



UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Instituto de Investigaciones
Lingüístico-Literarias

Frontera y transgresión en la narrativa de Yuri Herrera

Tesis

que para optar al grado de
Maestro en Literatura Mexicana

presenta

Juan Alfonso Valencia Badillo

Asesora:

Dra. Raquel Velasco González

Xalapa-Enríquez, Veracruz

Agosto de 2015

*A mis padres, Sofía del Rocío Badillo Sánchez y José Alfonso Valencia González,
y a mi hermana, Alejandra del Rocío Valencia Badillo.*

A Pedro Andrés Badillo Ruiz y Virginia Sánchez Moya. A mi familia.

*A Raquel Velasco y Rodrigo García de la Sienna, y a mis profesores de la maestría: a todos los que
contribuyeron para el desarrollo de este proyecto.*

A mis amigos José Manzanilla, Alejandro Solano y César Rodríguez.

A Yuri Herrera y Tori Bush, por su apoyo y hospitalidad durante mi estancia en Nueva Orleans.

A Jorge Ambriz y Rocío Mondragón, porque ya les debía una tesis.

Frontera y transgresión en la narrativa de Yuri Herrera

Juan Alfonso Valencia Badillo

Introducción

Capítulo primero. La frontera rebasada

Parte uno. La lección del norte: reflexiones sobre una trilogía involuntaria.

Parte dos. Una generación transmilenaria.

Parte tres. La estetización de la violencia en el tránsito milenario o Violencia: la estética de una generación.

Parte cuatro. La *transmigración* de los géneros.

Capítulo segundo. Transformaciones / Transgresiones

Parte uno. Hablar sin hablar.

Parte dos. Secreto.

Capítulo tercero. La frontera más allá de la frontera

Parte uno. Definiendo fronteras.

Parte dos. Las fronteras de *Trabajos del reino*.

Capítulo cuarto. *El poder del verbo: palabra y literatura como forma de transgresión*

Parte uno. La palabra ante el poder y la literatura como bastión del subalterno.

Parte dos. El poder del verbo en *Trabajos del reino* o *Si uno disfruta las palabras es como pisotear con el oído*.

Final

Bibliografía

Introducción

El presente trabajo analiza, partiendo de la lectura crítica de *Trabajos del reino*, la narrativa de Yuri Herrera y el papel que está jugando en la configuración del panorama literario mexicano actual. Hablar de Yuri Herrera es hablar de un autor que ha sabido encontrar una *sensibilidad distinta* al momento de abordar y ficcionalizar la violencia, tan común en la narrativa de la primera década del nuevo milenio. ¿Por qué Yuri Herrera? Recurrir a la “crítica” para salir librado de esta pregunta sería reducir la respuesta a un grupo de argumentos que muchos se han empeñado en repetir, de manera más o menos similar, desde que se reeditó *Trabajos del reino* en el 2009: que se trata del narrador más “interesante” de su generación; que recuerda, por su capacidad de síntesis y un talento para sacarle el mayor provecho a las palabras en sus dimensiones sonoras y semánticas, a Rulfo; que su dominio del ejercicio literario le permite alcanzar un registro poético sin riesgo de caer en exhibicionismos y virtuosismos estériles. Al parecer, muy pocos disienten de estas observaciones. Yo tampoco lo haré. Pero se trata de ir más allá: ofrecer respuestas.

Herrera ha sido catalogado como un escritor de la frontera. Ha sido incluido dentro de la llamada *narcoliteratura*. Pero *Trabajos del reino* ofreció una nueva dinámica: presentó un modo distinto de ficcionalizar la violencia. Herrera desaparece todo rastro de violencia objetiva –directa– y hace énfasis en las relaciones de poder que oprimen y contienen las acciones de los personajes.

La literatura de Herrera se encuentra en un cruce de caminos: uno dictado por una generación *inexistente*, cuyo común denominador se encuentra en el despertar milenario que

ofreció nuevas formas de producción y consumo cultural –generación *transmilenaria*–, y otro determinado por un grupo de escritores que hicieron del norte y la violencia el centro de su producción literaria. De ambos caminos se separará Herrera. Romperá con la llamada narcoliteratura al negarse a la referencialidad, al ocultar los lugares, los nombres y las situaciones explícitas de violencia. *Hablar sin hablar*, ocultar la violencia para hacerla patente. Ceder el espacio a una violencia profunda en lugar de caer en la trampa de lo evidente. Por eso he elegido la narrativa de Herrera: porque en un momento dominado por la violencia espectacular al estilo nota roja y por el culto a la experiencia narcótica, propone una violencia sin sangre, sin recurrir a aquella que paraliza por explícita.

Capítulo primero. La frontera rebasada

Parte uno

La lección del norte: reflexiones sobre una trilogía involuntaria

En el 2005, Rafael Lemus acusó, en un artículo de *Letras Libres* titulado “Balas de salva”, a Eduardo Antonio Parra, Federico Campbell y Élmer Mendoza (entre otros) de aprovecharse del narco para erigir una literatura intrascendente. “El narco no es novelable: para recrearlo se necesitan antinovelas”, y señala que ninguno de los autores norteños cuenta con recursos para la tarea (Lemus, 2005). Acrimina, apunta y sentencia: la narcocultura como una moda que define el quehacer artístico del norte, la impaciencia de los escritores por retratar y no explicar ni denunciar el fenómeno, abusar del narco, escribir acerca de él y terminar haciendo una versión domesticable, “en tonos pastel”. El texto, intencionalmente polémico, deja abierta la posibilidad de una nueva estética literaria que, para poder llamarse auténticamente narcoliteratura, *aborde el narco sin hablar del narco*. O algo así.

Luego llegó Yuri Herrera, cuya primera novela, *Trabajos del reino*, ganadora del Premio Binacional “Border of Worlds”, publicada en 2005 por el Fondo Editorial Tierra Adentro y reeditada en 2008 por Periférica, transformó las perspectivas de la novela del narco mediante la transgresión: arrancándola de sus lugares y sus nombres. Herrera construyó su universo literario en el *no-lugar*,¹ la ciudad sin nombre que, aunque sabemos fronteriza,

¹ Según la propuesta de Marc Augé (1994), el *no-lugar*, opuesto al *lugar antropológico*, fijo y estable, es un espacio de paso, sólo definible (y se diría que existente) gracias al tránsito y al modo en que los individuos se relacionan con él.

puede ser cualquiera, ya que casi todas tienen un Palacio: ese estilo de mansión erigida con el poder y en el lujo ostentoso de la mafia –que puede ser el narcotráfico o no, en realidad no importa–, y cuyos habitantes son aquellos que ejercen el poder mediante la intimidación y los que son sometidos o se enfrentan a él con los medios a su alcance. Del mismo modo, sus personajes, cuyos nombres se reducen a roles arquetípicos (El Artista, El Rey, El Periodista, El Joyero), habitan la frontera entre lo real y lo ficticio, van de la identificación a la mera creación literaria.

