan presente en esta como en las otras dos novelas de la trilogía, un recurso literario ideal para sacudirse las categorías que el lenguaje, en su materialidad histórica, ha implicado en numerosos términos.

Adicionalmente, destacaría los siguientes elementos, algunos de los cuales ya han sido discutidos en otros sitios: las tres lenguas que habla Makina, la posición del narrador, el uso de paisanismos y palabras indígenas, y el peso del neologismo *jarchar*. Son elementos formales que dan pie a continuar analizando los discursos y la materialidad del lenguaje en la novela.

### **Las tres lenguas de Makina**

Si Makina habla tres lenguas, entonces estaría sujeta a una gran cantidad de fuerzas que atraviesan a cada una de esas lenguas. En este sentido, es interesante pensar en el trabajo de Makina, una especie de traductora de los mensajes que llegan en una lengua y ella los convierte a otra. Lo que hace es mezclar las fuerzas del lenguaje que se mueven en cada una de las lenguas que habla.

Makina es una suerte de correa de transmisión entre las fuerzas discursivas que se encuentran inscritas en cada una de esas lenguas. Podríamos leerla como una transformadora de los significados presentes en los idiomas que habla; su transformación

no solo pasa por los significados literales, sino también otros más importantes, debidos a la los discursos de poder y a la materialidad contenidos en el lenguaje. Destacaría lo que ocurre cuando Makina se encuentra con un grupo de paisanos en el Gabacho: “Ahí hay una nostalgia por la tierra y ellos no supieron nunca usar las palabras para nombrar los objetos; mientras las acciones son aludidas con un verbo en gabacho conjugado en estilo latino, *con la colita sonora de allá*” (74).

Esta reflexión sobre las transformaciones en el uso del lenguaje de las personas migrantes nos presenta no solo la forma en que Makina entiende los cambios, sino que muestra ante nuestros ojos cómo la migración está aconteciendo en ese preciso momento que describe el narrador. Esta reflexión alcanza un punto alto en la novela con este párrafo: “al usar en una lengua la palabra que sirve para uso en la otra, resuenan los atributos de una y de la otra: si uno dice Dame fuego cuando ellos dicen Dame una luz, ¿qué no se aprende sobre el fuego, la luz y el acto de dar?” (74). Precisamente en esa fusión de términos ocurre la fusión de toda la carga ideológica, política, histórica, que los términos traen consigo, y que Makina experimenta con la transformación que sucede en las tres lenguas que habitan dentro de ella.

### **La posición del narrador**

Como dije, con apego a la narratología (Pimentel 116), la voz narrativa de la novela es en tercera persona; lo que destaca en ella, técnicamente, es que funciona en un estilo indirecto libre. Así se narra en tercera persona pero entrar con libertad a los pensamientos de Makina, en esencia, así como a los de algunos otros personajes, aunque en menor grado.

Lo más importante es que el narrador se ubica justo al lado de Makina en cuanto a su posición social, económica, ideológica. Es decir, el narrador transmite la historia de

Makina desde la posición misma en que ella la vive. Si, como he argumentado, Makina es un personaje que posiblemente proviene de la región semidesértica del Valle del Mezquital, en el estado de Hidalgo, y si las condiciones materiales que he dicho que sufren las jóvenes en esa región son las que he señalado, lo interesante es que ese narrador no solo está consciente de esa realidad, sino que posee algún juicio al respecto.

Un ejemplo claro de la cercana posición ideológica del narrador con Makina es cuando ella había subido al autobús que la llevaría del Gran Chilango al Norte, y enseguida se suben dos muchachos, uno de los cuales pasó lascivamente cerca de ella: “. . . al pasar dijo Me apellido ¡Merezco! No la rozó pero la palpó con su aliento, el hijo de puta” (32). Abiertamente el narrador se pone del lado de Makina, llamando hijo de puta al muchacho. De allí en adelante asistimos a la narración de una voz narrativa posicionada junto a la perspectiva de Makina. Esto se puede vincular inclusive con lo que Theodor W. Adorno, al explicar la voz que narra en una novela de Marcel Proust, recuerda un episodio contado desde el punto de vista de un niño que no puede conciliar el sueño después de que su madre le ha dado el beso de buenas noches: “El mundo es arrastrado imperceptiblemente a ese espacio interior” (Adorno 45). Esta operación resulta esencial, pues un narrador cercano a un personaje tan rico en matices como Makina nos ofrece una visión tan amplia como el personaje mismo. Ahora bien, hay un pequeño grupo de rasgos específicos empleados por el narrador que me interesaría destacar: mexicanismos, palabras provenientes del náhuatl, el neologismo *jarchar*.

### **Mexicanismos**

Los mexicanismos —expresiones propias del español de México— no son un recurso exclusivo de la obra de Herrera, desde luego. Lo destacable es el peso y el sentido que

adquieren aquí. Herrera ha explicado que utiliza tales expresiones, por ejemplo, sin cursivas, es decir, sin diferenciarlas (Herrera, *Yuri Herrera en el MAZ*). Subrayo esa intención de alejarse de la autoridad que sanciona como correcto cierto uso del lenguaje, y otro como incorrecto, popular o inculto.

“Ahora vendría el sablazo” (17) es la expresión que ocupa el narrador cuando cuenta cómo el Señor Hache iba a pedir un favor a Makina; la fórmula se refiere a la “acción de obtener dinero una persona de otra pidiéndoselo con habilidad y sin intención de devolvérselo” (Gran Diccionario de la Lengua Española, 2016). Otra expresión: “Una no anda buscando las enaguas de los demás” (18), corresponde a cuando Makina, aunque tenía dudas sobre el contenido de un mensaje que tenía que entregar, lo hizo sin cuestionarse más a fondo. Otra frase: “Uno de los primeros en hacerla gacha” (44), se refiere a tener suerte en algo. Una pequeña repetición de “nomás, nomás, nomás” (57) sirve en la novela para describir una actitud de los paisanos que ve Makina allá: una actitud de permanente espera, pacífica, pasiva, y en cierta medida temerosa.

Tal selección de expresiones presentes en la novela podrían simplemente clasificarse como mexicanismos, o incluso como un argot específico de cierta región o grupo social. Y podrían clasificarse de manera más o menos asequible para el estudio académico.

Conviene, sin embargo, asumirlas como un elemento de la voz narrativa que, consciente de la materialidad del lenguaje, se aleja del lenguaje homogeneizado que pasa por alto los valores contenidos en esas expresiones. Vistas así, en realidad, estas expresiones fortalecen la idea de que la narración en la novela ocurre en un lugar de enunciación próximo al sitio sociocultural que ocupa la protagonista. Los mexicanismos, planteo que son aquí afirmaciones de resistencia: se toma distancia de los discursos que

tradicionalmente se utilizarían para enunciar lo mismo que aquí se enuncia a través de los mexicanismos.

### **Palabras en náhuatl**

En coherencia con el elemento anterior, están integradas al discurso del narrador palabras de origen náhuatl, como “pulque”, la bebida alcohólica, blanca y espesa, del altiplano de México, que se obtiene haciendo fermentar el aguamiel o jugo extraído del maguey con el acocote. La novela comienza incluso en un ambiente “pulquero”, pues los personajes consumen pulque una y otra vez. Inclusive, Makina pide para beber un pulque curado de nuez, o sea, un pulque que ha sido mezclado con nueces y tiene ese sabor.

“Neutle” es otra palabra náhuatl, que derivada “neutli”, que significa miel; es el aguamiel que se obtiene de los magueyes. Más adelante, reunidas en dos breves páginas, están las palabras “huapango” “jaranera”, “xithé” y “amaranto” (Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo* 51-52). Es el momento en que Makina ha cruzado el río, y se encuentra viendo sus pertenencias, pensando en lo que se ha quedado atrás en México, y lo que eventualmente se aproxima en su internamiento por el Gabacho. En ese caso, hay una concentración casi nostálgica de los sentimientos que trae consigo la sola mención de términos provenientes del náhuatl.

Aquí, como en el caso de los mexicanismos, las palabras de origen indígena se adoptan con naturalidad por la voz narrativa. Si con los mexicanismos, la importancia se encuentra en que son elementos de resistencia frente a los discursos establecidos que pasan por alto los valores culturales contenidos en los propios mexicanismos, con las palabras en náhuatl hay al menos dos valencias.

La primera es conectar directamente el discurso de la voz narrativa con el horizonte cultural que está contenido en los términos de origen náhuatl. La segunda se relaciona con la alegoría del viaje doble de Makina, es decir, ciertos términos en náhuatl sirven para entretejer de manera inmediata, sin necesidad de mayores explicaciones, la alegoría del viaje de Makina a un tiempo a los Estados Unidos y al Mictlán.

### ***Jarchar***

El neologismo “jarchar” en la novela desempeña una función muy importante. El propio Herrera ha dicho:

. . . decidí utilizar una palabra que se llama *jarcha*, que . . . proviene del siglo XII y es una composición lírica que aparecía al final de la poesía árabe. Típicamente era la voz de una mujer despidiéndose. Yo recuerdo que me dije: ésta es la discusión de mi novela, *es una mujer en transición despidiéndose*, voy a utilizar esta palabra sin explicarle nada a nadie, para ver cómo la gente va a encontrar su significado gracias al contexto (Herrera, *Creo que la literatura entraña siempre...*, párr. 18 )

Una mujer en transición despidiéndose: he puesto en cursivas esas palabras porque, en efecto, encierran en cierto sentido el significado global que antes he expresado aunque en otros términos: Makina y su historia en primer plano como una especie de “devenir transformación”, en diálogo con el trasfondo de la migración que, como el reflejo de esa mirada de Makina, también se encuentra en constante transformación.

Si *jarcha* no es evidentemente una palabra que nazca con la novela, sí lo es en la forma en que se emplea. Cuando Makina va saliendo de ver al Señor Q, al comienzo de la historia, se lee: “Makina pensó y jarchó fuera de ahí” (22). Después, habiendo cruzado la frontera, Makina está recordando lo que la decidió a “jarchar” hacia el Gabacho (55). En

otro momento cuando Makina despierta en un cajero automático, y un gringo le grita groserías, ella “abrió la puerta y jarchó” (73).

El episodio más importante donde hace su aparición la palabra es en el último capítulo; en el momento en que se sumerge a esa cámara oscura y cerrada, sin orificios para el viento ni la luz, igual a la última estancia del mito nahua del Mictlán. Allí, sobre la puerta, había una señal que tenía el letrero *Jarcha*. “Ella trató de recordar cómo se decía jarchar en alguna de las tres lenguas, pero no pudo. Era la única palabra que venía a sus labios. Jarcha” (105).

Este neologismo se encuentra precisamente en los momentos en que Makina lleva a cabo acciones que podrían ser metafóricas de su rasgo más importante: su condición de transición. Menos casual es su presencia en el momento en que, como hemos dicho, se concentra más esa función, es decir en el último momento de la novela, en cuya puerta de acceso aparece la palabra *jarcha*<sup>7</sup>.

Ahora bien, sobre este tema se han hecho aportaciones en otras investigaciones sobre la obra de Herrera. Encuentro muy oportuna la interpretación de Margarita Ramón-Raillard, quien ha incorporado a la discusión la noción de lo fronterizo, entendido como una suerte de estado de suspensión en que tendría lugar toda la novela. Destaca Ramón-Raillard la *jarcha* como la metáfora de toda la novela; el estado de “salida” al que se refiere la *jarcha* es una suerte de “devenir salida”, o bien, de “devenir frontera”: “El fin del mundo

---

<sup>7</sup> Sobre el reto de trasladar esa noción a la lengua inglesa ha hablado la traductora de la novela, Lisa Dillman. La traductora norteamericana, cuyo trabajo le mereció en 2016 el Best translated book award que otorga University of Rochester cada año a las mejores traducciones del español y portugués al inglés, lo explicó así en la primera edición en inglés de la novela: “I wrangled with myself [...] over how best to render this term, debating multiple options before finally deciding on “to verse” (the two runners-up were “to port” and “to twain”). Used in context it is easily understood, and has the added benefits of also being a noun-turned-verb, a term clearly referring to poetry, and part of several verbs involving motion and communication (traverse, reverse, converse) as well as the “end” of the uni-verse. Makina, the protagonist, is the character who most often “verses”, as well the woman who serves as a bridge between cultures, languages and worlds” (Dillman 112-113).



no es más que una jarcha: termina una canción y hay otra cuya sonoridad ya se escucha, como ese correr del agua que no cesa” (Ramón-Raillard, párr. 68).

La frontera, agrega la crítica literaria, cristaliza la experiencia del devenir de nuestras sociedades de principios de este milenio en las que estamos sometidos a cambios incesantes; y del modo siguiente concluye su interpretación sobre el papel que juega Makina como personaje, la novela como dispositivo estético y, aun, de Herrera mismo como autor en un contexto histórico muy específico:

La frontera norte de México es sitio de cristalización del des(encuentro) entre el Norte y el Sur para todo un imaginario colectivo, que va más allá del mexicano para abarcar al resto de América Latina . . . Desde 1989 . . . vivimos una nueva era de confrontación, ya no entre el este y el oeste, sino entre el norte y el sur. En esta época de cruce de mundos y de fronteras, la novela sigue cumpliendo el cometido de escrutar el modo operativo de nuestras sociedades y la nueva misión del escritor y la literatura (Ramón-Raillard, párr. 69).

Condensa Ramón-Raillard en esta interpretación la serie de elementos que el término jarcha puede reflejar. No es que en sí misma contenga toda esa serie de significados, pero en la configuración que se hace de ella a lo largo de todo el dispositivo literario, se desprenden estos y acaso más sentidos.

Aun cuando suscribo la interpretación de Ramón-Raillard, resulta interesante pensar en la posibilidad de que la jarcha también pueda verse como un acontecimiento que tiene lugar desde la posición ideológica, política, social, que ocupa Makina y la voz narrativa que la acompaña permanentemente: esta lectura permitiría pensar en la posibilidad de que la jarcha de Makina, esto es, la gran metáfora de la novela, solamente puede ponerse en acción en el nivel en que se encuentra la voz narrativa y desde el cual entiende el mundo.

En este sentido, con base en Bleich, se podría afirmar que el término jarcha le debe su materialidad al mismo tiempo a su materialidad extradiegética como a la intradiegética, pues además de ser una palabra proveniente de las composiciones poéticas árabes del siglo XII, también se nutre de los significados que se le confieren en la historia de Makina: de hecho solo en el contexto de lo mencionado antes (mexicanismos, palabras en náhuatl, la posición del narrador al lado de un personaje complejo y marginal como Makina), el término jarchar adquiere todo su potencial metafórico.

Con esta última anotación, paso del análisis de ciertos aspectos de la novela en torno a la materialidad del lenguaje y a los discursos contenidos en él, al análisis de otro importante elemento: la pulsión escópica de Makina.

### **La pulsión escópica en Makina**

Al explicar lo que ocurre con la imagen que el sujeto tiene de sí mismo, los psicoanalistas argentinos Eduardo Carbajal, Rinty D'Angelo y Alberto Marchilli explican que “la imagen en la que el sujeto se aliena implica no solo la imagen que ve efectivamente en el espejo sino fundamentalmente las significaciones producidas por el A” (100). Esto es muy importante en el caso de Makina y de la transformación que experimenta a lo largo de su viaje. Si ya desde el comienzo, ella hablaba tres lenguas y, en consecuencia, estaba sujeta a un Otro (A) complejo, debido a ese influjo de las tres lenguas en su subjetividad, cuando más tarde tiene lugar su transformación y ella se mira de otra manera, es importante reparar en que la forma en que ella se ve estará influida por ese nuevo Otro (A) que va incidiendo en ella.

Se puede notar esto si se comparan dos fragmentos de la novela. En el primer capítulo, Makina se encuentra en un pasillo con espejos a ambos lados; entonces

miró dentro de los espejos: enfrente de ella estaba su atrás: ella miró a través pero encontró solo un frente sin fin, trascurvita, como invitándola a seguir a través de los umbrales. Si ella cruzaba a través de ellos, eventualmente, después de muchas vueltas, ella llegaría al lugar correcto, pero de ese lugar no confiaba (22).

De este fragmento, quiero destacar cuán interesante resulta que la imagen que Makina tiene de sí misma sea tanto compleja. La frase “enfrente de ella estaba su atrás” puede representar, de acuerdo con los psicoanalistas argentinos —según quienes la imagen que el sujeto tiene de sí mismo está siempre mediada por las significaciones provenientes del Otro (A)—, que Makina está sujeta a un Otro (A) inestable, inextricable.

Ahora bien, comparemos este fragmento con uno situado justo al final del capítulo 8, esto es, poco antes de que termine la novela. Es el momento en que Makina se encuentra con el grupo de personas migrantes postradas de hinojos ante un policía que los humilla, y cuando se da cuenta de eso, le arrebató el cuaderno que el policía a su vez le había arrancado de las manos a una de esas personas:

Nosotros somos los culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua ni sabemos estar en silencio. Los que no llegamos en barco, los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambradas. Los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que anhelamos trabajar a deshoras. Los que llenamos de olor a comida sus calles tan limpias, los que les trajimos violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios, los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes, ¿cómo podría ser de otro modo? Los que quién sabe qué aguardamos. Nosotros los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros (99-100).

Cuando Makina escribe eso en el cuaderno, se trata de un sujeto que se identifica plenamente con esas personas que estaban siendo humilladas. A diferencia de la Makina del comienzo, cuando el Otro que definía la imagen que ella misma vio en el espejo era un Otro complejo, debido a las tres lenguas que ella hablaba en ese contexto donde solo se habla una lengua, aquí, al final de la novela, la imagen con que ella —sujeto en “devenir transformación”, como lo he propuesto— es con la de esas personas siendo humilladas. Es decir, su proceso de transformación que no cesa, como ha propuesto Ivonne Sánchez Becerril, se refleja en el proceso que viven los paisanos: es uno de los puntos de diálogo entre la historia de Makina en primer plano y la del trasfondo, donde están las personas migrantes. Sánchez Becerril ha afirmado que *Señales...* refleja el elemento de inestabilidad permanente que se inscribe en el sujeto migrante:

El análisis de la mirada de soslayo que hace *Señales que precederán al fin del mundo* de la movilidad internacional pone en relieve la complejidad e impacto del fenómeno de largo plazo en la transformación social tanto de México como de Estados Unidos (Sánchez Becerril 108).

Ahora bien, hay que hablar del papel que en la construcción de la imagen del sujeto juega el deseo del Otro (A). Si se retoma el Esquema “L”, expuesto en la sección *Construcción de metodología*, convendremos en que el deseo del Otro (A) define cómo el sujeto construye una imagen del mundo (cfr. página 34). En ese proceso, es importante tener presente lo que Lacan teoriza bajo el nombre de pulsión, específicamente uno de sus derivados, la pulsión escópica.

¿Cómo incide la operación de la pulsión escópica en Makina y en su transformación? En general, la mirada y el modo en que Makina echa mano de ella es muy importante en la transformación que planteo opera en ella, y, en particular, esa

transformación no es solamente un aprendizaje, sino una resubjetivación: es decir, hay un cambio de autoridad, una presencia de un Otro (A) distinto, en la subjetivación de Makina. ¿Cuál es el cambio que opera en Makina? Una respuesta la encontramos en el planteamiento de Santiago Navarro.