La obra de Herrera es dual: capta *nuestra* realidad (violenta, viciosa) y la universaliza: *trata y no*, al mismo tiempo, del narco mexicano fronterizo: lo hace de manera tan desnuda y certera que deja de ser un fenómeno meramente local. No es gratuito, entonces, que académicos de Italia y Alemania hayan celebrado y abordado críticamente su obra. Sara Carini, de la Universidad Cattolica del Sacro Cuore, Italia, tiende puentes entre *Trabajos del reino* y la nueva novela histórica latinoamericana, por ejemplo. Jorge Volpi escribió en *El insomnio de Bolívar*:

Con una prosa siempre controlada [...] cuenta el arribo de un compositor de corridos al círculo íntimo de un capo como si hablase de un antiguo bardo y un señor de medioevo. La metáfora funciona de manera sorprendente y, sin necesidad de reproducir la jerga de sus personajes, condensa en unas cuantas páginas lo que a otros narradores les lleva cientos: esa feria de lealtades y traiciones que circunda a los jefes; la vileza, la impericia y el miedo de los sicarios; la irremediable corrupción del entorno; y, sobre todo, la manera como el arte se vuelve cómplice del delito. Novela del narco y crítica implícita de las novelas del narco, *Trabajos del reino* es una pequeña joya literaria en un género dominado por la inercia (Volpi, 2009, 188-189).

Nacido en Actopan, Hidalgo, en 1970, egresó de la Licenciatura en Ciencias Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, estudió la Maestría en Creación Literaria en la Universidad de Texas en El Paso, y el Doctorado en Lengua y Literatura Hispánicas en la Universidad de California en Berkeley. Su segunda novela, *Señales que precederán al fin del mundo* (Periférica, 2010), lo colocó como uno de los narradores más importantes de su generación: juicio periodístico que lo emparentó con escritores mexicanos nacidos a principios de los setenta, pero cuyo surgimiento literario se dio en los primeros años del nuevo milenio. Desparecidas las instituciones que sostuvieron la creación literaria desde los cincuenta (e incluso antes), esta generación se enfrentó a la explosión mediática de la red: escritores que encontraron su voz (o empezaron a madurar) al tiempo que el mundo se hizo pequeño (o infinito) con un clic. Generación de transición secular (y milenaria) que descubrió su voz multiplicada no sólo en libros: sus mensajes directos proliferaron y amplificaron en la red, lo cual, en todo caso, debilitó la influencia de los grupos hegemónicos diversificando el registro literario tanto temática como formalmente. Emparentar a Yuri Herrera por coincidencias temporales con esa generación de mexicanos (e hispanoamericanos, en general) nacidos en los setenta es válido, pero su obra, simbólicamente fronteriza y transgresora, se relaciona, también, con un movimiento global en desarrollo que incluye a narradores como Junot Díaz (1968) y Jeffrey Eugenides (1960): autores de umbrales, que se mueven en el siempre difuso concepto de lo fronterizo, lo limítrofe y transgresor, que llevan el *no-lugar* a terrenos de la identidad y la definición del individuo.

La reciente publicación de la traducción al inglés de *Señales que precederán al fin del mundo*,² la respuesta crítica que ha valorado la obra positivamente, los estudios de posgrado y el trabajo académico de Herrera en distintas universidades estadounidenses, son factores que lo relacionan, también, con un movimiento literario gestado en aquel país por inmigrantes que han hecho del inglés su lengua literaria. Si bien Herrera no escribe en inglés, su postura ante el ejercicio literario, la migración y la concepción de la frontera como un punto de contacto e hibridación entre culturas y lenguajes, lo emparenta con autores como Gary Shteyngart (Rusia, 1972), Chang-rae Lee (Corea, 1965), Karolina Waclawiak (Polonia, 1979), Jhumpa Lahiri (India, 1967) y Daniel Alarcón (Perú, 1977).³

El puesto de Herrera en estos panoramas ya está asegurado: Generación en formación que abarcará a autores nacidos durante las tres últimas décadas del XX,⁴ la obra de Yuri ya es un referente de este periodo.

² Herrera, Yuri. *Signs Preceding the End of the World*. Trans. Lisa Dillman. New York: And other stories, 2015.

³ El problema de esta narrativa transcultural ha sido abordada en Lesser, Wendy. *The Genius of Language: Fifteen Writers Reflect on Their Mother Tongues*. New York: Anchor Books, 2005, y en la antología, prologada por Charles Simic, *American Odysseys: Writings by New Americans*. Champaign: Dalkey Archive Press, 2013.

⁴ Los conceptos y condiciones que definen una “generación” propuestos por Ortega y Gasset y Julius Petersen son, desde hace tiempo, obsoletos, aunque siguen utilizándose para antologar a los creadores *frescos*, contemporáneos. Esta perspectiva supondría que, históricamente, al menos un escritor indiscutiblemente notable aflorará en un periodo de, al menos, quince años. Al respecto, García-Bedoya escribe: “La alternancia biológica no puede en modo alguno determinar los procesos culturales” (García-Bedoya, 1998); y Samuel Gordon parece secundarle: “La cosa no es tan fácil como pretende el ‘generacionista’ español José Ortega y Gasset, que da por existente la diversidad de los antagonistas entre los compañeros de época y cree poder descubrir sin dificultad la comunidad de actitud tras las más violentas oposiciones. Existen ‘compañeros de edad’ que, sin conocer su fecha de nacimiento, no asignaríamos a una misma generación teniendo en cuenta su acción histórica” (Gordon, 2004). [Ver *El concepto de generación literaria*, de Eduardo Mateo Gambarte, y “Las generaciones literarias”, de Julius Petersen, en *Filosofía de la ciencia literaria*]

La transmigración de los cuerpos (Periférica, 2013) no fue más que la confirmación del talento que se sospechaba desde *Trabajos*. La involuntaria trilogía inicial de Yuri Herrera teje una red temática afín: personajes con competencias lingüísticas extraordinarias, la presencia física y simbólica de lo fronterizo, el miedo como garantía de paz, y protagonistas transgresores que cuestionan, enfrentan y violan las leyes silenciosas que establecen los límites de sus universos narrativos.

Sus personajes son capaces de conciliar y conectar el mundo y sus realidades opuestas mediante el lenguaje: son todos ellos poseedores de un *verbo* privilegiado en sus propios contextos: Lobo, el protagonista de *Trabajos del reino*, se enfrenta al poder de un capo del narcotráfico con la palabra, mediante la composición de corridos. Lobo, músico de cantina, se convierte en El Artista en la corte del Rey, quien lo deja entrar al Palacio por su talento para trascender historias: Lobo es un artista de la palabra, versificador más que músico excelente.

Makina, personaje principal de *Señales que precederán al fin del mundo*, es traductora, punto de encuentro de tres lenguas:

Estaba a cargo de la centralita con el único teléfono en kilómetros y kilómetros a la redonda. Timbraba, ella respondía [...] A veces era gente de pueblos de por ahí la que llamaba y ella contestaba en lengua o en lengua latina. A veces, cada vez más, llamaban del gabacho; éstos frecuentemente ya se habían olvidado de las hablas de acá y ella les respondía en la suya nueva, Makina hablaba las tres (Herrera, 2010, 19).

Este dominio le permite conocer realidades distintas, opuestas, así como conciliar a sus habitantes: “y en las tres sabía callarse”, remata el párrafo. Ese es el poder de Makina, quien

también logra moverse entre las redes de la mafia y enfrentar al poder con la palabra precisa, la cual, en ocasiones, evoca una fuerza poética capaz de modificar el mundo y sus reacciones. Makina sabe el impacto que tienen las palabras, comprende, mejor que otros, cómo decirlas de acuerdo al mensaje que transmiten:

Alguien la cubriría en la centralita mientras viajaba, pero sólo ella hablaba las tres lenguas y sólo ella dominaba la cara de tabla de las noticias malas o el descuido con que tenía que anunciar ciertos nombres, ay, tan largamente esperados (27).

Makina se define a sí misma mediante su capacidad para hablar y dar mensajes. Ese es su lugar en el mundo: por eso *debe* volver al Pueblo. En realidad, su viaje, el *cruce* que realiza es sólo para hacer lo que mejor sabe, llevar un mensaje: “Vaya, lleve este papel a su hermano” (12), dice su madre.

Finalmente, el Alfaqueque, de *La transmigración de los cuerpos*, es consciente de la capacidad conciliadora, persuasiva y manipuladora de su *verbo*: es el mensajero entre familias rivales que representan dos visiones completamente distintas de la realidad. La intervención de su palabra contiene vesanias. Mediador entre jefes que dominan ejerciendo la violencia, el Alfaqueque los enfrenta con la palabra: su poder radica en que sabe qué, cómo y cuándo decir, exactamente, lo que tenga que ser dicho.

Lobo, Makina y el Alfaqueque habitan ambientes donde el miedo es garantía de paz: espacios delicados donde las acciones son mediadas y contenidas por el miedo, donde la simple amenaza contiene la explosión de la violencia, la simple figura del poderoso basta para contenerla y desatarla. El Reino, el Palacio y la Corte en *Trabajos del reino*, las redes

de cruce ilegal de personas y contrabando en *Señales que precederán al fin del mundo*, y la ciudad azotada por la epidemia de *La transmigración de los cuerpos*. En estos ambientes, los protagonistas son transgresores: cuestionan y se enfrentan al poder planteando alternativas basadas en la libertad y la justicia. Todos ellos actúan y hablan siguiendo un ideal que ya desde el principio se enfrenta al poderoso en tanto cuestiona su versión de la realidad y su modo de resolver problemas. Esto lo podemos notar más claramente en Lobo y el Alfaqueque: el primero se mueve por la verdad; uno de sus conflictos surge cuando descubre que su palabra ha sido utilizada para mantener una farsa, la ilusión del Rey y el enmascaramiento de su secreto; el segundo por el respeto a los muertos. Y son transgresores, de igual forma, en cuanto se mueven en límites tanto físicos como simbólicos –la frontera, las orillas de la ciudad y las delgadas líneas entre los que mandan y obedecen sin chistar– y los quebrantan: van de un lado a otro, ellos mismos son puentes erigidos sin permiso.

Traducido al francés, alemán, hebreo y finés, Michi Strausfeld presentó a Yuri Herrera al público europeo como el “Rulfo del siglo XXI”.⁵ Afirmación delicada –irresponsable tal vez en pos de la promoción editorial– tiene, desde mi lectura, dos bases sólidas: la importancia de la palabra reflejada en el poder e influencia del verbo de los personajes en sus contextos y la extensión de sus obras: las novelas de Herrera son cortas y sus personajes se encuentran, definen y *existen* gracias a la palabra que pronuncian (como los rulfianos, que hasta muertos siguen hablando), pero su concreción literaria se da en la exactitud del lenguaje: no hay abundancias innecesarias.

⁵ "Destacan al hidalguense Yuri Herrera como el 'Rulfo del Siglo XXI'". *Desde Abajo*, 22 marzo 2011 [México]. Web. 25 mayo 2013. <<http://www.desdeabajo.org.mx/wordpress/?p=6448>>.

Aunque el tiempo parece ser una prueba infalible para identificar y superar aquellas obras cuyos éxitos editorial y de “crítica” nos deslumbran, es cierto que hay un puñado de autores contemporáneos y emergentes cuya obra merece atención formal, ya sea por sus procesos creativos, su concepción literaria o su renovación simbólica o lingüística. Uno de ellos es Yuri Herrera. Aunque su obra surgió en el contexto de la narrativa del narcotráfico, pronto superó el naciente género reformulándolo mediante la descontextualización y la remitificación simbólica de los involucrados en los fenómenos de la frontera.

Posiblemente la novela del narco (y sus variantes) quede en la historia de la literatura mexicana como un capítulo que obedeció a su contexto (si es que en algún momento lo superamos): al impulso de escribir y tratar lo que se vive. Anécdota local de un fenómeno que tiene sus lugares y personajes bien ubicados, bien delimitados: destinados a la muerte cuando la fuente se agote (si es que se agota). De todas esas obras, que ya son bastantes, las de Herrera tienen lo necesario para quedarse. La lección del norte vino a enseñármola uno del centro.