Él emplea el término “flexibilización” para analizar lo que le ocurre a Makina. Navarro rehúye, como lo hago aquí, de la categoría de “identidad”. Desde Foucault hasta Butler, con fuerza se asume la identidad inamovible más como una violencia categorial que como una elección asumida por el sujeto:

Yuri Herrera . . . apunta al carácter caduco de la propia categoría de identidad, o al menos de la obcecación identitaria esencialista. En sus representaciones de la experiencia del migrante se destacan . . . facetas más bien fecundas como la del dinamismo (en sentido amplio) asociado a los flujos migratorios, que trabajan en dirección opuesta al encapsulamiento identitario . . . (Navarro 117).

Nociones como las que plantea Navarro de “flexibilización” o “dinamismo” son desde mi punto de vista las más adecuadas para dirigirse hacia el tipo de Otro (A) que sostiene la subjetividad de Makina, durante y después de los episodios en que experimenta lo que llamo “devenir”: expresión con la cual señalo que en Makina no se trata de una transformación que la conduce hacia un punto final, sino que esa transformación se trata de un proceso permanente, que no va a cesar en ella.

Y esta transformación es patente por la mirada, pero igual lo es por el lenguaje, a través del cual el sujeto comparece en varios momentos. Quizá uno de los más notables sea cuando Makina camina con su hermano, y éste se encuentra con un soldado amigo suyo:

Ellos se encontraron con un soldado golpeado que comenzó a hablar con el hermano de Makina:

Anoche iré a un bar al que nos dirán, le dijo en gabacho.

Ah, ¿sí? Y qué tal, gabacheó su hermano.

Habrán muchas mujeres, y serán muy bonitas, y ellas amarán el uniforme.

¿Y qué tal? ¿Hablaste con alguna?

Sí, hablaré, hablaré toda la noche, y ella me dará su número, y la besaré un poco.

Primera base, ¿eh? Bien por ti (91-92).

Su hermano le explica a Makina que ese soldado está practicando su inglés, y ese día había tocado en futuro. Interpreto lo que ocurre allí como ese proceso de transformación de Makina, operado en la mirada, y que se expresa a través de la palabra. Ese muchacho que habla español pero practica su inglés contando lo que ocurrió la noche anterior en tiempo verbal futuro, es la muestra fehaciente de ese permanente cambio de Makina: apropiación del pasado desde el presente en términos de futuro, en un idioma que se está aprendiendo. En este punto de la novela, Makina ya es puro devenir transformación.

### **Makina mirando oblicuamente**

Tras convenir en que la mirada del sujeto está atravesada por el deseo del Otro (A) inscrito en él, analizaré la mirada oblicua en la novela. Para hablar de la mirada oblicua, Eduardo Carbajal, Rinty D'Angelo y Alberto Marchilli se refieren necesariamente a la anamorfosis, esa acción “donde la imagen no se dibuja claramente hasta no acercarse con el punto desde donde la mirada convoca a la visión, con el punto que indica donde se debe ubicar el ojo para ver bien” (D'Angelo et al. 127). El mismo tema lo aborda Slavoj Žižek, tal como lo presento en la *Construcción de metodología*: como el recurso que permite ver de manera correcta un objeto, es decir, sin deformaciones.

Ergo, la “mirada oblicua” se entiende como esa forma en que por ejemplo *Señales...* nos presenta una historia en primer plano, la del viaje de Makina, al mismo tiempo que nos muestra en el trasfondo la migración México-Estados Unidos. Lo crucial es que entre ambas historias, la de Makina viajando a un tiempo al Mictlán y a los Estados Unidos y la historia del trasfondo, se establece una tensión importante: un espacio donde se comunican y transforman mutuamente. En última instancia, el mérito de la “mirada oblicua” es crear ese lazo de tensión, donde se multiplican los significados de ambas historias. Un ejemplo: “Son paisanos y son gabachos y cada cosa con una intensidad rabiosa; con un fervor contenido pueden ser los ciudadanos más mansos y al mismo tiempo los más quejumbrosos aunque a baja voz. Tienen gestos y gustos que revelan una memoria antiquísima y asombros de gente nueva” (73). Es un fragmento que, de seguir la lectura planteada, nos presenta un retrato de los migrantes, pero como espejo de la propia Makina, de sus cambios y de su viaje al Mictlán (“una memoria antiquísima”, se lee).

En ese sentido me refiero a la “mirada oblicua”. Sánchez Becerril ya ha avanzado en el análisis de la novela desde este ángulo, al señalar la posibilidad que otorga este recurso para mirar la migración y los fenómenos cercanos a ella.

La novela puede leerse tanto en su estrato mítico-alegórico como en un nivel histórico. En este último, Herrera pone en evidencia lo que afirmaba Cohen y Sirkeci, “migration is not a solitary process. It isn’t just about a mover and where he or she goes. Migration is about security and escaping dangerous situations. It is about the sending households that are homes to migrants and about the communities where those households are found . . .” (Sánchez Becerril 110).

Sánchez Becerril explica de este modo el complejo proceso migratorio, en que también están presentes las hondas causas y consecuencias producidas por la migración,

para dimensionar la importancia de lo que está ocurriendo en la novela. Este es un componente muy importante, que además se puede analizar desde el lenguaje; para ello, resulta útil la tesis lacaniana según la cual el sujeto no existe fuera del lenguaje, es decir, fuera del orden de lo Simbólico aportado por el lenguaje. Allí se encuentra una de las operaciones centrales de la historia: la transformación identitaria de Makina y de los migrantes. Un ejemplo de esto es cuando Makina, caminando por las calles, advierte la presencia de sus compatriotas, pero observa aspectos diferentes:

. . . en las esquinas, en los cruces de calle: los reconoció rápidamente por sus miradas evasivas. Ellos eran sus compatriotas, su gente de su misma cosecha, armados con trabajo: albañiles, jardineros, choferes; como andando sin ningún objetivo claro, nomás, nomás, nomás: nomás para recibir órdenes. Ellos eran los mismos que en casa pero menos chifladores, y no andaban mendigando (57).

Se trata de Makina viendo a través de una mirada atravesada por ese deseo de un Otro (A) cuya complejidad se debe precisamente a los cambios que el lenguaje al que se sujeta Makina está sufriendo; es decir, el Otro (A) al que se sujeta y que la subjetiviza está allí donde las lenguas se cruzan, se enriquecen, y están en permanente transformación.

En un sentido ligeramente distinto Lombardo ha reparado en la importancia de la mirada de Makina; él la llama “mirada excéntrica”. Su argumento estriba en que a la vez que Makina percibe con lucidez las formas de relacionarse de la comunidad a la que ha entrado, está más que consciente del rechazo que ella causa en los propios de ese país; por ejemplo, el momento en que amanece dormida dentro de las instalaciones de un cajero automático, y un “bastardo” la despertó gritándole “basura, basura” (73).

Por otro lado, la tesis de Navarro plantea una imagen sonora para hablar de la representación de la violencia en la novela: si bien, dice, ésta se halla presente en todo



instante, lo está “en sordina”. La violencia, dice, es una “presencia constante, pero como en sordina”, afirma, “como si su sola insinuación fuera suficiente para convocar un efecto denunciatorio más eficaz que su patentización vociferante” (Navarro 112).

Concuerdo con este planteamiento, en el sentido de que la violencia no es tan explícita en la novela: la violencia física tiene lugar en el trasfondo, y solo se hace presente a través de breves presencias.

Suscribo, sin embargo, la idea de que la violencia, tanto como otras situaciones que deben afrontar las personas migrantes (discriminación, desconfianza, miedo), forma parte de la novela del mismo modo que, como señala Žižek, lo hace el trasfondo en la película de Cuarón: si bien los actos violentos tienen lugar en el plano de fondo, hacia el que mira Makina, lo cierto es que todo el medio ambiente está dominado por, al menos, la sensación de permanente riesgo. Apuntalo esto con ejemplos donde Makina mira lo que les ocurre, cerca de ella, a los migrantes: como el episodio que ya he mencionado, cuando había cruzado el pasadero de agua, y mira algo que a lo lejos parecía ser una mujer embarazada a la sombra de un árbol, pero cuando se acercó resultó ser un cuerpo yerto.

Este momento es significativo porque refleja esos puestas en crisis y en consecuencia transformaciones de la subjetividad de Makina a causa del trasfondo al que mira. Tiene relación con un momento descrito por Lacan, en que, siendo un joven de 20 años, se encontraba en una pequeña embarcación. Iba acompañado de un pescador al que Lacan llama Petit-Jean. Y sobre el agua vio una pequeña lata de sardinas. El pescador la señaló y le dijo con gracia: “—¿Ves esa lata? ¿La ves? Pues bien, ella no te ve” (Lacan, *Seminario 11* 102). Sin embargo, a Lacan aquello no le pareció nada gracioso, sino que resultó ser instructivo con respecto al papel de la mirada, tal y como él mismo narra en el *Seminario 11*:

. . . si algún sentido tiene que Petit-Jean me diga que la lata no me ve no se debe a que, en cierto sentido, pese a todo, ella me mira. Me mira a nivel del punto luminoso, donde está todo lo que me mira, y esto no es una metáfora.

El alcance de este breve cuento . . ., el hecho de que le pareciera tan gracioso, y a mí no tanto, se debe a que contaban un cuento como ese porque, al fin y al cabo, ese momento—tal como me pinté, con esa gente que se ganaba el pan a costa de su esfuerzo, enfrentándose a lo que era para ellos la dura naturaleza— yo constituía un cuadro vivo bastante inenarrable. Para decirlo todo, yo era una mancha en el cuadro. Y porque me daba cuenta de ello, el que me interpelases así, en esa cómica e irónica historia, no me hacía mucha gracia (Lacan, *Seminario 11* 102-103).

Así que el ejemplo de la novela refleja esas transformaciones que, debido a la operación de la mirada oblicua, obran en la subjetividad de Makina. Pero además este ejemplo de Makina mirando hacia la violencia refleja el deseo del Otro (A) inscrito en el sujeto, el cual le habría hecho creer que era una mujer; no obstante, la presencia de ese trasfondo le demuestra que no, y en consecuencia tiene lugar un momento de transformación tanto de ese deseo como de la subjetividad misma de Makina: esto es, la mirada oblicua completa esa operación que ya veíamos tenía lugar debido al cambio de sujeción de las tres lenguas a una suerte de maleabilidad de las lenguas (un cambio de Otro-autoridad), y eso se refleja en que el deseo de ese Otro (A), transmitido a Makina, también varía.

Un ejemplo más es el ya referido de cuando Makina se aproxima a un grupo de paisanos que, de rodillas, estaban siendo humillados por un policía: “Por el rabillo del ojo Makina veía cómo asomaba la lengua del policía al hablar, muy rosada y puntiaguda. Veía

también que, aunque no la sacara, no separaba una mano de la funda donde traía la pistola” (108). De nuevo, Makina mirando la violencia; subrayo la frase “por el rabillo del ojo” una frase que explicita la forma en que Makina observa hacia el tema central, y desde esa posición le da sentido. Y un sentido ofrecido por Makina es uno muy próximo a, por ejemplo, esta reflexión que ofrece Gloria Anzaldúa en su teoría sobre la Nueva Mestiza:

Sin rostro, sin nombre, invisibles, se les insulta llamándoles “Eh, cucaracha”.

Temblando de miedo, y a pesar de todo llenos de valor, un valor surgido de la desesperación. Descalzos y sin instrucción, mexicanos con las manos como suelas de zapato se reúnen por la noche junto al río donde se funden dos mundos para crear lo que Reagan llama un frente de batalla, una zona de guerra. La convergencia ha generado una cultura de choque, una cultura de frontera, un tercer país (Anzaldúa 52-53).

Esta reflexión de Anzaldúa sobre la condición de los migrantes, específicamente los chicanos, me parece muy apropiada en torno a la discusión de lo que ocurre con Makina, su transformación y su mirada: se identifica con los migrantes que son humillados en Estados Unidos, pero que experimentan una intensa transformación constante, para adecuarse a las cambiantes condiciones de su entorno. La propuesta de Makina y la apasionada defensa de Anzaldúa de esa condición migrante se corresponden con mucha cercanía.

Para resumir, los momentos fundamentales en la transformación que experimenta Makina pasan por la mirada: ella está situada en el primer plano, y desde allí observa hacia los planos que están al fondo. Es por eso que interesa la mirada: porque es el medio inicial de la transformación de Makina.

### **Alegoría de la inestabilidad**

El propio Navarro ha precisado cómo actúan los hechos que Makina observa en los migrantes, para la transformación que obra en su interior: “Las transformaciones que experimenta el lenguaje de los migrantes actúan como correlato objetivo de sus mutaciones identitarias” (Navarro 119).

Es una idea que también planteo yo: las transformaciones que Makina observa en las personas migrantes [comportamientos, formas de hablar, de convivir] la transforman a ella misma, si bien, sostengo que son los cambios que Makina nota en el lenguaje los que más inciden en su propia transformación. “Idioma híbrido o espacio intersticial entre las dos lenguas”, ha dicho Navarro, “el narrador rehúye, como se ve, el uso de categorías consabidas” (120). Estoy de acuerdo, pues el recurso del extrañamiento en el uso del lenguaje (Shklovski 60) tan presente en la novela, resulta idóneo para sacudirse las categorías se han depositado en numerosos términos.

Únicamente es necesaria una precisión: la alegoría básica de la novela, que aúna la migración con el descenso al Mictlán, plantea no solo la inestabilidad de las categorías identitarias de las personas migrantes, sino también, y esto es básico, una pérdida. Quiero decir que ese trasfondo poblado de migrantes produce en Makina una transformación, y si esa transformación opera en Makina en clave de dislocación, la consecuencia es que el trasfondo disloca a Makina; es decir, asistimos precisamente al sitio donde opera la importante transformación que planeamos sacude a Makina: su resubjetivación, debido a que se sujeta a un Otro (A) diferente al que estaba sujeta en el comienzo de la novela, y ese Otro (A) es una especie de autoridad cifrada en una suerte de “devenir cambio” o simplemente “devenir”.

Es algo parecido a lo que sostiene Sánchez Becerril, con otras palabras, cuando habla de la inestabilidad permanente en la que se encuentra Makina. En este hecho hay también un elemento parecido a una pérdida —que no es en sentido negativo, sino en el de un alejarse de la rigidez categorial. Solo que esa pérdida no se muestra tácitamente, sino apenas de forma velada, por medio de la alegoría al descenso a la última instancia, “donde no hay ventanas ni orificios para el humo” ese lugar “donde todas las cosas del mundo quedaron en silencio”, que son precisamente las palabras con que la novela arriba a su punto final (119).

### **Mirada y alegoría: transformación del paisaje**

La siguiente cita de Anzaldúa refleja muy bien lo que ella ha documentado y teorizado que ocurre en el espacio de la frontera México-Estados Unidos. Si bien, no planteo que la novela ocurra en ese espacio geográfico, sí sugiero que se sitúa en un espacio conceptual fronterizo. Por lo cual esta cita de Anzaldúa me parece apropiada:

. . . para personas que no se pueden identificar con el español estándar (castellano, formal) ni con el inglés estándar, ¿qué les queda, más que crear su propia lengua?

Una lengua a la que puedan conectar su identidad, una lengua capaz de comunicar las realidades y los valores auténticos para ellos, una lengua con palabras que no son ni español, ni inglés, ni Spanish, ni English, sino las dos cosas a la vez.

Hablamos una especie de patois, un dialecto, una lengua bifurcada, una variante de dos idiomas (105-106).

Es, pues, bajo este lenguaje, pleno de una pulsión indefinida que configura una mirada igualmente indefinida y cambiante, donde Makina no solo transforma el fenómeno migratorio al que mira oblicuamente, sino todo lo que mira, todo el paisaje. De ahí que me

parece oportuno hacer a continuación un breve recorrido como el de Makina, centrándome en lo acontecido una vez que Makina ya ha cruzado el río y se encuentra en tierra firme, porque es a partir de allí donde comienza a experimentar sus mayores transformaciones.

Ese mundo y sus paisajes transforman su mirada; pero su mirada también empieza a transformar ese paisaje. Michel de Certeau habla de una contradicción entre el modo colectivo de la administración y el modo individual de la reapropiación (De Certeau 108). Así es que, si partimos de la forma en que Makina entiende el mundo al que acaba de llegar, podemos sospechar de qué manera se va a relacionar con él: desde la marginalidad. Hay un momento en que Makina, luego de haber recibido un tiro que le atravesó las costillas (Herrera, *Señales que precederán al fin del mundo* 55) sin hacerle mayor daño, lo cual fortalece la idea de que ella más bien se encuentra en un descenso al Mictlán, se encuentra en este momento de su viaje:

Al llegar a la cima del columpio entre las dos montañas comenzó a nevar. Makina nunca había visto la nieve y lo primero que se le ocurrió al pararse fue que algo se estaba quemando. Uno se le posó en las pestañas: parecía una suma de cruces o el plano de un palacio, en cualquier caso un prodigio sólido y elaborado, y cuando se disolvió unos instantes después se preguntó cómo es que algunas cosas del mundo, algunos países, algunas personas, podían parecer eternas si todo era como ese diminuto palacio de hielo: irrepitible, precioso y frágil (61).

Más adelante, habiendo entregado el encargo que llevaba del Señor Q al Señor Hache en un estadio de béisbol, Makina va ahora sí en busca de su hermano y recorre las calles desde el sitio marginal que ocupa. Hace vigente esta propuesta de De Certeau: “. . . si es cierto que un orden espacial organiza un conjunto de posibilidades [. . .], el caminante actualiza algunas de ellas . . . las desplaza e inventa otras pues los atajos, desviaciones o

improvisaciones del andar, privilegian, cambian o abandonan elementos espaciales” (De Certeau 110). Es decir, Makina reconfigura la ciudad, en su caso, en gran medida gracias a la mirada. Más aún cuando a la mirada se suma el oído: funde lo que ve con el lenguaje que escucha en las calles; termina transfigurándose todo el orden de lo Simbólico que ella tenía del mundo. Cuando ve a los paisanos, por allí, en las calles, recordemos esa cita: “en ella brota la nostalgia de la tierra que dejaron o no conocieron, cuando usan las palabras con las que se nombran los objetos; las acciones las mientan usando un verbo gabacho que es ejecutado a la manera latina, con la colita sonora de allá (74). Es muy importante este fragmento, porque en él se manifiesta el orden de lo simbólico que ofrece Makina: no el del México que dejan los migrantes ni el de unos Estados Unidos inamovibles adonde podrían haber llegado, sino una nueva condición migrante, con sus propias características, que si bien toman rasgos de ambas sociedades, terminan por crear una nueva simbolización, que les permite asimilar, oblicuamente, es decir desde el margen, tanto ambas culturas como, centralmente, a sí mismos. El narrador de la novela nos presenta lo que ocurre del siguiente modo, cuando Makina se apropia de las transformaciones en las formas del habla, que ya he citado para otro efecto, pero que me parece importante traer a cuento una vez más:

Al usar en una lengua la palabra que sirve para uso en la otra, resuenan los atributos de una y de la otra: si uno dice Dame fuego cuando ellos dicen Dame una luz, ¿qué no se aprende sobre el fuego, la luz y el acto de dar? No es que sea otra manera de hablar de las cosas: son cosas nuevas. Es el mundo sucediendo nuevamente, advierte Makina: prometiendo otras cosas, significando otras cosas, produciendo objetos distintos. Quién sabe si durarán, quién sabe si sus nombres serán aceptados por todos, piensa, pero ahí están, dando guerra (74).

Es un fragmento muy importante, porque condensa la idea del nuevo orden de lo Simbólico que está construyendo Makina en su contacto con el trasfondo. Es un orden de lo Simbólico, lo subrayo, que se aleja de lo dado por los discursos, ya sea asociados a términos como “legalidad”, “remesas”, etc., tan divulgados por el poder y los medios de comunicación, ya sea ligados a concepciones que las propias personas migrantes podrían entender por identidades culturales cultura mexicana, con su connotación positiva, o norteamericana, con su connotación adversa. Y es, además, un proceso que en ningún momento está fijo.