Parte dos

Una generación transmilenaria

Los setenta por los setenteros

Generación de los 70, la Generación inexistente,⁶ Generación Atari,⁷ Generación XXX.⁸ La constante para definir la generación de Yuri Herrera es hacer referencia a sus contextos de consumo cultural (música, cine, videojuegos), su “orfandad” en cuanto a íconos ideológicos (el Che ya estaba muerto y Marcos, al parecer, no dio para tanto), su desencanto, su relación amor-odio con el Estado y sus instituciones culturales, y un estilo de enaltecimiento de lo pop y lo kitsch por encima de la alta cultura. Todos estos aspectos, identificados por miembros de la propia generación (Tryno Maldonado y Geney Beltrán Félix) y por otros un poco más tardíos (Valeria Luiselli), son evidentes.

Jaime Mesa apuntaba, en 2008, que la generación de los 70, la Generación Inexistente, estaba constituida por un grupo de autores desunidos, libres y solitarios, sin haber escrito aún su “gran novela”, sin un “gran tema” uniéndolos –como sucedió con generaciones anteriores que se reunieron en *lo revolucionario* o *lo latinoamericano*, o a través de toda las variantes posibles del realismo mágico–, con un gran talento pero sin ideales: “tienen técnica, pero no demonio interno” (Mesa, 2008). Heriberto Yépez,⁹ en un estilo de respuesta, escribió que no

⁶ Ver: Mesa, Jaime, “La generación inexistente”, *Milenio*, 18 nov. 2008 [México].

⁷ Maldonado, Tryno, ed. *Grandes hits vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*. Oaxaca: Almadía, 2008.

⁸ Hind, Emily. *La Generación XXX: Entrevistas con veinte escritores mexicanos nacidos en los 70: de Abenshushan a Xoconostle*. México: Ediciones Eón/Universidad Veracruzana/University of Wyoming, 2013.

⁹ Ver: Yépez, Heriberto, “Debate entre setenteros”, *Milenio*, 20 dic. 2008 [México].

se le puede exigir eso (una gran obra o un gran tema que podamos identificar como característico u original) a una generación que apenas estaba empezando a surgir literariamente y dando de qué hablar, que apenas había publicado un par de libros y aún inmadura, aún sin volverse heterodoxa de su mundo (Yépez, 2008). El autor tijuánense se refiere a la imposibilidad de hablar de esta generación: tendremos que esperar, siguiendo esta perspectiva, el juicio del tiempo. La visión de Mesa –que retoma, en realidad, de Geney Beltrán Félix–, no es tan diferente: exige de los autores nacidos en los setenta algo que ni siquiera sabemos si ya hicieron los de los sesenta: escribir la gran novela.

Tryno Maldonado prefirió llamarla Generación Atari, y centrar su definición, primero, en el consumo cultural y el entorno mediático de estos autores, luego, en el desencanto, en esa sensación de imposibilidad que permea a los escritores que vivieron las revoluciones de los sesenta nomás de oídas. Escribe:

Ésta ha sido la primera generación que recibió buena parte de su educación sentimental del plástico de una computadora, que fue arrullada con la televisión y entretenida con el joystick de un Atari o de un Nintendo. Aunque es claro que Internet ha ayudado a abrir canales de información más dinámicos y a crear la sensación de una dispersión de poder del centro (la tercera parte de los autores reunidos aquí nacieron en el DF y, cosa digna de notar, no hay presencia del sur), también es evidente que las formas y ritmos de escritura electrónica en los blogs, por ejemplo, no han permeado los discursos, que continúan siendo casi siempre formalmente dóciles y tradicionales.

A la que pertenecen los autores de esta antología [*Grandes hits vol. 1. Nueva generación de narradores mexicanos*] es una generación llena de desencanto, que

se pertrecha en el cinismo y en la indiferencia para evitar volver a ser defraudada, que ya no cree en nada porque toda su vida ha transcurrido en el engaño. Una generación a quien su país ha criado a base de grandes dosis de promesas incumplidas, una mayor que la otra, como una broma que no tiene fin. Se les prometió un orden social justo luego de una revolución que paradójicamente terminó por dar a luz al partido político que gobernó durante más de siete décadas. Se les prometieron las virtudes lenitivas y purificadoras del neoliberalismo, del primer mundo y de un orden global, que los harían verse un poco más fashion, más bonitos y menos sucios. Pero de eso nada. Se les prometió más recientemente el fin una democracia y una sucesión en el poder. Pero sobre eso, tampoco han visto muy claro aún (Maldonado, VII-IX).

Aunque la popularización de internet y las dinámicas sociales virtuales que permitieron restarle hegemonía al centro (aunque de manera ilusoria, como Maldonado apunta) se dio más bien durante la segunda mitad de la primera década del nuevo milenio, es cierto que la dinámica de escritura de estos jóvenes se ha visto influida por la sensibilidad, más que de la escritura, de la lectura en la red. Novelas cortas y una idea de ligereza ligada al gusto, a lo refinado. Casi minimalismo: *less is more*. La belleza de lo preciso. No es raro que, entre los nacidos en los setenta, hayan surgido poéticas del silencio, en obras que aún no comprendemos ni estudiamos del todo.¹⁰

¹⁰ Me refiero a los dos primeros trabajos de David Miklos, uno de los antologados por Maldonado. *La piel muerta* y *La gente extraña*, de 2005 y 2006, respectivamente.

Diego Trelles Paz apunta algunos hechos históricos que definen a los “setenteros”: nacieron después del mayo parisino del 68 y de la matanza de Tlatelolco, fueron educados por sus padres en el marco de dictaduras militares, testigos de:

la caída del muro de Berlín, la matanza de la plaza de Tiananmen, la matanza de Srebrenica, la caída de la Perestroika y la disgregación de la Unión Soviética, el fin de la Guerra Fría, la subversión armada y la represión militar sudamericana, la aparición del Internet, el suicidio de Kurt Cobain, el asesinato metódico y prolongado de mujeres en Ciudad Juárez, el auge de la música electrónica, la caída de las torres gemelas en New York, los atentados terroristas en España y el Reino Unido, el enfrentamiento palestino-israelí, la cárcel de Guantánamo, el genocidio en Darfur y, entre otros muchos conflictos armados, las invasiones de la Unión Soviética a Afganistán, y de Estados –junto a una coalición internacional de países– a Irak (Trelles, 2008).