En este intenso proceso de transformaciones, Makina, la jovencita que habla las tres lenguas, que es un sujeto dentro de esos tres sistemas, ahora no sabe bien a bien quién es. Esta situación se imbrica con otro momento de la novela. Mientras buscaba a su hermano, Makina encontró el terreno que aquél había ido a buscar. No es otra cosa que una oquedad. Otro vacío más en esa indefinición que crece en Makina: esto es, un rasgo de ese viaje al Mictlán incide en el descentramiento de ella, de su palabra y de su mirada.

Además, Makina se encuentra a uno de los muchachitos que habían querido abusar de ella en el autobús que la llevó de la Ciudadcita al Gran Chilango. Decepcionada como iba, encontrarse a una persona conocida resultó todo un alivio. El muchachito, mucho más dócil que al comienzo (parece que el tránsito a los Estados Unidos ha ejercido una fuerza transformadora también sobre él), la invita a pasar al restorán donde trabaja. “Makina lo siguió entre pasillos de marmitas hirvientes, cuchillos, hachas, hachones, sartenes, pollos desnucados y peces zangoloteantes, hasta una esquina donde había una mujer desvenando una pila de pimientos rojos” (83). En realidad no entra al restorán, sino al margen laberíntico que le corresponde a ese muchachito, a esos mexicanos que viajan de ilegales para trabajar allá. Esa mujer, que es una especie de matrona en el submundo de los



migrantes, tiene información de su hermano; se la da a Makina y ella corre a buscarlo.

Llega a la casa señalada, donde le dicen que los dueños anteriores ya no están, pero le dan información de dónde puede encontrar al hijo de la familia: en un cuartel militar.

Makina va al cuartel donde encuentra a su hermano, y caminando juntos se cruzan con el muchacho que para referirse a lo que ocurrió la noche anterior habla conjugando los tiempos verbales en tiempo futuro. Aunque ya he referido esa escena, me parece que en este punto es importante recordarla. No es casual que un soldado, igual que es el hermano de Makina, hable solamente en lengua gabacha y en futuro: resulta que el hermano también vivirá en lengua gabacha hacia el futuro, pues él le anuncia que piensa quedarse a vivir allí, en el cuartel militar. ¿Es acaso también un anuncio de lo que le espera a Makina: la inestabilidad, el devenir cambio que la subjetiva debido a este viaje? Temáticamente, el hecho que en este capítulo encuentre y al instante pierda a su hermano despierta en ella una gran duda: ¿qué va a pasar con ella, ahora que el hermano ha decidido quedarse, y no regresar? La respuesta parece dibujarse sutil pero significativamente en ese juego de tiempos verbales en lengua gabacha. Pienso en Butler y en la sujeción y subjetivización: al tiempo que el sujeto se vuelve subjetivo en el acto performativo, también se sujeta a toda la reglamentación de la lengua en la que es posible ese acto performativo: “Si un performativo tiene éxito de forma provisional . . . no es porque una intención gobierne la acción del lenguaje con éxito, sino solamente porque la acción se hace eco de acciones anteriores” (Butler 91)

¿Makina comienza a instalarse, haciendo a un lado la lengua y la lengua latina, en la lengua gabacha y, en consecuencia, en la sujeción y subjetivización que trae consigo esa lengua? Más bien, pierde su sujeción a las tres diferentes lenguas; no se va a instalar más dentro del orden de lo Simbólico ofrecido por ninguna lengua en particular; cuando más

adelante ingresa al espacio sin luz ni orificios para el viento, es decir cuando ingresa a un ámbito de absoluta indefinición, parece que se cumple lo que Anzaldúa ha propuesto que ocurre con el español chicano:

Cambio, evolución, enriquecimiento de palabras nuevas por invención o adopción han generado variantes del español chicano, un nuevo lenguaje. Un lenguaje que corresponde a un modo de vivir. El español chicano no es incorrecto, es una lengua viva (105).

Esta defensa del español chicano es muy adecuada para hablar de la lengua nueva a la que se enfrenta Makina. He postulado que la confusión de Makina ante tal mezcla de idiomas, que Anzaldúa defendería como una “lengua viva”, es reflejo del “devenir” en que ella misma se convierte; de este modo, afirmar que se trata de una “lengua viva” esa que Makina en principio pareciera no comprender pero dentro de la cual terminará instalándose, me permite afirmar que no solo su adopción de esta lengua nueva, sino todo el proceso que experimenta, y que la lleva a ser un “devenir”, es un proceso intensamente vivo, en contraste con las categorías firmemente establecidas contra las cuales Makina se erigiría ya desde la Ciudadcita, pero que se potencia con este viaje hasta sus mayores consecuencias.

Ahora bien, hacia el final de la novela, la interpretación del descenso de Makina a esa cámara oscura “sin ventanas ni orificios para el humo” (101) se puede leer al menos de dos formas. La más evidente es como el descenso al Mictlán: la muerte última.

La segunda responde a mi planteamiento según el cual Makina está sujeta a un nuevo Otro (A) cifrado en un ser “devenir” y al deseo que éste imprime en ella.

Esto es resultado de la mirada oblicua operando plenamente en ella; es decir, como resultado de ese “devenir”, el deseo cambiante hace que su mirada sea igualmente cambiante. Es allí donde ocurre lo que planteaba Žižek: el primer plano de Makina

transformando el trasfondo, y estableciéndose un diálogo entre ambos planos. Lo que termina por hacer es instalar, a través de la mirada, ese “devenir” en los propios migrantes. En resumen, la dialéctica que ocurre es entre la inestabilidad que está instalándose en ella, y desde la cual mira lo que ocurre con los migrantes, y entre la inestabilidad de los migrantes, que retroalimenta esa inestabilidad suya. Esto se apuntala con el planteamiento que hacía más arriba, de que si bien Makina ya era un personaje complejo desde su papel como traductora de tres lenguas en la Ciudadcita, acaso lo más importante es su descenso hacia lo más profundo de Estados Unidos. Y en el último capítulo, Makina se instala hasta en lo más hondo de ese proceso. Estados Unidos como el lugar donde lo mexicano muere, donde irremediamente nace *otra* cosa. Esto es importante porque con esta operación se muestra que la novela consigue resimbolizar la realidad de la cual se había servido para construir en un principio su mundo diegético.

En suma, el Otro (A) muy complejo al que se sujeta Makina al final de la novela es uno distinto al del comienzo. Y desde esa complejidad mira hacia la migración: la entiende como irreductible a categorías firmes. Y las personas migrantes, alejadas de las identidades rígidas, se vuelven hacia una permanente transformación. Este es el orden de lo Simbólico que plantea la novela sobre la migración contemporánea México-Estados Unidos.

Es al mismo tiempo una novela fronteriza porque Makina y los personajes están siempre en esa condición. Su forma de ver el mundo está en el umbral de la inestabilidad identitaria. Y en ese proceso, el descenso al Mictlán es una ratificación; por eso, cuando Makina llega a la cámara sin ventanas ni orificios para el humo, es cuando se instala, de forma definitiva, en esa inestabilidad.

### ***Trabajos del orden de lo Simbólico***

El propio Herrera ha hablado de su objetivo al construir *Trabajos del reino*: “Si uno habla ya de narcotráfico, de capo, de narcocorridos, está reproduciendo una serie de clichés con los cuales nos bombardean la propaganda gubernamental y los medios masivos de comunicación, y parte de la responsabilidad de la literatura es encontrar un nuevo lenguaje para lo que nos está sucediendo y para lo que nosotros estamos construyendo” (Herrera, *Yuri Herrera en el MAZ*). Frente a esto, sin embargo, Oswaldo Zavala ha postulado que *Trabajos del reino* es acrítica respecto a la realidad a que se refiere; ha argumentado que lejos de cumplir su cometido, la novela reproduce de manera acrítica el discurso gubernamental.

Es decir, esta novela, para Zavala, “displays the same ethical impasse found in most narconarratives by reproducing the simulacrum of truth about drug cartels promoted by official discourse” (Zavala 346). En el mismo texto, concluye que:

[...] most of the narconarratives written during the last decade in Mexico reify the simulacrum of truth constructed by official propaganda. [...]. To achieve this, critical narconarratives must abandon the exhausted myths of drug lords and their fantastic kingdoms and stop objectifying drug trafficking as a problem external to official power in Mexico and the U.S. and instead propose a careful historical revision of its place *inside* that power: drug trafficking as power itself (Zavala 357).

Ciertamente, *Trabajos del reino* parecería tramarse partiendo de una posición fácilmente reconocible: la de los “discursos oficiales”, ya sea los difundidos por el gobierno o por los medios de comunicación sobre el narcotráfico en México, que menciona Zavala, y algunos de los cuales se revisaron en la sección anterior.

Pero sugiero que esa crítica de un ámbito “exterior” y otro “interior”, en los términos en que planteaba el tema Luis Astorga y que retoma el propio Zavala, es la misma que sugiere la novela. El análisis que presento a continuación postula cómo, aun cuando al comienzo la historia de Lobo parece tramarse a partir de discursos conocidos sobre el narcotráfico mexicano de las últimas décadas, e incluso pareciera que los estetiza al presentarnos a un Lobo que se maravilla con lo que encuentra en el Rey y el Reino, lo cierto es que a medida que avanza la historia nos damos cuenta que estamos asistiendo justo a una historia que plantea desmontar esos discursos. Es decir, si los presenta es con el objetivo de cuestionarlos.

La primera operación que tiene lugar en la novela se debe al recurso formal de singularización o extrañamiento, que, tal como lo plantea Shklovski, consiste en nombrar las cosas no por su nombre conocido sino con términos próximos. Así, se presentan las cosas de forma un tanto extraña. Que se emplee este recurso en la novela es muestra de la conciencia de los discursos de poder y de la materialidad que encierra el lenguaje. Si no se utilizan términos como “narcotráfico”, “narco”, “capo”, “cartel”, “drogas” u otros semejantes, es porque se busca una distancia de los discursos hegemónicos que sobre el narcotráfico poseen tales términos.

Esto, que ya he señalado antes, es útil retomarlo para explicar que podría parecer que solamente se estilizan los mismos conceptos, pues aun cuando no se nombra lo que ocurre en el Reino mediante términos cargados de una materialidad discursiva consabida, los presenta solo de forma novedosa, pero sin alterarlos de fondo. Lo peor, incluso, sería que Lobo se maravillase ante ese ámbito ignoto para él.

En este sentido, lo importante es la siguiente operación de la novela, consistente en la transformación de mirada oblicua plena de deseo, en términos lacanianos. Desde la

posición tangencial que ocupa Lobo, y que en todo momento lo mantiene alejado de las actividades que ocurren en el Reino, se maravilla al principio, pero a medida que su visión se aclara y su entendimiento se abre, desde esa misma posición lateral y distante consigue ver hacia el centro con mucha más precisión. Es decir, el recurso de singularización, que al comienzo sirve para estetizar lo que ocurre en el Reino, impedirle a Lobo entender lo que ocurre y entonces maravillarse, al final resulta haber sido una condición necesaria para la operación siguiente: develar que no hay ningún misterio en lo que ocurre dentro del Reino. Todo el tiempo fue un espectador deslumbrado por el faro de luz que es el Rey, y su posición era distante. En esa posición lateral, ocurre la mutación de su pulsión escópica y, en consecuencia, de su mirada. Al cabo, siempre desde un punto tangencial respecto al centro de las actividades del Reino, observa ahora de manera muy diferente lo que ocurre allí: comprende que no hay nada de maravilloso sino que, por el contrario, se trata de un ámbito mundanamente criminal. Y todo este proceso toca directamente a la forma en que el sujeto transforma su propia subjetividad y en consecuencia la forma de establecerse en una red de intersubjetividades con los demás sujetos.

### **La materialidad del lenguaje en Lobo**

Hay que recordar que la novela narra la historia de Lobo, un adolescente paupérrimo, cantante de narcocorridos que anda de cantina en cantina, sin encontrarse a sí mismo, hasta que un día conoce en una de ellas al Rey, cabeza de un cártel: el Reino. Lobo entra a este ámbito, donde comprenderá algunos de los entresijos del narcotráfico.

La argumentación que Oswaldo Zavala ofrece es que lejos de cumplir su cometido, la novela reproduce de manera acrítica el discurso gubernamental, entendiendo *discurso* a la manera de Foucault. Es decir, *Trabajos...* se estaría insertando en una corriente de

“official representations of drug cartels as entities that exist outside of state parameters” (343), afirma Zavala, y explica: “This identification makes criminal organizations symbolically, and even literally, *exterior* to civil society, a framing that presupposes an *interior* composed of the Mexican government and people, who are united against a common enemy (343).

Zavala echa mano en su explicación de la división que, en la sección anterior de esta investigación, presenta Luis Astorga respecto a la intención de los poderes gubernamentales de construir una distancia que separe a la sociedad y sus instituciones del narcotráfico, aun cuando eso no sea posible, pues en realidad el narcotráfico forma parte de la sociedad, y ésta y sus instituciones participan de él.

En todo caso, los argumentos de Zavala son de utilidad para avanzar mi argumentación, pues ciertamente *Trabajos del reino* parece tramarse partiendo de un discurso fácilmente reconocible: el del “discurso oficial” sobre el narcotráfico en México. Pero por medio de un análisis de los discursos de poder presentes en la materialidad del lenguaje, sugeriré que entre esa configuración de un ámbito “exterior” y otro “interior”, la novela plantea a su vez una fisura entre distintos narcotráficos, y entre el propio gobierno y la sociedad.

### **Su palabra, su arma**

Voy a problematizar estas afirmaciones tomando como base la propuesta foucaultiana del discurso entendida como fuerza de poder, pues me parece que esto tiene un papel fundamental en lo que sucede en la novela: la manera en que ese misterio inicial comienza poco a poco y sutilmente a desmantelarse. Recordemos solo que Foucault propone despojarle su calidad de “verdad” a aquello que el poder pretende hacer pasar como tal;

frente a eso, plantea enrarecer esos discursos de poder, y tomar simplemente como una “voluntad de verdad”.

Pues bien, lo que pasa en la novela es que se enrarece el discurso basado en ese extraño lenguaje y esa extraña trama, que parecían reafirmar efectivamente la dualidad *afuera/adentro* planteada por Zavala. Es decir, si al comienzo la mirada maravillada de Lobo nos ofrecía una imagen maravillosa del Rey, a medida que se desarrolla la historia, esta imagen se enrarece, se cuestiona y termina por desmontarse.

De acuerdo con Zavala, narraciones como *Trabajos del reino* borran “erases the historical presence, activity, and evolution of drug cartels, as well as the government’s role in this history over the last four decades” (343). En efecto, postulo que la novela parte de esta construcción discursiva que al pasar por alto la genealogía del narcotráfico, lo envuelve en misterio, pero lo hace con el fin de llevarnos poco a poco hacia un discurso muy diferente, a medida que avanza y hasta que concluye la narración. Al comienzo, Lobo “observó las joyas que le ceñían y entonces supo: era un Rey” (9). Al final, en cambio, Lobo se detiene a pensar que el Rey era “un pobre tipo traicionado. Una gota en un mar de hombres con historias” (118). Dos momentos que revelan el cambio de entendimiento de Lobo respecto a la imagen del Rey y del Reino.

Como ha afirmado el propio Herrera, en la novela no se explicita la terminología conocida sobre el narcotráfico: lo que sucede es que se renuncia a hacer presente la carga discursiva que podría traer consigo la mención de términos manidos. Además, está el recurso ya mencionado de nombrar a los personajes como Rey o Señor, Gerente, Periodista, Doctor... Sara Carini ha encontrado este valor en esta forma de nombrar a los personajes:

La despersonalización de los personajes comporta, por un lado la posibilidad de jugar con roles preestablecidos, por otro, la posibilidad –para autor y lector– de



imputar las acciones de los personajes a un rol, dentro del esquema de la fábula, sin relacionarlas de manera específica a rasgos de la personalidad de los personajes que serían el resultado –aunque sólo en la ficción –de un pasado (Carini, *El trabajo, al lector...* 10).

Los nombres de los personajes responden a su función dentro del Reino; tampoco se dicen explícitamente las actividades que se realizan allí sino que, en cambio, en un comienzo se muestran las cosas tal como las ven los ojos de un Lobo que necesita lentes y que, por tanto, ve borroso no solo metafóricamente sino literalmente el mundo del narcotráfico en que se encuentra.

La novela no menciona las cosas por su nombre, sino por cómo las ve el Artista. Así, por ejemplo, vemos cómo un día que Lobo caminaba junto con el personaje de la Cualquiera por los jardines “pasaron junto a una fuente en cuyo centro un dios con tenedor tiraba agua por la boca” (51), (y dicho sea de paso, cruzaron por la colección de animales del Rey, donde había un pavo real: “Su preferido”, le informa la Cualquiera) (52). Estos pocos ejemplos dan cuenta del recurso de la “singularización”, del que habla Shklovski en “El arte como artificio”, refiriéndose a la obra de Tolstoi:

... consiste en no llamar al objeto por su nombre sino en describirlo como si lo viera por primera vez y en tratar cada acontecimiento como si ocurriera por primera vez; además, en la descripción del objeto no emplea los nombres dados generalmente a sus partes, sino otras palabras tomadas de la descripción de las partes correspondientes a otros objetos (Shklovski 60).

De esta manera, pareciera que *Trabajos...*, siguiendo ahora a Edward Said, tomase una “formación estratégica” dentro del discurso oficial sobre el narcotráfico, al utilizar como recurso predominante la “singularización”. Es decir, que dentro de los discursos

posibles, para acercarse a un tema, en este caso al del narcotráfico, Herrera habría decidido acercarse a través de un recurso literario, el de la singularización; esto es, aun cuando se refiere al narcotráfico, lo hace de una forma muy particular debido no tanto a una distinta interpretación temática, sino a los términos que utiliza para referirse a él. En apariencia, ocurriría un mero embellecimiento de los discursos oficiales, que es lo que plantea Zavala. La singularización, de este modo, más que construir un nuevo discurso, presentaría el mismo, solo que de modo atractivo.

La comparación de dos fragmentos de la novela permiten avanzar en el análisis. Hay una sección en la que la voz narrativa presenta los pensamientos de un Lobo totalmente identificado con el narcotráfico:

Están muertos. Todos ellos están muertos. Los otros. Tosen y escupen y sudan su muerte podrida con engaño pagado de sí mismo, como si cagaran diamantes.

Sonríen los dientes pelados cual cadáveres; cual cadáveres, calculan que nada malo les puede pasar (63).

Desde luego, este fragmento confirmaría que Lobo se identifica con los narcotraficantes. Si pensamos en la división que hace Astorga y que retoma Zavala, sobre la sociedad y el gobierno con comportamientos éticamente adecuados, y frente a estos, los narcotraficantes, cuyo comportamiento es cuestionable, Lobo se estaría identificando con estos últimos, aunque presentándolos como héroes. Pero es preciso citar otro par de ejemplos de la novela, que dan cuenta de cómo hay una intención de desmontar ese discurso que pretende establecer una división afuera/adentro, buenos/malos, en el caso del narcotráfico.