Una historia, pues, bastante convulsa. Una lista de acontecimientos globales *selectos* que no da cuenta de sucesos de masas, populares, como *La mano de Dios*, el gol que Maradona anotó de un modo prohibido en el mundial de 1986. Todos los autores de los que nos hemos servido para ubicar ciertas coordenadas respecto a la “generación” de Yuri Herrera, pertenecen a la misma: Jaime Mesa, Tryno Maldonado y Diego Trelles Paz nacieron en 1977, Geney Beltrán Félix un año antes; Heriberto Yépez en el 74. Se nota un estilo de maniqueísmo: se critica la estructura política que promete eternamente generando desencanto, pero se vive al amparo económico del Estado a través de becas y premios; se enlistan los terrores del mundo en el que han crecido desde una perspectiva global e informada, e incluyen íconos del pop y consolas de videojuegos, pero no rebasan la línea de lo absolutamente popular. Esta

vacilación entre lo culto y lo popular, así como la predilección por cierta “ligereza”, es advertida, también, por Valeria Luiselli. La escritora afirma:

Escritores, al amparo de becas literarias, recorren los submundos de la abyección y pontifican desde el falso “*I was there*” del escritor callejero. Muchos de estos libros parecen más que nada una regurgitación literaria de ese combo de lecturas “duras” de adolescencia —Fante, Kerouac, Selby, Palahniuk— y la sobredosis de violencia que se degluta diariamente en el gran espectáculo de la prensa nacional. Lo que nos encontramos en las mesas de novedades es una estridente corte de los milagros en eterno *high* de literatura y cocaína —el álbum de estampitas del *freak show* nacional—. Además, como la literatura está a la baja incluso en algunos de los círculos de quienes la escriben, y está mejor visto citar a Juan Gabriel que leer a Cervantes, el resultado de todo esto es una literatura bastante ligera, pero que no se reconoce a sí misma como el *mainstream* que es, y está convencida de que su importancia y rareza radican en la inversión de términos y radical subversión que implica adoptar lo pop y lo marginal como banderín moral, político y estético. ¿Pero hace cuántos años que dejaron de ser marginales los temas marginales? ¿Hace cuánto que la fusión de lo pop con la “alta cultura” dejó de ser una novedad transgresora? (Luiselli, 2012).

Enaltecimiento de lo kitsch, de lo pop por encima de la alta cultura. La violencia transformada en literatura directamente de sus fuentes: la prensa nacional y la *transgressive fiction* estadounidense. El impacto de otros discursos: el cinematográfico, especialmente el serie B. Palabras modernas en conexión con la cotidianeidad y una constante referencia a la estética kitsch: un estilo de culto al enciclopedismo pop. Estas características han permeado no sólo a narradores, sino a la crítica y la academia (centro, en realidad, del análisis de Luiselli):

desde la generación de los 70 (o como sea que se le quiera llamar), el valor ya no radica en traspasar la inteligencia del escritor a los personajes (no vaya a ser que el lector se dé cuenta que el autor es un cualquiera incapaz de mezclar la intriga histórica y el correcto maridaje sin romper la verosimilitud), sino demostrar que se puede ser inteligente, un genio, leyendo cómics, viendo cine de baja calidad y manejando tantas referencias pop y kitsch como sea posible. He ahí la clave: encontrar lo grandioso en lo mundanamente cotidiano. Ahí también entran las tendencias transdisciplinarias de la academia contemporánea: ¿de qué otro modo nos explicaríamos el surgimiento de términos como *mash-up literario*, o *mix versal*, o *neonarrativas multimediales*?

Cabe aclarar que Herrera escapa a esta tendencia que pareciera ser una de las marcas de su supuesta generación. Nacido en el 70, es capaz de mirar el corte temporal que implicaron los cambios políticos que se gestaron durante las dos décadas venideras: su sorpresa no radica en la novedad léxica de los avances tecnológicos que vendrían, ni en las descarnadas narrativas transgresoras que inundaron las librerías en los noventa. Ni el rock ni el pop están ahí. No hay una falsa pretensión de mundo ni una abyección innecesaria. En *Trabajos del reino*, por ejemplo, elide toda referencia culta (en la fuente del Palacio no está Poseidón, sino un dios con tenedor que tira agua por la boca), y en lugar de interesarse por la sangre como marca de violencia, como rastro de la vida que queda en el piso, la retoma como la condición o carácter de una persona. “Él sabía de sangres”, inicia la novela, y con esa frase, aunque lo parezca, no está caracterizando a un *asesino* que sabe de su oficio, o a un sicario, o un sujeto violento: Lobo sabe de sangres porque sabe *leer* a las personas. El tiempo a Lobo se le va, entre otras cosas, en saber de sangres:

Podía descifrar cómo se cuajaba en las sabandijas que le decían Ven, chiquito, ven, y lo invitaban a los rincones; cómo trababa las venas de los miedosos que sonreían sin tener por qué; cómo se hacía agua en el cuerpo de los que ponían de nuevo y de nuevo la misma herida en la rocola; cómo era piedra seca en ceñidos con ganas de torcer (Herrera, 2008, 17).

¿Qué importancia tendría el nombre de la canción que ponen los desdichados en la cantina? Ahí donde otros celebrarían el conocimiento de la discografía de un autor de cantina *nombrando* una canción específica, a Herrera le basta decir que son *heridas*, en un ejercicio poético que universaliza y fija a la vez la posible referencia. Visto así, la opción de la referencialidad explícita representaría una exploración, digamos, superficial del *sentimiento* de cantina: el poner el nombre de la canción cancelaría toda opción de conexión con un lector que no la conozca. Por el contrario, Herrera prefiere la *profundidad* mediante la palabra justa: ¿quién, al leer el párrafo, no identificaría esa *herida*? La aparente indeterminación, rasgo que pareciera apuntar hacia una poética del autor, funciona como un anclaje, una conexión precisa con el fondo del texto. La generación de los setenta debe verlo ajeno.

Entonces, se trata de una generación inexistente, pero consciente de sí misma, del papel que juega o jugará en el panorama de la literatura nacional, aún desarticulada, de acuerdo sólo en un aspecto: en su desconfianza por el concepto de generación (Pliego, 2012).

La última consideración que citaremos será la que Pablo Raphael, contemporáneo de Herrera, hace en *La fábrica del lenguaje, S.A.*:

Los que decimos que no tenemos nada en común, *tenemos, todos*, la misma postura. Que tendamos a negarlo todo y a negarnos a nosotros mismos como generación no es ninguna coincidencia. Por eso odiamos el mercado hasta que nos convertimos en oferta; odiamos a Fuentes hasta que nos recibe en su casa; polemizamos con Javier Marías hasta que se digna a contestar; reprobamos las becas otorgadas por el Estado pero nos conocimos en él; odiamos los encuentros de escritores organizados por la administración pública pero nada ha pagado mejores borracheras; amamos y explotamos la red pero no nos cansamos de decir que lo nuestro es escribir a mano. El crítico es crítico hasta que le publican una novelita. El escritor es crítico del crítico, sin entender que la crítica es también una forma de creación. Vamos a presentaciones de libros diciendo que aborrecemos su solemnidad, pero vamos diciendo: No sé qué hago aquí pero me encanta (Raphael, 2011).

Indeterminación. Oscilación. Tal vez esa sea la característica principal de esta “generación”. Si es así –y esa impresión queda después de leer a algunos de sus integrantes en intentos por definirse– entonces Herrera es uno de los principales.

Parte tres

La estetización de la violencia en el tránsito milenario o **Violencia: la estética de una generación**

Hay un aspecto, más de fondo, que une a la generación de Yuri Herrera: la violencia. Para comprender lo anterior es necesario pensar en el ascenso mediático de la violencia, en cómo fue integrándose a ciertos discursos artísticos, en cómo el narco fue mediatizado a lo largo de los noventa, en cómo su violencia dejó ser der intestina, restringida a las luchas entre cárteles rivales. Todos estos aspectos, aunados a la explosión de las tecnologías digitales y el internet, coinciden en el tránsito milenario: un periodo que incluye no sólo el final del siglo XX sino la primera década del XXI. Varios autores de la llamada *narcoliteratura*, muchos de la generación de los 70, y varios más nacidos en la década anterior y algunos de los 80, vivieron su *despertar* literario en este periodo. Conforman, de algún modo, una generación transmilenaria, que creció a la par del boom digital y junto a la violencia que vivió su paroxismo durante el sexenio de Felipe Calderón.

Nos enfrentamos, pues, a una generación *transmilenaria*: de infancia analógica y madurez en la nube; que despertó en el tránsito de un siglo marcado por la guerra y la ilusión de progreso socioeconómico –cuyas décadas finales fueron el agónico canto de un cisne atrapado en la suciedad industrial de un mundo que progresa cueste lo que cueste– a uno cuyo signo indescifrable es la continua mutación: pura inestabilidad e incertidumbre: sus primeros años han sido el derrumbe de los ideales más inmediatos, el continuo esfuerzo por

construir un mundo nuevo sobre las bases de otro que se niega porque, aunque cercano temporalmente, es infinitamente distante en la experiencia tecnológica. La última década del XX occidental se caracterizó por el catastrófico sentimiento trágico finisecular: apatía generalizada que se veía reflejada en la música desencantada del noroeste de Estados Unidos, el cine irónico de Kevin Smith y Spike Lee, y el auge de internet y su nueva mecánica de interacción social despersonalizada.

Generación que experimentó el suceso personalísimo de la fabulación, rindió el debido culto a la imagen y asistió al gozo efímero del instante; que dejó de preocuparse por la eternidad porque la vio derrumbarse. Una generación cuya constante fue la *violencia*, que fue y es marcada por la inseguridad de los años ochenta, la devaluación de los noventa y el narco de la primera década del siglo XXI.

Las manifestaciones estéticas de esta generación pusieron en esa violencia, en la ruptura de formas que se creyeron estables hasta antes de los ochenta (la ilusión tercermundista del progreso y la desaparición del discurso subalterno que evidencia lo contrario), en la desacralización de las formas impuestas desde las instituciones y en el nihilismo de quien nació del otro lado del límite, el origen de *su* arte. Se trata, pues, del desencanto que nació –se hizo evidente– a finales de los sesenta, decantado en una generación que ideó formas alternativas de redimensionar el lenguaje revolucionario, que buscó (busca) nuevos lazos entre significantes gastados, anquilosados, vacíos –y por lo tanto ineficaces– (justicia, libertad, igualdad), y significados trascendentes porque vivió la atrocidad de su inacción en la generación superior inmediata: hijos de una época *revolucionaria* que fracasó y fue absorbida por el poder (cuya corrupción, paradójica y sospechosamente, se recrudeció en las tres décadas siguientes), cuyos bastiones y resistencias se erigieron en íconos de la

contracultura, condenada a la subalternidad y la mirada condescendiente de los usufructuarios del poder cultural: maniobra que la “legitimó” y neutralizó a la vez.

La inseguridad de los ochenta, la ineficacia de las autoridades en sus obligaciones de proteger a la población (patente e hiperbolizada en la respuesta inútil ante el terremoto de 1985), la violenta incertidumbre desde la caída del sistema en 1988 hasta el colapso económico de 1994, el empoderamiento del crimen organizado y su explosión durante la primera década del nuevo siglo, provocaron que el arte reaccionara proponiendo una estética de la violencia que se apropió de la iconografía del lugar del crimen, la sangre, la calle agreste y peligrosa, el asalto, las pistolas, las balas. Primero para hacer una denuncia ante la incompetencia e indolencia de las autoridades; luego, cuando el poder respondió censurando la violencia, para hacer patente una realidad negada en los medios de comunicación alineados. Se trata de un momento que va desde la estética de la muerte y la tragedia callejera del fotorreportero Enrique Metinides, hasta el trabajo de Teresa Margolles y el grupo SEMEFO y Pedro Reyes. El arte visual tomó la iconografía de la violencia y la reinterpretó en un nuevo discurso que pronto se convirtió en marca del arte mexicano en el extranjero: la tragedia de la ciudad de México y su constitución como la *gran ciudad*, insegura y corrupta, en las fotografías de Metinides; la secularización de la muerte y el cadáver en las instalaciones del grupo SEMEFO durante los noventa; la reflexión-denuncia sobre la muerte y el terror provocados por un gobierno que institucionalizó la violencia mediante la declaración (más demagógica que estratégica) de guerra al crimen organizado en un país en el que, oficialmente, no pasaba (no pasó, ni pasa) nada, del arte de Teresa Margolles; y la reapropiación “positiva” del artista Pedro Reyes en los proyectos *Palas por pistolas* (2008)

y *Dis-arm* (2013)¹¹. 2009, el año en el que se lanza “Vive México”, que más que una campaña se trataba de “un llamado a la acción y a la unidad de todos los mexicanos; un esfuerzo sin precedente para atraer turismo a nuestro país”¹², es el mismo de la participación de Teresa Margolles en la Bienal de Venecia, donde presentó distintos trabajos en los que, reapropiándose de la estética e iconografía de la cotidianeidad violenta del norte del país, cuestionaba el oficialista *no pasa nada* del presidente Calderón. Entre las obras que se exhibieron, por ejemplo, está una colección de cinco telas que muestran variaciones acuosas de rojo con mensajes dorados al centro, tituladas “Narcomensajes: Textos bordados en hilo de oro sobre telas impregnadas de sangre recogida en lugares donde ocurrieron asesinatos. Los textos han sido apropiados de las sentencias o mensajes que usa el crimen organizado en las ejecuciones: ver, oír y callar; hasta que caigan todos tus hijos; así terminan las ratas; para que aprendan a respetar”.