El siguiente ejemplo corresponde a cuando el Rey le pide al Artista ir a cantar a la fiesta de otro capo, para enterarse de lo que pasaba allí: “. . . el Artista, aunque le pesara,

debía hacerse pasar por disidente y averiguar si alguien conspiraba desde adentro” (92). Es uno de los momentos en que el Artista se da cuenta que el Reino, el Rey y todo lo que formaba parte de ese ámbito, no era uno solo, sino que había más como él. Otro ejemplo, aún más poderoso en este proceso de desmontar el discurso dicotómico de un “afuera/adentro”, es este, que ya he mencionado: “El Rey miró hacia la puerta que conducía a la sala de juntas, donde un puñado de uniformes verdes con estrellas tomaba asiento; respiró hondo, se arregló torpemente el cabello y caminó hacia la sala con los pasos más medrosos que el Artista le había conocido” (109). Este es quizá uno de los momentos clave de la historia, en que el Artista se da cuenta de que no hay tal afuera/adentro, sino que todo es parte de un mismo funcionamiento.

En concordancia con este argumento Eugenio Santangelo ha dicho que “el cuerpo teológico-político del Rey se cae y así su mitización. El Reino está adentro de un poder multiforme y fragmentado que implica a la vez instituciones y criminalidad, sin posibilidad de distinción” (Santangelo, párr. 17). En efecto, de este modo, lejos de ser una novela que mitifique al narcotráfico a partir de un lenguaje cuidadosamente estetizado, planteo que se vale de ese y otros recursos para referirse a los discursos que quiere desmontar, pero que más adelante pareciera que esa singularización, ese “extrañamiento” parece operar no solo a nivel de lenguaje sino también a nivel de la trama: al mismo tiempo que el lenguaje extraño, singular, que nos presenta a un Rey y un Reino maravilloso poco a poco se normalizan, también temáticamente la realidad a la que se ha enfrentado Lobo y que había encontrado sorprendente, poco a poco se va diluyendo, hasta que al final queda al descubierto todo lo que parecía misterioso.

### **Voz narrativa: luz, sangre, palabra**

En la novela hay varios elementos que permiten construir desde el comienzo la imagen misteriosa, *extraña*, del Rey y el Reino. Destacan la sangre, que interpreto como las cualidades que Lobo ve en las personas; la vista de Lobo, que es el filtro a través del cual conocemos todo lo que ocurre en el Reino; la luz, que tanto literal como simbólicamente permite ver lo que pasa en el Reino, con distintos grados de claridad; las dualidades allá/acá y ellos/nosotros, que enfatizan Astorga y Zavala, y, finalmente, quizá uno de los elementos más importantes: la palabra, entendida como el medio por el que Lobo adquiere el entendimiento para dismantelar lo que en un comienzo parece misterioso.

Hay también recursos literarios formales que abonan a este extrañamiento a nivel de lenguaje y de trama. Uno de ellos, para usar términos de la narratología, es el narrador heterodiegético en tercera persona, cuyo enfoque y perspectiva son consonantes con el punto de vista del Lobo. Y eso no solo en la cantidad y calidad de conocimientos que posee, sino sobre todo en que hace un uso del lenguaje de forma similar al Artista. Como en el caso de las voces narrativas de las otras dos novelas de la trilogía, se trata de un narrador que usa el discurso indirecto libre: su deixis de referencia “espaciotemporal, perceptual, estilística e ideológica es la del personaje” (Pimentel 116).

El discurso narrativo parece a ratos enrevesado, desordenado y con palabras, dijéramos, poco comunes. Por ejemplo, el narrador cuenta: “Tienen una pesadilla los otros: los de acá, los buenos, son la pesadilla; la peste de acá, el ruido de acá, la figura de acá. Pero acá es más de veras, acá está la carne viva, el grito recio, y aquellos son apenas un pellejo chiple y maleado que no atina color” (63). Otro aspecto formal que da más densidad al ámbito *extraño* que ocupan Rey y Reino es que la historia de vida del Lobo previa a

entrar al Reino se narra a velocidad de resumen, rápidamente. Mientras que cuando se habla del Rey, el ritmo es lento, de escena, lo que le da mayor densidad. Ejemplo:

El Rey lo miró a los ojos y el artista inclinó la cabeza.

—Yo le supe el talento en cuanto lo vi —dijo el Rey, que, se conocía, no olvidaba un rostro— ¿Así le salen todas, Artista?

—Se le hace la lucha, señor —balbuceó el Artista.

—Bueno, pues no se agüite, escriba, péguese aquí con los buenos y le va a ir bien.

—Hizo una seña al hombre ahí cerca y dijo—: Atiéndelo (25).

Un teórico como Theodor W. Adorno, ya decíamos, afirmaba que el punto de vista desde el cual se narra una historia arrastra todos hechos que se narran hacia ese punto de vista (Adorno 45); en tal caso, el narrador de *Trabajos...*, en consonancia con la mirada y con los pensamientos del Artista, arrastra todo lo que ocurre hacia ese punto de vista que, como vimos, va de lo borroso hacia la claridad.

Se echa mano de estos elementos y recursos formales para construir en un comienzo un texto muy extraño, a nivel de lenguaje y a nivel de trama. Es un marginal del ámbito constituido por la sociedad. Y, entonces, cree encontrar al lado del Rey “su lugar en el mundo” (13). Se empiezan a establecer las dualidades acá/allá y ellos/nosotros, que cuestiona Zavala, y que parecen reafirmarse a lo largo de la novela. Al Reino, incluso, el Lobo lo ve como “un faro” de luz (29). Al mismo tiempo, en este comienzo, parece confirmarse que la “posición estratégica” de la novela respecto al discurso dominante es la que afirma Zavala, de un narcotráfico que está *afuera*, y de un Gobierno y sociedad que están *adentro*. El Lobo/Artista empieza a estar en ese *afuera*.

En los últimos capítulos de la novela, se desmorona por completo el extraño misterio que revestía al Rey y al Reino, y que le impedía comprender al Artista/Lobo. Es mediante un corrido, como Lobo hace patente la claridad que ahora posee:

Ay, me duele este corrido  
Que cuenta de mi jefazo  
A quien todos ya le envidian  
Su reino, noble y gallardo

Yo sé que aunque calles quieres  
Que ya no estemos jodidos  
Ni que fueras de vil palo  
Somos tus únicos hijos (96, 97).

Estrofas que son el comienzo de un corrido que hará enfurecer al Rey: pone al descubierto su debilidad simbólica y material, sostenida en su esterilidad. No es en absoluto casual que sea una composición verbal la que revele la nueva subjetividad de Artista/Lobo, pues en el lenguaje se sostiene la sujeción a la autoridad del Otro (A), de tal modo que en un trabajador de la palabra, dijéramos, como el caso de Lobo/Artista, el hecho de que muestre este cambio de autoridad a través del lenguaje lo dota de mayor fuerza, toda vez que sería un acto consciente.

### **De Artista a Lobo**

Una vez fuera del Reino, recupera su nombre, Lobo, y decide visitar la cantina donde había conocido al Rey. “Y se enteró de las dichas y tragedias veraces de los hombres de a pie” (117). En esos hombres de a pie se reconoce Lobo a sí mismo. El narrador pregunta:

¿Quién era el Rey? Un todopoderoso. Un haz de luz que había iluminado sus márgenes porque no podía ser de otro modo mientras no se revelara lo que era . . . Un hombre sin poder sobre la tersa fábrica en la cabeza del Artista. (El Artista se permitió sentir esa potencia de un orden distinto al de la Corte, la maña con la que desprendía las palabras de las cosas y creaba una textura y un volumen soberanos. Una realidad aparte) (117-118).

Nos encontramos con que el mundo misterioso y extraño, del que en un momento incluso se llegó a sentir parte Lobo, no es tal. Tuvo que salir de su ceguera física y metafórica para explicarse a sí mismo varias cosas: que no hay ámbito integrado por un narcotráfico y un narcotraficante, sino por varios. Y que junto a ellos, más que junto a la sociedad, hay otro ámbito representado por el Gobierno/Estado; pero que esos dos ámbitos están compuestos por seres humanos, iguales a los seres humanos que forman parte de la sociedad. Es decir, no hay nada extraño, ningún misterio, en el narcotráfico. Hay, en todo caso, una imbricación, que es posible gracias a que son seres humanos los que forman parte de la sociedad, del Estado y de los cárteles del narcotráfico; de uno, de dos, o de todos al mismo tiempo.

### **Mirando hacia el centro del Reino**

De lo visto hasta aquí, se vislumbra que una parte importante de la transformación que sufre Lobo, en cuanto a la manera de asimilar lo que pasa en el narcotráfico, tiene que ver con la forma en que mira hacia ese ámbito. Es decir, la posición tangencial que ocupa, y la forma de mirar desde allí, es fundamental en el replanteamiento que hará de la imagen del Rey y del Reino.

Por esta razón es importante detenerse a recordar cómo se configura la mirada de Lobo. Y para eso es importante Lacan. Ya lo vimos antes, para el psicoanalista francés lo que determina al sujeto es el lenguaje, y el lenguaje le es otorgado por la autoridad representada por la figura del Otro (A). Es a través del lenguaje como el sujeto puede tener algún conocimiento del mundo, conformado, recordemos, por tres órdenes: lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico. En el caso del Lobo, la función del Otro (A) la cumple el Rey al comienzo de la novela. De tal manera, que la forma en que Lobo comprende el mundo en primera instancia es por el lenguaje que le ha otorgado el Rey.

Hay que recordar también la articulación del deseo del sujeto. Dice Lacan que lo que el sujeto desea es un reflejo del deseo del Otro (A). La explicación es que, si el Otro (A) constituye al sujeto por medio del lenguaje, en esa operación le transfiere asimismo su propio deseo. Esto lleva a que lo que el sujeto desea ver, está filtrado por el deseo del Otro (A). Es decir, la pulsión escópica del sujeto es una reproducción de la pulsión escópica del Otro (A).

### **La pulsión escópica del Artista**

Así, nos acercamos a lo que ocurre con Lobo al comienzo de la novela. No únicamente su lenguaje sino su pulsión escópica está determinada por el grande influjo que el Rey ejerce en él. La articulación de la mirada del Lobo está definida por el Rey. Esto conduce a la operación de anamorfosis.

Se llega así a la mirada oblicua en *Trabajos del reino*; es decir, a la manera en que Lobo, atravesado por el deseo de la autoridad del Otro (A), representada por el Rey, no puede mirar hacia el centro del narcotráfico sino con unos ojos maravillados por lo que se encuentran.



Gracias a la posición oblicua de Lobo, su historia ocurre en primer plano ocupa una posición tangencial con respecto a las acciones del Rey y su séquito, que son las que se encuentran en trasfondo, al tiempo que en el centro de las actividades del narcotráfico. Desde su posición, el Lobo mira de una manera diferente lo que ocurre allí dentro del narcotráfico. De tal modo, a través de esta mirada oblicua se logran ver aspectos que, de otro modo, no se conseguirían ver.

Como hemos señalado repetidamente, la historia de Lobo comienza cuando conoce al Rey y a su séquito. “Lobo observaba fijamente al Rey, se lo bebía. Y siguió mirándolo mientras el Rey hacía una seña a su guardia y abandonaba sin prisa la cantina” (Herrera, *Trabajos del reino* 13). Desde ahí está presente esa pulsión escópica que lleva al Lobo a una admiración hacia el Rey; una admiración que entra a él por obra de la mirada.

Después, cuando ya entra al Palacio, se convierte en el Artista, gracias a que así lo nombró el Rey. El Artista no dejaba de maravillarse: “Era como siempre se había imaginado los palacios. Sostenido en columnas, con estatuas y pinturas en cada habitación, un techo que no podía rozarse” (19). Una vez dentro del Palacio, él ocupa una posición tangencial con respecto a las actividades principales; por esta razón, desde la periferia observa y escucha lo que ocurre en el centro. En una ocasión en que ocurrió una desgracia, pues había llegado al Palacio un cuerpo con una daga enterrada, el Artista “se echó una sombra atrás y ahí se quedó, calladito” (43). Desde esa posición podía observar lo que pasaba; y encontraba todo admirable.

Hasta antes de conocer al Rey, Lobo se encontraba travesado por un discurso previo, y conservaba su nombre. Pero en cuanto el Rey y todos los lujos, maravillas, placeres, que le rodean, se establecen en nuestro personaje, éste se convierte en Artista. Esta operación podría ser menos clara, pero el hecho de que incluso su nombre se

modifique en función del discurso que le confiere el Otro (A) representado por el Rey, lo hace mucho más evidente. El Artista ve tan solo lo que el deseo de ese Otro (A) le permite ver, esto es, el mundo de maravillas que quiere reflejar. Sin embargo, la operación de la mirada oblicua hace allí su aparición.

Como Artista/Lobo nunca ocupa el centro del gran tema de la novela, del narcotráfico, entonces desde el margen ve hacia el centro. Esa posición le va a permitir ver, como plantea Žižek con la anamorfosis, la verdadera forma de las cosas. En la novela esto queda claro en distintos episodios, como cuando el Artista se somete a un examen de la vista:

El doctor volvió a acercarse al escritorio y sacó un armatoste de alambres y cristales. Quitó y devolvió algunas lentes y se lo colocó al Artista sobre la nariz. Las letras en la cartulina se volvieron de pronto visibles pero inquietas. Bailan, dijo el Artista. El Doctor volvió a cambiar las lentes. ¿Y ahora? Se arrastran. Otras lentes. ¿Cómo ve? El Artista no respondió. Tampoco miraba ya las letras. La sorpresa de tantos detalles nuevos lo aturdió: la textura un poco ríspida de las paredes, el polvo de oro deambulando entre los rayos del sol (71).

Es significativo ese momento de fascinación que experimenta el Artista, tan parecido a cuando conoció al Rey y quedó maravillado. A partir de ahora, el Artista comenzaría a ver hacia el mismo centro donde ocurren las cosas, solo que ahora verá todo con una sujeción a otro discurso: no al del Rey sino al de sí mismo, que ha adquirido gracias a la claridad de su visión. Se puede decir que antes de aclarar la visión, veía lo que el deseo del Rey le indicaba que viera; ahora, con la visión clara, mirará a través del deseo de un Otro (A) cifrado en la verdad.

Este argumento se enriquece con ese momento de la novela en que Lobo/Artista se deja influir profundamente por los libros que el Periodista le había prestado:

Son. Tantas letras juntas. Suyas. Puestas ahí sin otra cosa que hacer más que fecundar la testa. Son. Muelen la hoja entre rodillos de insomnio, avisan, hurgan la blancura baldía en el papel y en el mirar. ¿Y qué había sido la hoja sino un trasto del jale, como el serrucho si armara mesas, como la fusca si arreglara vidas? Qué, pero nunca este despeñadero de arena con brío y propósitos de saber. Tantas letras ahí. Son. Son un destello (39).

Si con los anteojos que le entregó el Doctor la visa se le aclaró al Artista, con los libros que le había prestado el Periodista, se le aclararon los pensamientos. También allí está presente la materialidad del lenguaje, pues este ejemplo muestra cómo el Artista puede por fin, viendo la materialidad de las palabras, los discursos de poder que están detrás de ellas y que lo poseían antes. Es también significativo que los libros sean, como se lee en la última línea de la cita, “un destello”, pues antes, al comienzo, la única luz, el único faro, que reconocía el Artista era el que representaba el Rey.

Esta operación, además, lacanianamente hablando, es de suma importancia porque, si al comienzo el lenguaje que le había sido dado al Artista era el del Rey, ahora es el de los libros. Las palabras contenidas son una metáfora del conocimiento que ahora adquirirá el Artista. De tal manera que ese conocimiento ocupará el lugar que antes ocupaba en él la admiración por el Rey.

### **Resimbolización del narcotráfico**

Así, cuando el Rey le pide que se presente a una fiesta de otro grupo criminal, y que cante en honor a uno de los invitados, el Artista acude y se sorprende de lo que mira:

Observaba y observaba con los lentes nuevos que le había mandado el Doctor, . . .

Tuvo una visión minuciosa del rostro del Rey, como con una Lupa le vio la consistencia floja de la piel, de una constitución tan precaria, como la de cualquiera de las personas en este lugar (94-95).

Queda manifiesta la modificación que ha experimentado la mirada del Artista.

Conviene otra cita más, donde se aúna con mucha exactitud la operación de la mirada oblicua con la presencia del deseo proveniente de un Otro (A) que ya no es la autoridad del Rey, sino el conocimiento brindado por los libros y por su visión despejada. El Artista mira a través de una puerta entreabierta la reunión que cité antes entre el Rey y unos militares:

[...] el Señor se afligía como si esos no fueran de otro pelaje, *o como si ellos fueran los que mandaran*. El Gerente cerró la puerta detrás de él. Se oyó ruido de sillas y que el Rey repetía General, General, y que luego decía:

—Vamos a encontrarle la vuelta a esto, ya verán (109-110).

Es decir, desde su posición tangencial, el Artista, que a esa altura de la novela, casi al final, ya estaba a punto de recuperar su nombre, Lobo, parece comprender perfectamente que el Rey no es de otro pelaje, que probablemente no es el que manda.

¿Quién manda? ¿Quién es el enemigo?, se pregunta Eugenio Santangelo. “¿Dónde es aquí, dónde allá? La exterioridad del palacio se cae bajo los “lentes” de una verdad singular que el Artista entrevé y ya no puede, ya no quiere cantar en forma de corrido” (Santangelo, párr. 19). En suma, al final de la novela, la mirada oblicua, definida ya por el deseo de un Otro (A) que ya no es el Rey, coloca al Lobo/Artista no del lado del discurso con el que se identificaba, en forma de admiración, al comienzo. Ahora, esa mirada, definida por un deseo que ha obtenido gracias a la claridad de las cosas, coloca al

Lobo/Artista del lado del discurso que desmota la imagen heroica del Rey y del Reino, del narcotraficante y del narcotráfico.

Esta es la operación más importante que planteo tiene lugar en la novela. A lo que asistimos no es solamente al cambio la autoridad del Otro (A) operando en el sujeto, ni a la consecuente transformación de su pulsión escópica y su mirada. En última instancia, a lo que asistimos es a la transformación del orden de lo Simbólico que el sujeto posee sobre un tema tan importante como el narcotráfico para la vida del México de los últimos años.

La apuesta de la novela es, al comienzo, apropiarse de un orden de lo Simbólico consabido, a saber: el de los narcotraficantes, en los términos en los que nos los presenta el propio Astorga en la sección anterior, el de los corridos que sirven para aupar la imagen de los narcotraficantes, esos bandidos/héroes que retrata el historiador Eric Hobsbawm. Pero esa apropiación, que podría resultar en una crítica negativa hacia la novela, porque pareciera que mediante la estetización del lenguaje solamente reafirma ese orden de lo Simbólico construido a través de los discursos hegemónicos, en realidad va mucho más lejos.

Planteo que la apuesta es apropiarse de ese orden de lo Simbólico, para desmontar esos mismos discursos, por medio de una operación simultánea de la mirada oblicua transformándose paulatinamente dentro del personaje del Lobo. Al final, lo que resulta es que esos discursos son sometidos a examen por una mirada de un Lobo sujetado al lenguaje claro que le ofrecen los libros y, en consecuencia, a una mirada determinada por esa misma claridad. Y no es que esos discursos predominantes sobre el narcotráfico desaparezcan, sino que, aun cuando siguen allí, el sujeto ya no está atado a ellos, sino que los mira desde otro punto. Esto es, desde un nuevo orden de lo Simbólico asimila esos discursos: dejan de ser

la verdad del sujeto, y se convierten, a las claras, en la voluntad de verdad que ha querido imponer determinado poder establecido.

Para decirlo de manera concisa, la operación de la novela consiste en ficcionalizar importantes formas de operación del narcotráfico que han demostrado otros autores ya citados. Así, la novela revela la forma en que las actividades que se agrupan comúnmente bajo el término “narcotráfico” han sido simbolizadas convenientemente por determinados poderes fácticos los cuales convierten tales actividades en discursos, foucaltianamente hablando, que se difunden y repiten a través de medios de comunicación, los mensajes políticos, las campañas gubernamentales, entre otros instrumentos de difusión. Que tales discursos sigan siendo repetidos *ad infinitum* es grave, porque de ese modo se reproduce ese orden de lo Simbólico en que se sostienen las dicotomías buenos/malos, afuera/adentro, narcotráfico/gobierno, y que resultan ser tan convenientes para el orden de cosas establecido.

### ***Transmigración del miedo y la violencia***

Lo primero que quiero destacar de la tercera novela de la trilogía, *La transmigración de los cuerpos*, es un rasgo que comparte con las otras dos: no nombra ninguna ciudad en específico. Al hacer esto, puede tratarse de cualquiera —o de todas—. Esto es central, porque me parece que la propuesta de la novela es referirse a discursos y condiciones sociales que podemos encontrar no solo en un país determinado, sino en varios de la región de Latinoamérica.

La primera parte del análisis se centrará en la materialidad del lenguaje expresada a través del Alfaqueque: él, me parece, es en realidad una metáfora del funcionamiento de la materialidad del lenguaje y de los discursos de poder que contiene. El Alfaqueque es el

reflejo consciente de esa forma en que el lenguaje opera. Además, cosa importante, se postula como un personaje central para la realidad que vive una gran parte de la sociedad latinoamericana, orillada a la ilegalidad, debido al proceso de modernización desigual e injusto como el que, de acuerdo con Schelling y Canclini, a cuyas investigaciones me voy a referir en breve, ha tenido lugar en toda Latinoamérica.

Enseguida de eso, analizo una forma de desdoblamiento que tiene el Alfaqueque, en la figura representada por el perro negro; es una especie de concreción de cierta ética, pues aparece en los puntos de la historia en que el Alfaqueque se enfrenta a momentos que encuentra desagradables o injustos.

Otra serie de elementos muy importantes que analizo son las interpretaciones que hay en la novela sobre los roles de género desempeñados por los personajes. Encuentro que la novela plantea la existencia de una mayor sujeción a los roles de género por parte de personajes de edades mayores, mientras que los más jóvenes parece que se alejan cada vez más de esas reglas.

Antes de analizar la forma en que opera la mirada oblicua, reviso lo que ocurre con los cuerpos yertos de los personajes de La Muñe Castro y Romeo Fonseca. Para eso, me baso en la teoría de la “economía de los cuerpos”, de Klossowski, que me permite plantear el valor como objeto que se le pone a los cuerpos, en la historia, pero que se puede conducir a mi planteamiento según el cual la novela aborda situaciones que ocurren en toda Latinoamérica.

Finalmente, la mirada oblicua. Después de revisar cómo se configura la mirada del Alfaqueque, por la operación del lenguaje y del deseo articulándola, analizo la forma en que mira hacia la violencia y el miedo, que son los temas centrales que planteo establece la

novela. Entonces, desde la posición tangencial que ocupa el Alfaqueque con respecto a esos temas centrales, analizo cuál es su manera de mirarlos.

### **Alfaqueque: metáfora de la materialidad del lenguaje**

El propio Herrera ha explicado que cuando escribía *La transmigración de los cuerpos*, tenía muy presentes las Siete partidas de Alfonso El Sabio: “En este libro no tengo un modelo narrativo con el que dialogue de manera tan clara como en *Señales...* Acudí, por supuesto, a las Siete Partidas, de Alfonso el Sabio” (Capelli, párr. 3). Se trata de un cuerpo normativo escrito en la Corona de Castilla, durante el reinado de Alfonso X (1252-1284); su objetivo era conseguir una cierta uniformidad jurídica del Reino. En la Segunda partida, Título 30 “Los alfaqueques”, leyes 1 y 2, se habla de quiénes son los alfaqueques y de las características que deben cumplir:

Ley 1: “. . . hombres de buena verdad que son puestos para sacar los cautivos y . . . deben tener en sí seis cosas: la primera, que sean verdaderos de donde llevan el nombre; la segunda, sin codicia; la tercera, que sean sabedores tanto del lenguaje de aquella tierra a la que van, como del de la suya; la cuarta, que no sean malqueridos; la quinta, que sean esforzados; la sexta que tengan algo suyo. Y sobre todas estas cosas conviene que sean capaces de conservar el secreto, pues si tales no fuesen, no podrían guardar su verdad”.

De esta Ley, que enlista las características de los alfaqueques, me parece que el personaje de la novela de Herrera cumple fundamentalmente con la tercera: “que sean sabedores tanto del lenguaje de aquella tierra a la que van, como del de la suya”. Que en la novela se cumpla con ella es esencial porque en el “reino del Verbo” (61), que es donde él se desenvuelve, una de sus funciones básicas es “mermar verdades de piedra” (99); y precisamente el oficio del Alfaqueque es, en el ambiente de violencia que forma parte del



trasfondo donde se desarrolla la historia, ayudar a que las personas no se mataran, para lo cual tiene que echar mano magistralmente de su arma principal: el lenguaje. De allí que otra característica de las Partidas que cumple el Alfaqueque es “conservar el secreto, pues si tales no fuesen, no podrían guardar su verdad”. En efecto, el Alfaqueque no solo sabe conservar los secretos, sino que incluso los transforma, para el beneficio de quienes se encuentran en medio de un entuerto; así que cuando tiene que regresar o pasar a otro lado los secretos, estos ya son versiones mejoradas.

Existe un episodio, que, al igual que en las otras novelas de la trilogía, está narrado por esa voz en tercera persona en estilo indirecto libre. Como el narrador parece que ha entrado a los pensamientos del Alfaqueque, los expresa como pareciera haberlos encontrado, sin orden ni concierto:

Un hijuelachingada cualquiera, cualquiera, se come un pan y a eso hay que buscarle un nombre, pensó, O un alias de perdis, que es para lo que el discernimiento alcanza. Bato desterrado alias Menonita. Bato roto alias Alfaqueque. Pobre diablo solitario alias La luz de mis ojos. Pobre mujer expoliada alias Dónde andará. Venganza alias Desquitanza. El Carajo alias No se preocupe usted. Desprecio alias Quién se acuerda. Cuando miedo alias Yo no sé nada. Cuánto miedo alias Aquí estoy bien . . . (80).

El fragmento es muestra de lo que el Alfaqueque piensa y siente en torno a su oficio: escuchar a las personas, entender lo que ocurre, y luego regresar otras palabras, transformadas, a fin de que hagan menos daño en un ambiente tan crispado como en donde se encuentra, y donde el lenguaje es fundamental para mantener aunque sea parcialmente la tranquilidad. El narrador lo señala, cuando recuerda que en uno de sus primeros trabajos, el Alfaqueque había logrado apaciguar a un muchachito que quería armar una rencilla mayor

en el barrio. “Ahí aprendió . . . que lo suyo no era tanto ser bravo como entender qué tipo de audacia pedía cada brete” (50), y el narrador lo puntualiza: “Ser humilde y dejar que el otro pensara que las palabras que decía eran las suyas propias” (50).

El Alfaqueque cumple en la novela, si bien de forma muy peculiar, la función de redentor. Peculiar, porque hace su trabajo alejado de la legalidad, de la institucionalidad, de cualquier aparente metodología. El eje motor de la novela es la responsabilidad que tiene el Alfaqueque de lograr el intercambio de dos cuerpos yertos, a sus respectivas familias, que se encuentran enfrentadas entre sí. La intención es lograrlo sin que haya más derramamiento de sangre. Allí es donde cobra importancia el conocimiento del lenguaje por parte del Alfaqueque: ese conocimiento es el reflejo de la materialidad del lenguaje presente en la novela, pues el Alfaqueque tiene una gran conciencia de su propio papel como transmisor de palabras, y del peso de éstas casi como de objetos físicos con consecuencias concretas en la sociedad. El Alfaqueque, consciente de que usar una palabra inadecuada puede desatar un sinfín de situaciones, es una especie de metáfora de cómo la materialidad del lenguaje, que contiene discursos de poder atravesándolo en todo momento, incide en el mantenimiento, o no, del status quo, para beneficio de poderes concretos.

De acuerdo con el *Vocabulario de la historia árabe e islámica* de Felipe Maíllo Salgado, el alfaqueque era un redentor que tenía como misión el trato y contrato que permitía el rescate o canje de cautivos y su conducción a lugar seguro, aparte de ocuparse de la recuperación de los bienes robados. En virtud de esto, percibía indemnizaciones variables que, por lo regular, estaban en relación con el precio del rescate (Vocabulario: 24). Es significativo, en este sentido, que, en la traducción de la novela al inglés por Lisa Dillman, el Alfaqueque tome el nombre de *the Redeemer*: el Redentor.

Es interesante que cumplir con su labor sea lo más importante para el Alfaqueque. De allí que sea un personaje cambiante, cuya conducta se adecúa a las situaciones a las que se enfrenta constantemente. Herrera ha explicado algo de lo que pensaba al construir al Alfaqueque:

Pienso que un personaje no es algo estático, una constante que siempre va a actuar de la misma manera, ni que se defina solo en función de un conjunto de datos, . . . sino en función de cómo reacciona ante cada situación límite y cómo se define una y otra vez . . . Y en estos escenarios cada instante parece una situación límite en la que el protagonista se redefine una y otra vez (Capelli, párr. 3).

En este sentido, el Alfaqueque se debe principalmente a su oficio: está por encima de sus gustos o sus opiniones personales. Pero ese oficio está inscrito en esos márgenes que mencionaba en Néstor García Canclini: allí donde el proceso de modernización y democratización en Latinoamérica ha sido tan desigual que ha dejado fuera a grandes franjas, como por ejemplo muchas ciudades marginales. El papel del Alfaqueque, de poner en juego una gran habilidad un instante tras otro para apenas mantener un mediano orden en el contexto donde ocurre su historia, pareciera ser la condición a la que ese proceso de modernización desordenado, ha orillado a un gran número de personas en Latinoamérica. Es un proceso que, de acuerdo con Schelling y Canclini, ha fracasado en su propósito de integrar a todos de manera igualitaria; de tal modo que se crean márgenes donde la única forma de sobrevivir es del modo en que lo plantea la novela de Herrera. Allí, en esa ilegalidad, personajes como el Alfaqueque, que cifran su valor en el “verbo y la verga”, o sea en su oficio y en la satisfacción de sus deseos sexuales, no solo son viables sino que posiblemente sean indispensables, de acuerdo a la lógica de la novela.

## **El perro negro del Alfaqeque**

De las características de los alfaqeques que plantean las *Partidas* de Alfonso El Sabio, y de las características del personaje del Alfaqeque presentes en la novela, se desprende una suerte de ética. Es decir, el Alfaqeque como personaje se enfrenta al contexto violento sin ir armado de otra cosa más que del lenguaje; con éste, su propósito fundamental es remediar conflictos y lograr la redención de cautivos, esto es, mantener el orden de cosas sin que estalle más violencia en ese ambiente ya de por sí enrarecido por la desconfianza, el miedo y la violencia. Los principios con que debe cumplir su misión son una especie de postulado ético frente a la violencia incontrolada que está en el trasfondo de su historia en primer plano.

Esta ética del lenguaje que resulta fundamental pues en cierta medida es el eje estructural básico de la novela, se materializa cada vez que el Alfaqeque hace frente a circunstancias desagradables o injustas. Una forma en que se materializa esta ética es con la presencia del perro negro que aparece en varios momentos de la historia. Para referirme a él, uso la figura del álter ego o el doble. Aunque, como explica Juan Antonio Molina Foix, ese doble puede cumplir funciones distintas, dependiendo de la tradición y de los autores específicos, aquí adopto la función de ese doble que el propio Molina Foix presenta como la “encarnación de todo lo malo que llevamos dentro de nosotros y nos negamos a aceptar: la exteriorización del infierno íntimo cuya amenaza concreta radica en la posibilidad de que nos suplante, actúe en nuestro nombre y nos aniquile” (Molina Foix 21). Esto tiene lugar en la novela, cuando aparece el perro negro del Alfaqeque.

Destaca el momento en que el Alfaqeque está por hacer entrega del cuerpo de la Muñe, e irrumpe el Delfin en su departamento. Y aunque el Alfaqeque le insiste que podía

entregarle el cuerpo de la Muñe antes de realizar el protocolo de intercambio, aquél se burló de él en sus narices, y casi lo empuja a un lado para pasar por la puerta. Entonces

el Alfaqueque sintió a su perro negro detrás de la puerta, silencioso, pesado, como la primera vez que lo vio, cuando el Delfín le había dicho exactamente lo mismo, años atrás.

En ese entonces todavía no era el Alfaqueque; era un tinterillo nalgasmeadas haciendo carrera en juzgados de quinta (79).

Como el Delfín insistía en menospreciar la autoridad que el Alfaqueque tenía en ese momento, el perro negro persistió:

Aprendió a vivir con él, e incluso a convocarlo en ciertos momentos. Algo le quebraba por dentro, pero a la vez le permitía meterse en lugares y en decisiones que no soportaría a solas. Era un núcleo oscuro que le permitía hacer cosas o dejar de sentir cosas, era algo físico, tan real como un güeso del que uno no se hace consciente hasta que está a punto de reventarle la piel (81).

No es un perro cuyas apariciones sean casuales, sino que éstas tienen lugar en momentos específicos, como en los casos mencionados: cuando él está haciendo lo que en el fondo considera correcto, según sus principios, o cuando de alguna manera su subjetividad es menospreciada.

El peso que, en una palabra, tiene el perro negro en la personalidad del Alfaqueque es una suerte de consolidación de los principios que ya habíamos enlistado en él: la importancia que le confiere al lenguaje como medio de pacificación, la inclinación a valorar más su oficio que otros bienes, tales como los materiales, entre los más importantes. Así que su doble, en la figura del perro negro, hace las veces de salvaguarda de esos principios.

### **Mirando a la construcción patriarcal del género**

El abordaje que hace la novela de la construcción social del género es un elemento de análisis muy importante. Para ello, tomo el caso del Alfaqueque y su forma de desenvolverse frente a los otros hombres y a las mujeres; también, y especialmente, tomo a los personajes de la Tres Veces Rubia, la Vicky y la Ñora: la primera es la guapa vecina que el Alfaqueque desea sexualmente; la segunda es la enfermera amiga del Alfaqueque que lo acompaña en un momento de la historia a revisar el cuerpo de la Muñe para saber en qué condiciones murió, y la Ñora es la mujer dueña de la Casota donde están los departamentos del Alfaqueque y de la Tres Veces Rubia.

En primera instancia, parecería que la diégesis de la novela está sumida dentro de una construcción absolutamente “patriarcal”: ese discurso según el cual las diferencias sociales entre hombres y mujeres son cuasi-naturales, lo que a su vez ha creado los géneros “hombre” y “mujer” y los ha cargado de un sinfín de connotaciones.

Patricia Otegui resume los puntos de coincidencia de varias corrientes en torno a esta construcción absolutamente social, así como a las propuestas más aceptadas de subvertirlo. Afirma que hoy día, se cuestiona la homogeneización aparente de los géneros y su percepción como “binomios enfrentados” y definidos por oposición; discute que el rol del género sea una transferencia, al orden de lo social, de unos atributos o características inscritas en el orden de lo estrictamente biológico; rechaza que sean el resultado de la imagen de una estratificación que exista en el orden de lo real (macho/hembra) y que defina nuestro modo de ser, actuar, pensar y vivir como hombre o como mujer; defiende que las identidades genéricas son una construcción sociocultural que hace que se perciban como naturales unas determinadas formas de concebir el mundo y las relaciones con nuestro entorno, y da como resultado unas categorías estereotipadas que nos hacen percibir como

“natural” una determinada forma de ser hombre o de ser mujer (Otegui 151-152). Todas estas son características propias de lo que se suele aceptar como “género”, y que nos sirven para dar cuenta de lo que ocurre en la novela. En esta parece que se reproducen dichas concepciones de “género”, de forma tan acrítica que lo que estaría ocurriendo sería reproducir esta construcción social del género, e incluso celebrarlo.

Así parecería, si atendemos a la forma como empieza la novela, con un narrador platicando en detalle los deseos del Alfaqueque con respecto a la Tres Veces Rubia: “ A la Tres Veces Rubia el pantalón se le metía por todas partes. Él la miraba como detrás de un escaparate con la gula maldita de querer devorársela y atascarse de muslos y espalda y lengua y pedir los güesitos pa llevar” (17).

Se trata de un hombre que ve a la mujer como un objeto, que le permitirá satisfacer sus deseos sexuales. El hombre cosificando a las mujeres. El Alfaqueque que se nos presenta en esta escena reproduce las imposiciones del género tal y como lo ha descrito Otegui. El Alfaqueque, al menos en los pensamientos que refleja en esta escena, presenta las taras que, según Josep-Vicent Marqués, carga consigo la idea del “ser masculino”.

La construcción del varón se rige con relación a una consigna básica por la cual “ser varón en la sociedad patriarcal es ser importante” (Marqués 48), un ser que se encuentra allá afuera asociado a la esfera de ‘lo público’, asociado a ‘lo productivo’. “Mientras que las mujeres, en oposición a estos valores, son educadas bajo la consigna de que ‘ser mujer es ser mujer para otros’” (Marqués 43). Se repiten escenas de esta naturaleza, donde el Alfaqueque se expresa hacia las mujeres exclusivamente como objetos de deseo sexual. Otros personajes, como el Ñándertal, repiten esta conducta. La escena que sigue es del Alfaqueque con el Ñándertal, en la calle: “Chale, no hay ni a quien mamasear, dijo el Ñándertal mirando las calles desiertas por la ventanilla del vocho” (53). Se repite no solo el

deseo sino, lo que sí es grave, la cosificación de las mujeres por parte de los hombres. Pero algo interesante es que, salvo el personaje de Gustavo, el abogado al que recurre el Alfaqueque para obtener algo de información en su pesquisa, ninguno de los otros hombres se impone violentamente hacia las mujeres. Esta es una sutil diferencia.

Gustavo pertenece a una capa social diferente a la del Alfaqueque: él, se nos dice, es un abogado, que trabaja en los juzgados, que tiene una casa. Es un sujeto muy incrustado en la institucionalidad, y en las reglas que de ella se desprenden. Es el único personaje de la novela que ejerce violencia física propiamente contra una mujer, mientras que en el Alfaqueque, por ejemplo, esa violencia no se cristaliza, aun cuando eso no signifique que no esté en potencia, latente.

Esto tiene relación con la configuración que tienen los principales personajes femeninos con quienes él convive. En el caso de la Tres Veces Rubia, aunque parece asumir esa característica que citamos de Josep-Vicent Marqués (“ser mujer es ser para otros”), lo cierto es que tal cosa solo es un pensamiento, una fantasía, del Alfaqueque. La realidad es que las únicas veces en que tuvieron relaciones sexuales se debieron a que el Alfaqueque se comportó, aunque fingidamente, como alguien distante de los discursos sobre el ser masculino, y ella fue la que dominó en cada momento durante el acto sexual. Ella es la que decidió tener relaciones con él.

Otro caso interesante, que demuestra a un Alfaqueque ubicado entre esa construcción de género que dicotómicamente separa hombres y mujeres y les impone una carga cultural penosa, es el de Vicky, su amiga la enfermera. Hay un momento significativo:

¿Cómo que si estoy segura?, respondió Vicky cuando el Alfaqueque le pidió que lo acompañara. Ya has de andar en la calle con el pinche Ñándertal, ¿verdad? ¿A él



también le preguntaste si está seguro de querer ir? No, ¿verdad, pendejo? Aunque ese güey no puede atinarse un tiro ni a sí mismo ahí lo andas trayendo de arriba abajo, pero yo, que resuelvo chingadera y media en mi trabajo, soy la señorita que tiene que ser cuidada.