Los escritores también habían abrevado del escenario de la violencia de sus épocas: la literatura del crimen forma, de algún modo, una tradición en México: desde *El libro rojo* (1870) de Paynó y Rivapalacio, hasta la novela negra de los ochenta y noventa (cuya seducción fue irresistible hasta para Fernando del Paso¹³), se ha desarrollado un interés por

¹¹ Palas por pistolas. *Collected guns melted into steel to fabricate shovels, tree planning / Jardín Botánico de Culiacán / 2008. Disarm. Instruments made from de-commissioned weapons / Lisson Gallery, London / 2013.* Ver <http://pedroreyes.net>

¹² http://www.sectur.gob.mx/wb/sectur/sect_Boletin_060_Presenta_el_Presidente_Felipe_Cal

¹³ Me refiero, claro, a: del Paso, Fernando. *Linda 67: Historia de un crimen*. México: Plaza & Janés, 1996.

vincular los discursos literario, periodístico e historiográficos para “abrir los ojos ante la terrible realidad”.

El interés académico y literario por el narco aumentó en la década de los noventa por dos razones, principalmente: la primera, la explosión del *narco mediático*: desde el asesinato del cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo en mayo de 1993 y la captura de José Joaquín Guzmán Loera, el *Chapo*, unos cuantos días después; la división de los cárteles y su guerra interna –las luchas entre el triángulo Culiacán-Tijuana-Juárez–; la muerte de Amado Carillo, el *Señor de los Cielos*, y el atentado al periodista Jesús Blancornelas en febrero y noviembre de 1997, respectivamente; y hasta el asesinato de Paco Stanley en 1999, el narco se posicionó como contenido mediático que introdujo al imaginario y al argot populares de la mayoría del territorio nacional una serie de estereotipos y términos que se llevaban gestando en el norte del país desde la década de los setenta. La segunda: el hecho de que, paulatina pero perceptiblemente, la violencia fue escapando del círculo de los cárteles, lo cual develó, a su vez, que muchas redes del crimen organizado involucraban a elementos clave de la policía federal, diputados, presidentes municipales y otras figuras de poder, colusión documentada tanto en investigaciones periodísticas como en el registro popular del narcocorrido, lo cual le granjeó su prohibición radial durante gran parte de los noventa: *Corridos prohibidos*, producción de los Tigres del Norte de 1989, contenía temas de la lista de cerca de 190 narcocorridos que Francisco Labastida, gobernador de Sinaloa de 1987 a 1992, acordó con las radiodifusoras de su estado no transmitir. Tomás Guevara Martínez, coordinador del Laboratorio de Estudios Psicosociales de la Violencia de la Universidad Autónoma de Sinaloa, dice:

[La decisión fue tomada luego de que Labastida ordenara] hacer estudios asociados sobre los problemas de la entidad, entre ellos la violencia. Llegaron a la conclusión de que los narcocorridos ejercían una influencia muy fuerte en el culto a los narcotraficantes y que entonces si se prohibían aquellos en los que abiertamente hacían apología al criminal, seguramente esto iba a disminuir el culto a esas personas (Guevara, 2011).¹⁴

Al año, los Tigres del Norte recibieron un disco de platino en Los Ángeles por récord de venta. El especialista explica que se trata del “efecto de la denegación, el cual consiste en prohibir algo y que el resultado sea exactamente el contrario del que se espera con la medida restrictiva”.

En ese entonces se publicaban investigaciones periodísticas, sí (de hecho el periodismo de investigación y testimonial es, desde los noventa, un éxito editorial), pero la diferencia la marcó el acercamiento teórico que Luis Astorga hizo en *La mitología del narcotraficante en México*, donde analiza el culto al narco a través de la parafernalia del narcotraficante y la apología del mismo en el narcocorrido.

¹⁴ Tomás Guevara Martínez, coordinador del Laboratorio de Estudios Psicosociales de la Violencia de la Universidad Autónoma de Sinaloa, entrevistado en Cuamea, Francisco, "Narcocorridos: prohibir es promover". *Ríodoce*. 22 mayo 2011. Web. <http://riodoce.mx/?joomla=/content/view/9644/5/>.

La violencia en escalada e insensibilización

El 2006 y la declaración de la llamada “Guerra contra el narco” representan el inicio de una escalada de violencia que se desbordó del norte hacia el centro: de pronto el narco y su violencia se diseminaron por el territorio nacional. El terror fue mitigado con la saturación mediática: la estrategia de la *insensibilización inducida*, la cual podríamos definir como la repetición de un mensaje para neutralizarlo y aniquilar su potencial empático mediante su configuración en el registro más común y corriente del lenguaje: el despersonalizado y neutro de los medios masivos de comunicación.

¿Recuerdan aquella lejana Semana Santa de 2006, cuando aparecieron dos cabezas en las escalinatas de la Secretaría de Finanzas del Estado de Guerrero, en Acapulco? ¿Recuerdan la conmoción nacional por la brutalidad abierta de los delincuentes? Aquello se convirtió en la prueba de un salvajismo desmedido, temible por cercano: las notas hacían hincapié en que las cabezas aún estaban sangrando. Es increíble, partiendo de lo anterior, que de la alarma y el pavor que generaron aquellas ejecuciones, tan sólo cuatro años después hubiésemos respondido con un estilo de indiferencia ante un hecho tan terrible como la Matanza de San Fernando,¹⁵ o a las aventuras del *Pozolero*.¹⁶ la barbarie en aumento pero

¹⁵ Entre el 22 y 23 de agosto de 2010, 58 hombres y 17 mujeres, la mayoría migrantes provenientes de Centro y Sudamérica, fueron asesinados en el ejido El Huizachal, municipio de San Fernando, Tamaulipas. Un año después se hablaría de una nueva matanza, en mismo municipio, donde se encontró una fosa clandestina con más de 193 cadáveres. Ver: “Zetas ejecutaron por la espalda a los 72 migrantes; no pudieron pagar rescate”, en *La Jornada*, 28 ago. 2010, en <http://www.jornada.unam.mx/2010/08/26/index.php?section=politica&article=002n1pol>.