Era una deformación profesional, no vocación de caballero: en el reino del Verbo todos los hombres eran Jefes y todas las mujeres eran Damitas (61).

Vicky es el personaje que confirma la operación que comienza a entorsearse con la Tres Veces Rubia: mientras que ésta sabe el valor que en “lo patriarcal” posee como objeto de deseo y lo explota —aun cuando esa actitud, por supuesto, consolida “lo patriarcal” mismo—, aquella se enfrenta a los hombres que reproducen en sus pensamientos el esquema patriarcal tan acendrado. Pareciera Vicky saber cómo opera esa construcción de género, el cual nombra a las mujeres Damitas y a los hombres Jefes, y parece burlarse de todo eso que proviene de un pasado al que ella no está dispuesta a someterse.

La única mujer que en cambio, parece sí estar dispuesta a someterse a esa lógica, es precisamente la Ñora, que pertenece a generaciones anteriores. “Una tradición que define a la mujer como un ser inferior, necesitado de protección, percibida como un hombre incompleto, un ser indigno y pecaminoso [...], y que por tanto debe ser protegida, tutelada, controlada”, como señalan Olga Arisó y Rafael Mérida (41). La Ñora siempre está detrás de las puertas de su vivienda, solamente se asoma eventualmente, sin embargo ejerce un poder tan grande en el Alfaqueque, que incluso hacia el final de la novela, cuando le pide que busque a un muchachito que vive en otro departamento, él transige aun en contra de su voluntad. Como si fuera una madre que le pide un favor a su hijo, quien simplemente no encuentra valor para negarse.

La Ñora es la única mujer que, acaso por su condición generacional, se encuentra en la novela plenamente sujeta a la violencia producida por la construcción social del género, que ha derivado en una construcción patriarcal de las relaciones entre las personas.

Mientras tanto, la Tres Veces Rubia es un personaje que si bien se sabe objeto del deseo sexual de los hombres, explota este conocimiento a su antojo. En cambio, Vicky es, en este sentido, el personaje menos atado a las construcciones sociales del género, a esas tecnologías que

contribuyen a la naturalización de la violencia al sustentar el actual modelo hegemónico y homogeneizador de la masculinidad, que se apoya en la creencia de que todos los hombres actúan en última instancia como respuesta a un mandato biológico-natural que les reserva un papel activo, implacable y centrado en la respuesta a una supremacía de su genitalidad. Y, en consecuencia, que se acepten la impulsividad, el riesgo y la violencia como actitudes y comportamientos acordes a su naturaleza (Arisó y Mérida 115-116).

En cuanto a los hombres que sí se someten a esta configuración, parece que son los más viejos, como el Delfín o Gustavo, que pertenecen, al igual que la Doña, a generaciones anteriores; mientras que los más jóvenes, como el Ñándertal o el mismo Alfaqueque, han pasado de atreverse a ejercer la violencia física a solamente pensarla, si bien reducida al ámbito de las relaciones sexuales. Esto, sin embargo, no quita el hecho de que todos los personajes hombres, incluyendo al Ñándertal o al Alfaqueque, cosifiquen a las mujeres en el plano de lo sexual. Lo interesante, en todo caso, es que aun cuando ellos piensen a las mujeres en términos de objetos sexuales, en la novela solamente ellas son las que tienen la facultad de elegir tener relaciones sexuales, o no. La violencia sexual, como decíamos, está latente en la novela.

Las taras que se arrastran generacionalmente juegan un papel muy importante, pues precisamente lo que dio pie a la disputa Fonseca-Castro fue la posibilidad del abuelo de tener dos familias a la vez. Esto ocurrió en un momento histórico anterior, donde un hombre podía, pero también debía, llenar las expectativas de un estereotipo de “lo masculino”, por ejemplo: dominio y competitividad extrema, represión de la sensibilidad y las emociones, represión de la empatía, rechazo de valores éticos de respeto y cuidado de los demás, tal como señalan Arisó y Mérida (35-36).

La novela da cuenta de que estas violencias se encuentran en los márgenes, en esa sociedad segregada de la institucionalidad que describen, entre otros, Vivian Schelling. En este sentido destaco el simbolismo que significa el episodio de la casa que se incendia en la novela: parece condensar la apuesta que se entrevé de la novela por la urgencia de un cambio generacional en ese contexto social que presenta.

Se trata del episodio cuando arde la casa de Las Pericas poco antes del intercambio de los cuerpos de Romeo Fonseca y La Muñe Castro a sus respectivas familias. El Alfaqueque se enteró por una llamada del Menonita que la casa de Las Pericas está en llamas, y un impulso lo lleva a donde Gustavo, para investigar:

Ellos no son dos familias es lo que sucedió, le respondió Gustavo. [...]

El papá de los Castro se casó con todas las de la ley, pero un día le gustó una chamaca del barrio, y se largó con ella y botó a la familia. Todo bien hasta allí, ¿no? Así a veces pasa. Pero el viejo cabrón un día se murió, cincuenta años luego de haber vivido con la primera mujer. Y ahí fue donde empezó todo (91).

Es una idea que consiste en prender fuego literalmente a los objetos que representan el pasado, como una manera de impedir la presencia de ese pasado en el presente. El pasado al que no se le quiere dar más espacio en el presente es el que ha explicado Gustavo al

Alfaqueque: un tiempo al que pertenece el padre de las dos familias que nunca le dio apellido a ninguna, y que, vayamos más lejos, actuaba plenamente identificado con los roles de género citados antes, según los cuales era normal tener dos familias (“Todo bien hasta allí, ¿no?”, dice el propio Gustavo), al amparo de una masculinidad violenta y omnipotente.

### **La economía de los cuerpos**

La presencia de los cuerpos muertos en la novela es notablemente importante. Herrera ha sostenido que

una de las cosas en las que pensaba al estar escribiendo esta novela es en cómo la absoluta falta de respeto hacia los muertos es una capa más empeorando la violencia que se vive en el país. [...] En el caso de esta historia, los cuerpos de los difuntos cambian de significado conforme el Alfaqueque va entendiendo lo que ha sucedido (Capelli, párr. 3).

Resulta ser el reflejo de la otra realidad de los cuerpos descrita en la sección anterior: los miles de muertos ocasionados por la embestida del gobierno federal en contra de los grupos del crimen organizado. Los cuerpos dejan de ser solamente depositarios de la memoria de las personas que los habitaron en vida, y adquieren otro valor: puede ser económico, o, como en el caso de la novela, la moneda de cambio para una operación entre familias.

Para analizar esto, es útil el concepto de “economía de los cuerpos”, de Pierre Klossowski, quien a su vez parte de la propuesta que Georges Bataille desarrolló partiendo de los estudios antropológicos de Mauss sobre lo que identificó con el nombre de *potlach*: una forma de intercambio de los indios del noroeste americano. “. . . el propio cuerpo, por la manera de disponerse respecto al cuerpo del otro es un valor de uso” (Klossowski 9-10).

Descubre el filósofo francés ese valor de uso, como objeto de intercambio, que se le concede al cuerpo humano: “. . . la industria plantea que todo fenómeno humano, al igual que todo fenómeno natural, es susceptible de ser tratado como *material exploitable*” (Klossowski 17); a partir de esto, afirma que la venalidad

estaría fundada en el hecho de que los seres humanos sólo pueden comunicarse entre ellos en calidad de objetos traficables. Por esto, antes de exponer el rol del numerario en este dilema, conviene detenerse un instante sobre aquello que suple esta incomunicación en el mundo de la fabricación de objetos utilitarios. Pues el modo de fabricar concierne tanto al modo en el que el ser humano se comporta frente a todo lo fabricable, como también a su cuerpo y al cuerpo del otro en tanto objeto instrumentalizable (Klossowski 25).

Si bien, esta descripción corresponde estrictamente a lo que ocurre en ciertas sociedades, donde el intercambio de los cuerpos resulta algo socialmente aceptado, como entre los indios norteamericanos descritos, lo cierto es que dentro del mundo diegético de la novela, el valor utilitario de los cuerpos es al menos una violencia contra la memoria de quienes representan esos cuerpos. En la novela se utilizan los cuerpos muertos del mismo modo que Klossowski ha documentado que ocurre con los cuerpos vivos entre los indios norteamericanos. En la novela, los cuerpos yertos siguen siendo utilizados como si estuvieran vivos, es decir, el valor que representan los cuerpos para ambas familias se está jugando en el terreno de los vivos. El valor que poseen por ser depositarios del afecto de cada una de sus familias da cuenta de lo que refiere Klossowski cuando habla de las pulsiones y emociones que despiertan los cuerpos, lo cual los convierte en susceptibles de ser deseables del mismo modo, o de forma muy parecida, a objetos. Los cuerpos como objetos.

### **La mirada oblicua del Alfaqueque**

Siguiendo el modelo de la *Construcción de metodología*, que he utilizado para analizar lo que ocurre con la mirada oblicua en las otras dos novelas de la trilogía, en lo primero que habría que detenerse antes de entrar en materia propiamente, es en cómo se constituye el deseo en el Alfaqueque.

Con Lacan, convenimos en que el lenguaje otorgado por el Otro (A) al sujeto es lo que lo define en un comienzo precisamente como sujeto. El lenguaje otorgado por la autoridad del Otro (A) representa, así, la forma en que en un comienzo el sujeto conoce el mundo. Lo interesante de esto es que, en esa transferencia de lenguaje, el Otro (A) también le transfiere al sujeto el deseo. De modo que el deseo que posee el sujeto es una transmisión del propio deseo del Otro (A). Y si una de las principales formas del deseo se manifiesta en las pulsiones, en este caso, en la pulsión escópica, resulta pues que lo que el sujeto desea ver es lo que el Otro (A) le ha transmitido.

Ahora bien, en *La transmigración de los cuerpos*, al contrario que en las otras dos novelas de la trilogía, no ocurre un cambio de la autoridad representada por el Otro (A). En efecto, a diferencia de aquellas dos, en las cuales los protagonistas se separan de una sujeción inicial y abrazan otra, muy diferente (y en tal operación radica de hecho parte esencial de las propuestas de cada novela), en la tercera novela de la trilogía el Otro (A) que define el lenguaje del sujeto se mantiene invariable.

Desde el comienzo de la novela aparecen fragmentos como éste, ya citado: “con el tiempo descubrió que lo suyo era navegar con bandera de pendejo y luego sacar labia. Verbo y verga, verbo y verga, qué no” (Herrera, *La transmigración de los cuerpos* 21). Es decir, desde el comienzo nos enteramos de las habilidades que posee el Alfaqueque para

dominar el lenguaje y utilizarlo según se necesite en su trabajo o, como ocurre en el ejemplo, en situaciones íntimas. El caso es que desde ese momento, se establece la autoridad del Otro (A) ejercida sobre el Alfaqueque.

Lo interesante es que la sujeción al Otro (A) no variará durante el transcurso de la novela. Veamos dos ejemplos en los que está patente la sujeción del Alfaqueque al dominio que tiene del lenguaje: “[...] el Alfaqueque verbeaba lo que fuera necesario para que la gente siguiera complicándose como mejor le pareciera, no tendría chamba si se ponía a juzgar los vicios de cada cual” (49). Y concluía el Alfaqueque: “El verbo es ergonómico, decía, Sólo hay que saber calzarlo con cada persona” (49). Es un fragmento situado en una parte media de la novela. Otro más, ubicado más bien hacia el final, demuestra que el Alfaqueque continúa siendo el mismo, su sujeción al lenguaje no ha variado:

La de cosas que la gente escribe en lápidas aunque sea con el aliento. Te amaré por siempre. No puedo perdonarte. Olvídenme. Volveré. Me la van a pagar. Más caladas que con cincel. De borrarlas se encargaba el Alfaqueque. Él no sobresalía en nada, más que en amansar maldiciones y salvar a la gente de los separos o de sus promesas. Justo porque no hacía bulto podían usarlo como un desarmador que luego vuelve a la caja de herramientas y no es necesario agradecerle nada (99).

Estas reflexiones situadas casi al término de la novela confirman que el Alfaqueque no se ha transformado, como sí ocurría con los protagonistas de las otras novelas. Es exactamente el mismo, en términos de sujeción al lenguaje y, en consecuencia, en términos de su subjetividad.

Tal condición es importante para analizar la forma en que mira desde la posición que ocupa su historia en primer plano hacia la violencia y el miedo social que ocupan el trasfondo de la historia.

### **Mirando hacia la violencia**

En efecto, la historia que ocurre en primer plano es la del Alfaqueque, quien tiene que resolver, echando mano de su dominio del lenguaje, la entrega de los cuerpos de La Muñe Castro y de Romeo Fonseca a sus respectivas familias, y desde esa posición mira hacia el trasfondo. A través de su mirada, definida por el deseo que le transfiera ese lenguaje cuya principal característica es su carácter de utilitario, mira hacia el trasfondo donde hay una mezcla de desconfianza, inseguridad, temor.

Ahora bien: en la historia del Alfaqueque, que desde su posición marginal mira hacia la violencia y el miedo dominantes, éstos también han logrado filtrarse. ¿Cómo explicar las muertes de La Muñe y de Romeo, sino debido a que la violencia rampante llegó a sus vidas? En el caso de ella, murió por la enfermedad extraña que flota en el ambiente, y en el de él, fue por un accidente casi absurdo, de un automóvil que lo arrolló, y el conductor escapó. Estas muertes, que convocaron la presencia del Alfaqueque para resolver la entrega de los cuerpos, son resultado de esa violencia proveniente del trasfondo.

Se puede decir que el Alfaqueque no solo es testigo presencial de los episodios violentos, como los que voy a ejemplificar a continuación, sino que también su historia es resultado de esa violencia.

Esta escena ocurre al comienzo de la novela:

Durante esos cuatro días previos el mensaje había sido Calmados, calmados todos, que esto no va a pasar a mayores. A él le había tocado presenciar en un camión la tensa calma del escepticismo: se había subido un vendedor ambulante a ofrecer



frasquitos de gel líquido para hacer burbujas [...] Burbujas de gel, decía aquel [...]. Una se rompió en la frente de un tipo, y al parecer justo entonces, a todos les cayó el veinte de que la burbuja estaba llena de aire y saliva que venía de la boca de un extraño. Hubo un rictus de pánico glacial en los rostros del pasaje, el tipo se levantó y le dijo Te sacas a la chingada, el vendedor balbuceó ¿Qué pasó, amigo?, no te pongas así, pero el otro ya se le iba encima” (13).

De este ejemplo me interesa subrayar la presencia del gobierno (“Calmados, calmados todos”), como un responsable importante de causar miedo entre la población. Además, desde luego, está presente la violencia de la que es testigo el Alfaqueque, y en la cual está sumergida la sociedad debido no solo a la presencia de esa enfermedad ignota que flota en el ambiente, sino sobre todo, al nerviosismo y al temor causados por la forma en que se manipula y difunde la información sobre esa enfermedad.

Otro momento muy claro de la responsabilidad del poder gubernamental como causante de ese miedo es este, que ya hemos visto antes:

Llegó a su celular un mensaje del gobierno asegurando que ya prontito se normalizaría la vida, que había que tener cuidado, pero caer en pánico no; palmadita en la cabeza asegurando Éste es un silencio accidental, ¿Sabe cómo? Como cuando usted está platicando con alguien y pasa un ángel, así; pero aire de Mejor hacernos pendejos que ponernos pendejos (45).

Como dije antes, del trasfondo pleno de violencia y temor, proviene el orden de lo Simbólico que sostiene temáticamente a la historia central, y que a ratos hace su aparición en la vida del Alfaqueque: como el episodio en que, conduciendo su auto, se encuentra con un retén militar, se detiene y de pronto el soldado deja de verlo y volvió la mirada para ver a un muchacho que había sido detenido “se volvió hacia los soldados junto al camión y dijo

Quítenle esas pendejadas. Uno de los soldados maniató por detrás al muchacho y el otro empezó a arrancarle los aretes. El punketo se revolvía en silencio, hilillos de sangre comenzaron a escurrirle de las cejas, de la nariz, de la boca” (56). Es un ejemplo de la violencia, permanentemente en el trasfondo, ocupando también el primer plano de la historia del Alfaqeque. Miedo y violencia ocupan un lugar central tanto en el trasfondo como en el plano que ocupa el Alfaqeque: no hay tensión dialogante de planos. Similar es el siguiente ejemplo: “Vio por el retrovisor una camioneta negra que se le atrabancaba unos metros atrás . . . De ella bajaron dos hijuelachingadas con caras de ser muy hijuelachingadas. El que bajó del lado del pasajero no necesitó ordenarle al Alfaqeque que se acercara. El Alfaqeque apagó el coche y bajó” (99-100). Este episodio podría ser la descripción de cómo se realiza un “levantón”<sup>8</sup>.

Lo que ocurre es que el Alfaqeque mira hacia esos hechos. Nos los muestra filtrados por esa mirada plena de un sujeto, como lo he explicado, está determinado por el lenguaje como principal herramienta para mediar conflictos y como instrumento de seducción obtener favores sexuales. El sujeto se asume únicamente como el lenguaje que posee, o bien, como un instrumento del lenguaje. Pues bien, ese sujeto es el que mira hacia el trasfondo, y nos lo presenta a través de su mirada. El Alfaqeque, cuya historia ocurre en un primer plano lleno de violencia y miedo, mira hacia el trasfondo donde igual reinan la violencia y el miedo. Se convierte, a través del lenguaje que lo posee, en un mero reflejo del trasfondo.

---

<sup>8</sup> Un levantón: esa especie de secuestro por el que no necesariamente se pide rescate, y suele terminar con la muerte de la persona “levantada” “Los levantones se multiplicaron en México desde que el 11 de diciembre de 2006 se inició el llamado Operativo Conjunto Michoacán con 7 mil militares lanzados a combatir el narcotráfico”, como señala una reportaje periodístico del año 2011 (Veiga).

Queda preguntarse si la historia del Alfaqueque ofrece una posibilidad de resimbolizar el gran tema central hacia el que mira oblicuamente. La respuesta la he comenzado a dibujar desde el comienzo, pero es importante subrayarla: durante toda la historia del Alfaqueque, el sujeto no transforma su tipo de sujeción al lenguaje. La mirada que en un comienzo parecía operar en el Alfaqueque, cuya historia en primera plano ocurría al tiempo que él miraba al sesgo hacia los acontecimientos del trasfondo, parece ser menos una mirada oblicua que una mirada directa: resultó que no se trataba de dos planos en tensión, sino que en ambos lo que ocurre es violencia, miedo, desconfianza. Además, la figura de autoridad representada por un Otro (A) cifrado en ese lenguaje instrumental que le permite al Alfaqueque enfrentarse a la vida es el mismo de comienzo a fin. De este modo, el Alfaqueque se mantiene sujetado del mismo modo a ese lenguaje utilitario, que le permite salir airoso, éticamente incluso, de las más variopintas situaciones.

Esto se traduce en que la operación que tiene lugar en *La transmigración...* es la menor de la trilogía. En efecto, la consciencia del Alfaqueque sobre su rol de “verbo y verga”, o sea de trabajador a base de lenguaje, es una de las principales metáforas de la novela: la de que personajes como el Alfaqueque, que cifra su valía en un lenguaje que le permite sortear las inseguridades, mentiras, injusticias, etcétera, del medio ambiente en el que se encuentra, son un tipo de subjetividad generada por el proceso de modernidad desigual en Latinoamérica. Pero el hecho de que el Alfaqueque no sufra una transformación y de que su historia se limite a ser de inicio a fin el reflejo de esa violencia hacia la que mira al trasfondo, hace de esta novela un ejercicio literario de menor alcance que las otras dos, aun cuando el reto que se planteaba la novela (de utilizar el miedo como metáfora del medioambiente latinoamericano) era interesante y aun urgente literaria y socialmente.

## Sección 5

### Sujeto, sujeción, subjetivación

La idea a la que he llegado, de que a lo largo de *Trabajos del reino* y de *Señales que precederán al fin del mundo* sí hay una transformación del orden de lo Simbólico mientras que a lo largo de *La transmigración de los cuerpos* no, está estrechamente ligada con lo que analizo en esta última sección.

Con base nuevamente en Žižek y Butler, quienes a su vez parten de los postulados de Lacan, ahora se analizará un proceso que se puede dividir en dos momentos interconectados: cómo el sujeto por un lado sufre un proceso de sujeción al lenguaje, y por otro, cómo al mismo tiempo se subjetiviza, es decir cómo se torna sujeto independiente de otro sujeto, con una posible identidad propia e intransferible.

Para analizar el caso de la sujeción, Butler explica que precisamente el sujeto, al entrar en contacto con el lenguaje, queda sujetado no solo a las reglas y al funcionamiento de éste, sino, lo que es más, a todos los discursos de poder contenidos en el lenguaje y a la carga que el lenguaje tiene como simbolizador de la realidad.

Por otro lado, para hablar de la subjetivación, resultan útiles tanto los planteamientos de Butler como los de Žižek. Ambos se basan fundamentalmente en Lacan. Por eso, utilizo tanto a ellos dos como al propio psicoanalista francés. El planteamiento general es que el sujeto está fundado por el Otro (A) en tanto autoridad, tal como se detalla en la *Construcción de metodología*. Lacan plantea que el lenguaje es el elemento necesario que da sentido a la realidad. Establece que no se puede conocer nada afuera del lenguaje, como se puede ver en el Esquema “L” (crf. p. 34).

Cuando el sujeto sufre un proceso de modificación en la autoridad que el Otro (A) ejerce sobre él, lo que sucede en realidad es que cambia la forma en la que se sujeta al lenguaje y se subjetiviza. En consecuencia, cambia su concepción sobre el mundo simbolizado. Esta operación es la que a grandes rasgos retratamos en esta sección, para cada una de las novelas de la trilogía fronteriza.

### **Makina, la sujeción a un distinto Otro (A)**

Margarita Ramón-Raillard ha seguido el viaje emprendido por Makina, deteniéndose en numerosos elementos que le permiten afirmar que, más que tratarse de una frontera física, lo que hay que destacar de la novela es la pertinencia de “lo fronterizo” que se expresa, sí, en los hechos mismos, pero básicamente en la forma de entenderlos por parte de Makina y de las personas migrantes, en la forma en que Makina mira y va cambiando su forma de pensar; en el nuevo idioma en constante transformación, que refleja su propia condición de “devenir”. Se explicaría esto como una especie de estado donde “lo fronterizo” atraviesa al sujeto.

Me refiero a una operación de la que ya he hablado, al menos parcialmente: en Makina, a medida que se adentra en ese espacio que es a un tiempo territorio estadounidense y Mictlán, las tres lenguas que domina desde el comienzo, actúan en dos sentidos. Por un lado, le permiten entender que tiene frente a sí una nueva lengua, pero a la vez deja de estar sujeta y subjetivada por tales lenguas, y comienza a estarlo con respecto a esa nueva lengua. Ahora se enfrenta a una lengua mixturada, se instala en un estado de devenir, y lo que acaba por subjetivarla es la inestabilidad.

Santiago Navarro, como ya lo mencioné, ha problematizado esto; él emplea el término “flexibilización” para analizar lo que ocurre con Makina. Huye, como yo, de la

categoría de “identidad”. Navarro precisa cómo actúan los hechos que Makina observa en los migrantes, para la transformación que obra en su interior: “Las transformaciones que experimenta el lenguaje de los migrantes actúan como correlato objetivo de sus mutaciones identitarias” (Navarro 119).

Idea que suscribo: las transformaciones que Makina observa en sus paisanos — comportamientos, formas de hablar, de convivir...— la transforman a ella misma, si bien, sostengo que los cambios que Makina nota en el lenguaje son los que más inciden en su propia mutación.

Este planteamiento cobra un valor especial cuando se liga con lo que afirma Gloria Anzaldúa, quien lleva esta operación a un punto concreto: la frontera entre México y Estados Unidos, que conceptualmente es donde yo ubico los cambios que experimenta Makina y los migrantes mismos (Anzaldúa 105-106). Me valgo de este planteamiento de Anzaldúa para apuntalar el proceso de transformación por el que atraviesa Makina: un proceso que es resultado del cruce de identidades contenidas en los idiomas que se mezclan en el Gabacho, y cuya fusión Makina puede observar porque ese mismo cruce está ocurriendo en ella y en las tres lenguas que domina.

De los planteamientos de Navarro, Ramón-Raillard y Anzaldúa, desprendo que Makina es una metáfora del tránsito; de que se trata de un personaje atravesado por los cambios que está sufriendo su propio lenguaje y, en consecuencia, su manera de enunciar el mundo es igual diferente. Faltaría agregar otro resultado de esta transformación: la forma en que mira al mundo —que también está atravesada por ese cambio.

Me gustaría llevar estos planteamientos al terreno de lo que planteé desde el comienzo, en los términos de sujeción/subjetividad desde Lacan hasta Butler y Žižek. El sujeto solo puede existir en tanto que forma parte del lenguaje (Butler 222). Por su parte,

Lacan hablaba de “cómo un lenguaje formal determina al sujeto” (*Escritos I* 52), esto es, una formación inicial de la subjetividad que más adelante el sujeto debe completar, poniendo de su parte.

Makina al comienzo de la novela se encontraba sujeta y subjetivada por tres lenguas; debido a eso, era un personaje rico en los matices que le permitía ser una suerte de sujeto dentro de tres sistemas de habla diferentes. ¿Qué sucede cuando cambia en Makina su dominio de esas lenguas, cuando ingresa al territorio donde es nueva la lengua que escucha? Al mismo tiempo que deja de estar sujeta a las reglas de los tres idiomas, pierde cierta subjetividad; sin embargo, al mismo tiempo, gana la posibilidad de participar de la comunicación con otros sujetos que viven la nueva lengua. No hay que olvidar lo que precisa Lacan a propósito de los órdenes de lo Real, lo Imaginario y lo Simbólico: lo Real no sería más que una mancha incomprensible, como la llama Žižek, si no acudiera el lenguaje en busca de simbolizarla, esto es, de darle sentido, de ofrecer comprensión. La nueva lengua, que sujeta y subjetiviza a Makina, es la que acude a dar sentido a ese proceso fronterizo, migratorio, que observa ella.

En esta operación, no hay que perder de vista la concepción del Otro (A), tal como lo he señalado partiendo de Lacan, esto es, hay que entender “la concepción del Otro como lugar del significante. Todo enunciado de autoridad no tiene allí más garantía que su enunciación misma, pues es inútil que lo busque en otro significante, el cual de ninguna manera podría aparecer fuera de ese lugar” (Lacan, *Escritos 2* 773).

A partir de este planteamiento lacaniano de cómo se delinea el sujeto, vemos que Makina dejó de ser el sujeto sujeta a las tres lenguas y al deseo del Otro (A) que se manifestaba a través de esas lenguas en busca de simbolizar lo Real. Con la operación de ganancia de una lengua nueva, en permanente cambio, pasó a ser un sujeto sujeta a Otro

(A) que aquí he dado en llamar “devenir”. Si lo que hace el lenguaje es manifestar en el sujeto el deseo permanente del Otro (A) por ir en busca de lo Real y tratar de simbolizarlo, lo que ocurre con una Makina sujeta a un Otro (A) que es puro devenir, cuyo lenguaje es pura transformación, es que para ella todo lo Real es transformación. De tal modo, esa mancha de la que habla Žižek se difumina mediante el lenguaje cambiante que la apresa: el mismo lenguaje que ahora sujeta a Makina.

Sostengo, por último, que la importancia de lo que ocurre con Makina radica en que su conversión en “devenir” constituye la propuesta más importante de la novela. La apuesta de proponer una transformación del sujeto y, a partir de él, una transformación de los demás temas, es central. Esto se traslada concretamente a la interpretación que se pudiera ofrecer desde la novela sobre la migración México-Estados Unidos. De hecho, es posible por lo que ocurre con la mirada oblicua: como hay, dicho esquemáticamente, una Makina que se transforma, entonces su mirada se transforma, y, como consecuencia lógica, lo que mira también se transforma. Por todo esto, el paso de Makina “la joven de las tres lenguas” a Makina “devenir” importa con respecto a la interpretación que la novela ofrece sobre la migración, pues lo mismo que le ocurre a ella parece ocurrirles a las personas migrantes que se sitúan dentro de una identidad en permanente transformación, gracias a la cual se logran adaptar en cada momento a las condiciones que les impone el contexto.

### **Lobo, recuperar el nombre**

En el caso de *Trabajos del reino*, Lobo entra al ámbito del narcotráfico, desde el margen. Eso le permite ver —literalmente, con los ojos— pero también a través de la palabra —en consecuencia, del conocimiento— lo que acontece dentro del Reino. Esta es una de las operaciones más importantes que ocurren en la novela. El personaje adquiere el papel de



sujeto, es decir se subjetiviza; pero al mismo tiempo, se sujeta al lenguaje que pronuncia. Esto pone en vigencia la citada idea de Butler según la cual “devenir sujeto significa estar sujeto a un conjunto de normas explícitas que regulan el tipo de habla que está interpretado como el habla de un sujeto” (220).

En otras palabras, a la vez que Lobo/Artista se apropia del lenguaje a través de los libros que le proporciona el Periodista (quien le había hecho ver que “si uno disfruta las palabras es como pisitar con el oído” [36]), se sujeta cada vez más a ese lenguaje lleno de reglas, de normas, de historia, de una carga como la que menciono antes, plena de materialidad. Butler agregaría que “si un sujeto deviene sujeto al entrar en la normatividad del lenguaje, entonces esas reglas preceden y determinan la formación misma del sujeto de forma significativa (222).

Ahora bien, el proceso de subjetivación que describe Butler tiene lugar gracias a la presencia de un Otro (A). Ese Otro (A) es una autoridad que también cambia a medida que cambia la forma en que Lobo/Artista se relaciona con el lenguaje. Para analizar cómo se transforma la sujeción de Lobo/Artista por la presencia de ese Otro (A) cambiante, me baso en una propuesta žižekiana a propósito de la subjetivación, que menciono desde la metodología (cfr. página 47). Al hablar de la ópera *Carmen* de Bizet, Žižek ha dicho que Carmen, aun cuando creía que “manejaba los hilos”, en realidad era un objeto para los hombres: hasta que advierte este hecho, se “subjetiviza”, o sea, se convierte en sujeto (Žižek, *Mirando al sesgo* 111).

¿Por qué pasa esto? Explica Žižek que “la subjetivación es estrictamente correlativa del hecho de experimentarse a uno mismo como un objeto . . .” (111). Pues bien, eso le ocurre a Lobo. Lo cual queda de manifiesto cuando habiendo escrito un corrido en loor del Rey, éste lo increpa y le dice el lugar que ocupa en el Reino:

—Señor, yo pensé...

—¿De dónde sacaste que podías pensar? ¿De dónde? Tú eres un soplido, una puta caja de música, una cosa que se rompe y ya, pendejo (109).

De este modo queda patente el lugar que ocupa en el Reino: el de un músico que debe cantar elogios a su jefe. Entonces, al tiempo que adquiere conocimiento del lenguaje y de la palabra, Lobo adquiere también la subjetividad que le permitirá ver lo que ocurre en el Reino. Varía allí la forma en que el sujeto comprende el orden de lo Simbólico del narcotráfico: lo que al comienzo le parecía una certeza sobre la imagen casi heroica del Rey, más tarde se transforma en la certeza de que él no es un héroe sino, como se lee en una cita ya mencionada: “un pobre tipo traicionado. Una gota en un mar de hombres con historias” (118). El sujeto constituye una nueva comprensión del orden de lo Simbólico del narcotráfico, a partir de que él mismo se transforma en sujeto consciente, y deja de ser un objeto al que los saberes llegaban acríticamente.

La figura de autoridad del Otro (A) que rige al Lobo del final de la novela, es una que le hace ver a la sociedad, al gobierno y, sobre todo, al narcotráfico como ámbitos compuestos por sujetos iguales a él, no hay superioridades ni inferioridades de ningún tipo sino “un hombre sin poderes sobre la tersa fábrica en la cabeza del Artista” (118). La figura de autoridad del Otro (A) en Lobo, dejan de cumplirla el Rey y su deseo. Ahora su lugar lo ocupa un Otro (A) anclado en el lenguaje-conocimiento y en los lentes-claridad de miras que le permiten ver las cosas sin más filtro de deseo que, aparentemente, el del saber. Y en consecuencia, el Rey y el Reino son despojados de ese misterio que aparentemente le eran propios. Quedan reducidos a un cartel más, encabezado por “un pobre tipo traicionado”.

Tal cambio de figura de autoridad del Otro (A) en el Artista queda reflejado cuando éste “se permitió sentir esa potencia de un orden distinto al de la Corte, la maña con la que

desprendía las palabras de las cosas y creaba una textura y un volumen soberanos. Una realidad aparte” (Herrera, *Trabajos del reino* 118). Vista así, la novela pienso que verdaderamente logra un trastrocamiento en los discursos de poder a propósito del narcotráfico, pues la imagen inicial del Rey y el Reino sufre una profunda transformación, y al final la imagen es una muy diferente. Cambia la forma de entender los discursos que en la sección *La simbolización y sus representaciones en la trilogía fronteriza* de esta investigación se observaba que se han utilizado repetidamente para cierta simbolización del narcotráfico. El mecanismo que aquí sigue la novela es el que el propio Foucault sugiere para poner en duda la voluntad de verdad de los discursos dominantes; es un mecanismo que parte de la palabra, para ir hacia la resimbolización del modo en que el sujeto concibe la realidad.

En este sentido, hay que señalar que en el paso del capítulo 25 al 26, es decir, del penúltimo al último, el Artista recupera su nombre, Lobo. Es una patente de que lo importante en la transformación de los discursos y del orden de lo Simbólico del narcotráfico ocurre en el seno del sujeto. Lo que sucede es que al recuperar el nombre, que poseía antes de ingresar al Reino y de ser nombrado Artista por el designio del Rey, no solo renuncia al poder que el Rey en tanto Otro (A) ejerce sobre él; tampoco vuelve a ser nada más el mismo que al comienzo, sino que es nuevamente el sujeto que era pero habiendo transformado su subjetividad. La recuperación del nombre representa así una apropiación consciente de todo el proceso que he descrito arriba sobre la transformación de lo que creía Lobo respecto al Rey y al Reino. No es pues en otro lugar sino en el sujeto y en la transformación de su subjetividad donde se desarrolla el centro de la propuesta de la novela de reinterpretar el narcotráfico. La transformación del sujeto es, al igual que en la novela anterior, la propuesta de *Trabajos del reino*.

### **Alfaqueque, objeto subjetivado**

A diferencia de las otras dos novelas, lo que planteo que ocurre en *La transmigración de los cuerpos* es que a lo largo de ella no ocurre ninguna transformación del sujeto ni de su subjetividad, pues de principio a fin se mantiene invariable la figura de autoridad representada por el Otro (A). Se podría decir que en esta novela no se es testigo de cómo se construye ningún sujeto ni ninguna subjetividad, sino que desde el arranque de la historia, funciona la propuesta del tipo de sujeto y subjetividad que se plantean. No hay, en suma, resubjetivación.

Una cita ya comentada (“con el tiempo descubrió que lo suyo era navegar con bandera de pendejo y luego sacar labia. Verbo y verga, verbo y verga, qué no” [21]) está casi al principio. Es decir, desde un inicio se ilustra que el lenguaje, entendido como la herramienta que servía a los Alfaqueques descritos en las Partidas de Alfonso “El Sabio”, es el pilar en la constitución del sujeto y de la subjetividad que se plantean.

La propuesta de la novela a la que me refiero es ese lenguaje del Otro (A) que determina al sujeto, y que se expresa en fragmentos como “ayudaba al que se dejaba ayudar . . . y para eso es que servía ajustar el verbo” (49). Es un lenguaje que tiene una función definitoria para un sujeto como el Alfaqueque, en quien el trabajo con el lenguaje es, más que su medio de conocer el mundo como plantea Lacan, su forma de vida consciente. El tipo de sujeto y de subjetividad que propone la novela sería uno en el que se hace necesario el uso del lenguaje conscientemente a favor de la solución de conflictos, por encima de cualquier circunstancia, sin poner de por medio las opiniones personales. Y es imposible separar tal propuesta de la novela del tema central hacia el que mira el Alfaqueque: la violencia y el miedo social que rodean a las sociedades latinoamericanas, como señalan Schelling y Canclini.

Ahora bien, dado que planteo que el sujeto en el transcurrir de la novela no se transforma, la consecuencia es que tampoco se trastoca el orden de lo Simbólico, sino que se mantiene inalterado. Esto se debe a que el Alfaqueque no cambia de esa autoridad a la que se sujeta, porque está sujetado desde el comienzo a un Otro (A) que durante la historia se expresa en él a través de la preponderancia del dominio del lenguaje en su vida. Desde el comienzo no observa, por ejemplo, sino bajo la influencia de una pulsión escópica definida por el deseo de ese Otro (A) para el cual lo importante es mantener medianamente la paz y la tranquilidad, incluso en un contexto de inseguridad y miedo. El influjo de ese Otro (A) será el que se mantenga durante toda la novela.

Así es que frente a las propuestas de las dos novelas previas, de presentarnos la construcción de una determinada subjetividad, en esta no se hace más que verificar en la historia del Alfaqueque el orden de lo Simbólico construido a partir de la serie de hechos de los que hablaba antes: la violencia, la epidemia, el miedo, etc.

La historia central del Alfaqueque y los episodios a los que se enfrenta serían el reflejo de otra cosa que no se ve, pero parece estar flotando, rodeando a la vida, y que, parafraseando a Lacan, existe en tanto que se simboliza mediante la palabra. La historia del Alfaqueque se puede ver como un soporte material que hace visible el orden de lo Simbólico.

En este contexto, el Alfaqueque es una especie de correa de transmisión que permite que los odios almacenados, la violencia latente, los deseos de venganza, se mantengan latentes sin explotar. Tal me parece la propuesta de la novela en un tipo de sujeto como el que se presenta desde el comienzo.

Una consideración final sobre la particularidad de *La transmigración de los cuerpos* frente a las otras dos novelas es que mientras en estas se presentan historias en las que se

muestra el proceso de construcción de cierta subjetividad, en aquella parece que la trilogía llega a un culmen, que permite obviar el proceso y entonces se nos presenta directamente la subjetividad propuesta. Esto resulta interesante sobre todo como forma de comprender la la trilogía en conjunto.

\*

Terminar analizando lo que ocurre con el sujeto es significativo lo mismo para la trilogía fronteriza que para esta investigación: lo básico es revisar cómo se pueden transformar determinados temas de la vida pública del México contemporáneo, desde subjetividades determinadas.

A lo largo de esta sección, se analizó el proceso de sujeción y subjetivación al que se enfrentan los protagonistas de cada novela. Se pudo analizar cómo en Makina, el Otro (A) que al comienzo parecía subjetivizarla cambia por uno más bien en transformación permanente. En el Lobo/Artista, un sujeto que se había convertido en objeto frente a la autoridad del Otro (A), después recupera su nombre. Finalmente, como un contraejemplo de las posibilidades de resubjetivación y resimbolización, en el caso del Alfaqeque, se observa cómo aparentemente al saberse objeto desde el comienzo, resultó ser un sujeto en igualdad de circunstancias frente a las subjetividades de los demás.

Lo interesante de esta forma de leer las operaciones en cada novela de la trilogía es que nos permite no solo ver lo que ocurre con el sujeto, sino que al enterarnos de cómo se transforma su visión, salvo en el caso del Alfaqeque, nos podemos enterar de nuevas simbolizaciones de esos temas tan importantes para la agenda de México de los últimos años.

Con esto, quiero destacar que al menos dos novelas de la trilogía fronteriza, más que ofrecer nuevas interpretaciones sobre tales temas dentro de un orden de lo Simbólico ya

conocido, apuestan por nuevos órdenes de lo Simbólico. La importancia de esta operación, en términos de lo que plantea Lacan sobre los tres órdenes, radica en atreverse a conocer el mundo desde un lenguaje que utiliza determinadas palabras, y rechaza otras, con plena consciencia. El resultado es que el sujeto plantea un nuevo orden de lo Simbólico. Esto es, en suma, una forma radical y diferente de conocimiento.

Otro punto al que hay que poner atención es a que esta operación no ocurre sino en el seno del sujeto. En los términos propuestos por esta tesis, el sujeto es el que se conforma por la presencia del lenguaje que le ha concedido el Otro (A). Pero paralelamente a ser un constructo teórico, el sujeto es un ser humano. Es las dos cosas. Y la propuesta de lectura que aquí ofrezco es la de analizar cómo la obra literaria incide en la resimbolización, a partir de ese sujeto.

Lo destacable es que las novelas parecen apostar por el ser individual, más que por el colectivo o por las instituciones o las estructuras sociales. Es una apuesta por la idea de que la transformación de ciertos temas provendrán desde el individuo, especialmente por el de los márgenes sociales.

No es casual que en los tres casos los protagonistas sean personajes marginales. Herrera se vale del recurso de alejarse de los estereotipos provenientes de cierta centralidad consabida, y en cambio, habla de nuevos sujetos, más dúctiles, con esquemas de valores adecuados para las condiciones que la propia marginalidad les ha impuesto. Allí se encuentra parte de su propuesta, que yo interpreto como las formas posibles de convivencia para la Latinoamérica actual.

## Referencias

ADORNO, Theodor W. *Notas sobre literatura*. Akal, 2003.

AGUILAR RODRÍGUEZ, Daniel E. “Adaptación del migrante mexicano como un proceso de adquisición de capital cultural: hacia una nueva aproximación teórica a las poblaciones migrantes”. *Investigación y desarrollo*. Vol. 16, No. 2, 2008. pp. 160-183.

ALONSO MENESES, Guillermo. “De *migras*, *coyotes* y *polleros*. El argot de la migración clandestina en la región de Tijuana-San Diego”. *Ogigia* 8, 2010. pp.15-31.

ANZALDÚA, Gloria. *Borderlands / La Frontera: La Nueva Mestiza*. Capitán Swing Libros S. L., 2016.

AQUINO MORESCHI, Alejandra. “Cuando los hijos se van al norte... Diálogos en torno a la migración y la política”. Coord. María Dolores París Pombo. *Migrantes, desplazados, braceros y deportados. Experiencias migratorias y prácticas políticas*. El Colegio de la Frontera Norte, 2012.

AQUINO MORESCHI, Alejandra. “Cruzando la frontera: experiencias desde los márgenes”. *Frontera Norte*, vol. 24, Núm. 47, Enero-junio de 2012. pp. 7-34.

ARISÓ, Olga y Rafael Mérida. *Los géneros de la violencia: Una reflexión queer sobre la “violencia de género”*. Editorial EGALES, 2010.

ASTORGA, Luis. *Mitología del “narcotraficante” en México*. Plaza y Valdés, 1995.

----- . *Seguridad, traficantes y militares: el poder y la sombra*. Tusquets, 2007.

BLEICH, David. *The Materiality of language: Gender, Politics, and the University*. Indiana University Press, 2013.

BRAUNSTEIN, Néstor y Frida Saal. “El sujeto en el psicoanálisis, el materialismo histórico y la lingüística”. *Psiquiatría. Teoría del sujeto. Psicoanálisis (hacia Lacan)*. Ed. Siglo XXI, 1999.

BUTLER, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Editorial Síntesis, 1997.

CAPELLI, Matías. “Reseña: ‘La transmigración de los cuerpos’, de Yuri Herrera”. *Los inroquptibles*. 6 oct. 2013. Web. 9 ago 2017 <https://losinrocks.com/reseña-la-transmigración-de-los-cuerpos-de-yuri-herrera-9a125888971b>

CARDERO, Ana María. *Diccionario de términos cinematográficos usados en México*. UNAM, 1989.



CARINI, Sara “Identidades fronterizas a través del lenguaje en Trabajos del reino y Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera”. *Revista Liberia. Hispanic Journal of Cultural Criticism*. 2 (2014). Web. 7 ago. 2017 [www.revistaliberia.org/2-2014](http://www.revistaliberia.org/2-2014)

-----, “El trabajo, al lector: nuevas formas de representación del poder en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera”. *Ogigia* 12 (2012).

CASTAÑEDA, Alejandra. “Legislación Migración-USA”, en *Diálogos desde la frontera* 83. Colegio de la Frontera Norte, video. Web. 9 ago. 2017 <https://www.youtube.com/watch?v=6tdl6SkhqlI&index=16&list=PL6MJBd6DK54GIWitAkxIlSsVL-8Oay-1u>

CASTAÑEDA SUARÍ, Judith. “Talud, de Yuri Herrera”. *Crítica*. 21 mar. 2017. Web. 24 ago. 2017 <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/vigilia/talud-de-yuri-herrera-judith-castaneda-suari>

CASTILLO PÉREZ, Alberto. “El Crack y su manifiesto” en *Revista de la Universidad*. México: UNAM. Web. 7 ago. 2017 <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/3106/pdfs/83-87.pdf>

CAZAU, Pablo. “Lo real, lo imaginario, lo simbólico”. Web. 7 ago. 2017 [http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion\\_adicional/electivas/francesa1/material/Lo%20simbolico%20lo%20imaginario%20lo%20real.pdf](http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/electivas/francesa1/material/Lo%20simbolico%20lo%20imaginario%20lo%20real.pdf)

OMS. “Gripe por A(H1N1)”. *Organización Mundial de la Salud*. 29 abr. 2009. Web. 9 ago. 2017 [http://www.who.int/mediacentre/news/statements/2009/h1n1\\_20090429/es/](http://www.who.int/mediacentre/news/statements/2009/h1n1_20090429/es/)

-----, “El nivel de alerta de pandemia de gripe se eleva de la fase 5 a la fase 6”. *Organización Mundial de la Salud*. 11 jun. 2009. Web. 9 ago. 2017. [http://www.who.int/mediacentre/news/statements/2009/h1n1\\_pandemic\\_phase6\\_20090611/es/](http://www.who.int/mediacentre/news/statements/2009/h1n1_pandemic_phase6_20090611/es/)

CORRAL H., Will, De Castro, Juan E., Birns, Nicholas (eds.). *The contemporary spanish-american novel: Bolaño and after*. Bloomsbury Academic, 2013.

CORTÉS RIVERA, Dalia. “La participación de las jóvenes hñahñu en contextos migratorios. ¿Continuidad, flexibilidad y/o transformación de las estructuras comunitarias?” Coord. María Dolores París Pombo. *Migrantes, desplazados, braceros y deportados. Experiencias migratorias y prácticas políticas*. El Colegio de la Frontera Norte, 2012.

D’ANGELO, Rinty. et al. *Una introducción a Lacan*. Lugar editorial, 2006.

DE CERTAU, Michel. *La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer*. UIA-ITESO, 2000.

DE LA GARZA, María Luisa. *Pero me gusta lo bueno: Una lectura ética de los corridos que hablan del narcotráfico y de los narcotraficantes*. Porrúa, 2008.

DILLMAN, Lisa. "Translator's note". *Sings preceding the end of the world. & other stories*, 2009.

FOUCAULT, Michel. *El orden del discurso*. Tusquets Editores, 1983.

----- *Historia de la locura en la época clásica*. Fondo de Cultura Económica, 2014.

FRAGOSO, Daniel. "Un viaje al Mictlán". *Replicante*, 16 de marzo de 2010.  
<http://revistareplicante.com/un-viaje-a-mictlan/>

GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Contradictory Modernities and Globalisation in Latin America". *Through the Kaleidoscope: The Experience of Modernity in Latin America*. Ed. Verso. 2000.

GONZÁLEZ MARÍN, Jesús Daniel. *Mediaciones sociales en la recepción estética*. Tesis de maestría. 2002.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio. *Huesos en el desierto*. Anagrama. 2002.

HERRERA, Yuri. "Yuri Herrera: '¿Un autor con paz interna? Nada más aburrido?'"', Entr. Antonio Fontana. *Diario ABC*. 28 ene. 2013. Web. 7 ago. 2017  
<http://www.abc.es/cultura/cultural/20130128/abci-yuri-herrera-autor-interna-201301281247.html>

----- "Yuri Herrera en el MAZ". Entr. Museo de Arte de Zapopan. 15 mar. 2012. Web. 7 ago. 2017 <https://youtu.be/Q8D-mLI-Zyk>

----- "Entrevista con Yuri Herrera, escritor y profesor". Entr. Revista UNAM. 20 agosto 2012. Web. 7 ago. 2017 <https://youtu.be/Sr7u2gCMe8g>

----- "Eight questions to Yuri Herrera". *3:AM MAGAZINE*. Web. 7 ago. 2017  
<http://www.3ammagazine.com/3am/eight-questions-for-yuri-herrera/>

----- *Trabajos del reino*. Periférica, 2010.

----- *Señales que precederán al fin del mundo*. Periférica, 2010.

----- *La transmigración de los cuerpos*. Periférica, 2013.

----- *Yuri Herrera, autor de La transmigración de los cuerpos*. Entr. Javier Moro Hernández. Ja Jornada Aguascalientes, 16 dic. 2013. Web. 9 ago. 2017  
<http://www.lja.mx/2013/06/entrevista-yuri-herrera-autor-de-la-transmigracion-de-los-cuerpos/>

----- "Creo que la literatura entraña siempre una responsabilidad política": Una entrevista a Yuri Herrera. Entr. Radmila Stefkova y Rodrigo Figueroa. *Latin American Literature Today*. Web. 9 ago. 2017

<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/april/creo-que-la-literatura-entraña-siempre-una-responsabilidad-pol%C3%ADtica-una-entrevista-yuri>

HOBBSAWM, E. J. *Los bandidos*. Maspero, 1972.

KLOSSOWSKI, Pierre. *La moneda viviente*. Alción Editora, 1998.

LACAN, Jacques. *Escritos 1*. Siglo XXI Editores, 2009.

----- *Escritos 2*. Siglo XXI Editores, 2009.

----- *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Paidós, 1964.

LAJOUS, Andrés. “El periodismo que el narco nos dejó”, en *Nexos*, 1 de julio de 2013.

<http://www.nexos.com.mx/?p=15386>

LAMBARRAY, Alejandro. “La ficción criminal de Yuri Herrera y Miguel Tapia”, Web. 7 ago. 2017

[http://www.academia.edu/3986125/La\\_ficcion\\_criminal\\_de\\_Yuri\\_Herrera\\_y\\_Miguel\\_Tapia](http://www.academia.edu/3986125/La_ficcion_criminal_de_Yuri_Herrera_y_Miguel_Tapia)

LEMUS, Rafael. “Paisanos invisibles”. *Letras libres*. 4 de enero 2012. Web. 7 ago. 2017

<http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/paisanos-invisibles>

LOMBARDO, Martín. “Autoridad, transgresión y frontera (sobre la narrativa de Yuri Herrera)”. *INTI, Revista de literatura hispánica*, N° 79-80, 2014, pp. 193-214.

LÓPEZ BADANO, Cecilia. *Inmersiones en el Maestróm de Roberto Bolaño*. Editorial Académica Española, 2011.

LOS TIGRES DEL NORTE. “La reina del Sur”. Video. 7 ago. 2017

<https://www.youtube.com/watch?v=Ng-eYklcmEM>

MAÍLLO SALGADO, Felipe. *Vocabulario de la historia árabe e islámica*. Akal, 1996.

MARQUÉS, Josep-Vicent y Raquel Osborne. “Sexualidad y sexismo”. Ed. Raquel Osborne *La violencia contra las mujeres. Textos de educación permanente*. UNED, 1990.

MENDOZA, Vicente T. “El plano o mundo inferior. Mictlán, Xibalbá, Nith y Hel”. *Instituto de Investigaciones Históricas UNAM*. Web. 9 ago. 2017

<http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn03/032.pdf>

MOLINA FOIX, Juan Antonio. “Introducción”, en *Álter Ego: Cuentos de dobles*. Siruela, 2007.

NAVARRO PASTOR, Santiago. “La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera. *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary iMex*, año I, N° I, invierno/Winter 2011. pp. 93-126.

OTEGUI, Patricia. *Violencia contra las mujeres. Realidad social y políticas públicas*. UNED, 2001.

PARÍS POMBO, María Dolores. “Introducción. Actores sociales y prácticas políticas en el sistema migratorio México-Estados Unidos”. *Migrantes, desplazados, braceros y deportados: Experiencias migratorias y prácticas políticas*. El Colegio de la Frontera Norte, 2012.

PARRA, Eduardo Antonio. “*Trabajos del reino* de Yuri Herrera”. *Letras libres*. 30 sep. 2005. Web. 7 ago. 2017 <http://www.letraslibres.com/revista/libros/trabajos-del-reino-de-yuri-herrera>

PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. UNAM-Siglo XXI Editores, 1998.

POLIT DUEÑAS, Gabriela. “Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana”. *Hispanic review*. Vol. 74. No. 2, 2006). pp. 119-142.

PONIATOWSKA, Elena. “*Trabajos del reino*, libro del escritor Yuri Herrera”, en *La Jornada Semanal*. 5 dici. 2004. Web. 7 ago. 2017 <http://www.jornada.unam.mx/2004/12/05/03aa1cul.php>

PRON, Patricio. “Verbo y verga”. *Letras libres*. 6 de abril 2013. Web. 7 ago. 2017 <http://www.letraslibres.com/revista/libros/verbo-y-verga>

RAMÍREZ-PIMIENTA, Juan Carlos. “Prohibir narcocorridos no bajará el crimen”, en *Narcocorrido* (blog del autor), 30 de mayo de 2011. Web. 9 ago. 2017 <https://narcocorrido.wordpress.com/2011/05/30/prohibir-narcocorridos-no-bajara-el-crimen/>

RAMÓN-RAILLARD, Margarita. “Miradas cruzadas sobre la frontera México-Estados Unidos a través de la narrativa mexicana del nuevo milenio: David Toscana (*El ejército iluminado*, 2006), y Yuri Herrera (*Trabajos del reino*, 2004 y *Señales que precederán al fin del mundo*, 2011)”. *Revue de L’Institut des langues et cultures d’Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, N° 18, 2013.

RODRÍGUEZ, Romina E. “La significación alegórica según Walter Benjamin: Límites y potencialidades”. *IX Jornadas de investigación en filosofía. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación*. Departamento de Filosofía, La Plata, 2013.

RODRÍGUEZ COURT, Elisa. “La precisión de la palabra: ‘La transmigración de los cuerpos’ de Yuri Herrera”. *Revista de letras*. 30 may. 2013. Web. 7 ago. 2017

<http://revistadeletras.net/la-precision-de-la-palabra-la-transmigracion-de-los-cuerpos-de-yuri-herrera/>

SAHAGÚN, Fray Bernardino. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Tomo I. Conaculta, 2000.

SAID, W. Edward. *Orientalismo*. Random House Mondadori, 2009

SALDAÑA RAMÍREZ, Adriana. *Todos son de casa, hasta los que no están. Organizando la vida entre los grupos domésticos migrantes de una comunidad nahua de Guerrero*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.

SALDÍVAR HULL, Sonia. “Introducción a la segunda edición”, en Gloria Anzaldúa. *Borderlands / La Frontera: La Nueva Mestiza*. Capitán Swing Libros S. L., 2016.

SALGADO ANDRADE, Eva, y Frida Villavicencio Zarza,. “Crónica de una epidemia pregonada”. *Desatacos* No 32. enero-abril, 2010. pp. 89-108.

SÁNCHEZ BECERRIL, Ivonne. “México nómada: Señales que precederán al fin del mundo de Yuri Herrera, y Efectos secundarios de Rosa Beltrán”. Ed. Silvana Serafín. *Escrituras plurales: Migraciones en espacios y tiempos literarios*. Ed. La Toletta, 2014.

SÁNCHEZ FERMÍN, Sheila. “El Libro Vaquero y sus historias cabalgan hacia nuevos lectores”. *Expansión*. 22 bril. 2015. Web. 7 ago. 2017  
<http://expansion.mx/entretenimiento/2015/04/22/el-libro-vaquero-y-sus-historias-cabalgan-hacia-nuevos-lectores>

SANTANGELO, Eugenio. “*Trabajos del reino: genealogía de la ceguera*”. Seminario de Estudios sobre Narrativa Latinoamericana Contemporánea. 15 nov. 2015. Web. 9 ago. 2017  
<http://senalc.com/2015/11/15/trabajos-del-reino-genealogia-de-la-ceguera/>

SCHELLING, Vivian. Coord. *Through the Kaleidoscope: The Experience of Modernity in Latin America*. Ed. Verso. 2000.

SERRATO CÓRDOVA, José Eduardo. “Arquetipos de la narcocultura en *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera”. Ed. Miguel Rodríguez Lozano. *Nada es lo que parece. Estudios sobre la novela mexicana 2000-2009*. UNAM, 2012.

SHKLOVSKI, Víktor. “El arte como artificio”. Ed. Tzvetan Todorov. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Siglo XXI, 1978.

UNGAR, Mark. “Inequality and Citizen Security in Latin America”, en *Latin American Studies Association FORUM*, Vol. XL, 2009.

VALENCIA BADILLO, Juan Alfonso. “Frontera y transgresión en la narrativa de Yuri Herrera”. Tesis. Universidad de Veracruzana, 2015.

VEIGA, Gustavo. “El levantón, un cruento método narco”. *Página 12*. 21 feb. 2011. Web. 7 ago. 2017 <https://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-162761-2011-02-21.html>

WILLIAMS, Phil. “El crimen organizado y la violencia en México: una perspectiva comparativa”. *Istor*. N° 42. Web. 9 ago. 2017 [http://www.istor.cide.edu/archivos/num\\_42/dossier2.pdf](http://www.istor.cide.edu/archivos/num_42/dossier2.pdf)

ZAVALA, Oswaldo. “Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives”. *Comparative literature*. 2014: 340-360.

ŽIŽEK, Slavoj. *Children of Men: Comments by Slavoj Žižek Grym*. Entrevista en video. Web. 7 ago. 2017 <https://youtu.be/yqlqVcCPRd0>

- - - - . *El acoso de las fantasías*. Siglo XXI, 2010.

- - - - . *Mirando al sesgo: Una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular*. Paidós, 2000.