¹⁶ En enero de 2009 fue detenido Santiago Meza López, quien confesó haber deshecho, con ayuda de “expertos” israelíes, a más de 300 personas, utilizando sosa cáustica. Ver: “Detienen al Pozolero del Teo, quien reconoce haber deshecho a 300 personas”, en *El Universal*, 23 de ene 2009, en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/571593.html>. Cuatro años más tarde, el arzobispo de Tijuana aseguró que Meza López había sido perdonado por Dios, ante las presiones de la Asociación Unidos por los Desaparecidos, presidida por Fernando Ocegueda Flores, cuando se dio a conocer la noticia de que el *Pozolero* podría salir libre bajo amparo por falta de cargos: “Siempre hay perdón de Dios,

los medios cada vez más insensibles, menos *atentos*. Aunque, por otro lado: después de San Fernando, del *Pozolero*, del *Ponchis* (el niño sicario que recibía dos mil quinientos dólares por cabeza)¹⁷, ¿qué otra cosa podía sorprendernos o arrancarnos el terrorífico asombro de la indignación? Sólo fuimos testigos de cómo aumentaban las narcofosas, las ejecuciones de civiles, el secuestro de camiones, etcétera; insensibilizados totalmente.

Esto se podría explicar, también, con lo que Linda Williams trata como *Obscenity / Onscenity*:¹⁸ cómo, en el imaginario colectivo, discursos prohibidos poco a poco van ganando espacio en lo público hasta neutralizarse. Se trata de una “negociación permanente que intensifica la conciencia de todos aquellos asuntos que en su día fueron obscenos¹⁹ y que ahora asoman y nos miran emboscados detrás de cada arbusto” (Barba y Montes, 81-82).²⁰

A pesar de esto, el arte mexicano no respondió celebrando la violencia ni exacerbándola. En Estados Unidos, por ejemplo, ante la ola de crimen y violencia de la segunda mitad de los noventa, tras la Guerra del Golfo Pérsico y la popularización del crack y su tráfico, la literatura se afianzó en un movimiento que celebraba la violencia y se regodeaba en ella: la *transgressive fiction*, que hace patente el desencanto de la generación

no importa cuál sea el pecado”, dijo el religioso. Ver: “‘El Pozolero’, legado de muerte”, en *El Universal*, 8 abr 2013, en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/915149.html>.

¹⁷ Ver: “Ejército detiene a ‘El Ponchis’, el niño sicario”, en *El Universal*, 3 dic 2010, en <http://www.eluniversal.com.mx/notas/727737.html>.

¹⁸ Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press, 1989.

¹⁹ Del griego *obs-scaena*: fuera de escena, es decir, *lejos de las miradas*.

²⁰ Por ejemplo: ahora nos preguntamos cómo es que la sociedad occidental pegó el grito en el cielo con el videoclip del sencillo *Rock dj* de Robbie Williams, y lo censuró en pleno año 2000, “en los albores de un nuevo milenio”. Ahora es cosa de risa el cantante que hace un baile en el que se despoja hasta de la piel, pues. [ver: “Desnudo de Robbie Williams en un video. Las imágenes fueron censuradas en Gran Bretaña”. *Terra*. 28 julio 2000. Web. 1 julio 2015. http://www.terra.com.ar/canales/Pop_Rock/2/2554.html]

que vivió la década final del siglo XX, la violencia de las calles, las drogas, siempre en ambientes sórdidos que desafían el *stablishment* del *american dream*.

En el caso mexicano, responder al contexto aprovechando la escalada de violencia no hubiese sido tan enriquecedor como tomar sus elementos y reelaborarlos en un discurso donde lo violento quedara fuera: la violencia sin violencia como forma de denuncia, de documento.

Así, estos procesos de estetización de la violencia se oponen a aquellos que buscan contrarrestar su impacto, sintetizados en dos frentes: uno ubicado en la *insensibilización inducida* del lenguaje neutro de los medios masivos de comunicación hegemónicos; el otro en el lenguaje hiperbólico del periodismo amarillista y de nota roja, cuyo fin es vender la tragedia desde la imagen y el lenguaje de shock. La literatura, en este sentido, se posiciona – mediante la apropiación y elaboración del argot y representaciones de la violencia– como un discurso que no sólo enfrenta –y con eso cuestiona– las versiones oficiales de la historia contemporánea y los procesos mediante los cuales lidiamos con la violencia que nos circunda y con el miedo inherente a ella: poetizar, estetizar la violencia es recurrir al efecto estético para reflexionar sus causas y consecuencias. Se trata de asimilar literariamente la violencia del presente para incidir en su proyección futura y evitar su interpretación mediante clichés y fórmulas que minimicen su impacto y reduzcan a operarios, víctimas y responsables a meras consecuencias de una época superada, a hechos aislados de violencias particulares, individuales e irrepetibles, y, sobre todo, que oculten el hecho que, en muchas ocasiones, esa violencia tiene su origen o encuentra cómplices en el poder mismo. La literatura se previene contra el olvido, *que anula o modifica el pasado* (como dice el verso de Borges) siempre en favor de los responsables, no de las víctimas.

Yuri Herrera dice:

No entiendo por qué se le reprocha a muchos [escritores] que aparezca [en sus obras] la violencia asociada al narcotráfico, al estado, al ejército o a la policía (que muy frecuentemente son la misma violencia), cuando es algo que está definiendo muchas otras cosas de nuestra actualidad como la vida económica, la contienda política... la violencia está ahí, permeando todo eso. Se trata, entonces, de una literatura que es muy importante porque dejará un registro de cómo estamos lidiando con esto. Más allá de la precisión histórica (que es algo que en realidad no se le puede exigir a la literatura de la misma manera que a la investigación histórica o al periodismo), queda como un registro muy importante. Y es que hablemos de lo que hablemos siempre estamos hablando de nosotros mismos, de nuestro tiempo. Incluso la omisión de cierto tema de algún modo es un comentario sobre ese tema. En *Respiración artificial*, de [Ricardo] Piglia, todos los espacios en blanco, todos los silencios, son de algún modo comentarios sobre los desaparecidos, sobre la dictadura. Pienso, también, desde otro lado, en Patricio Reyes y los Redonditos de Ricota, que tienen una canción que dice una sola palabra: “criminal”, y fue prohibida porque de algún modo era un comentario sobre lo que estaba sucediendo. Alberto Chimal, que nunca habla de los problemas específicos que vemos en los diarios, está escribiendo sobre nuestra angustia, sobre la manera en la que aceptamos ciertos poderes. Creo que la única obligación de un escritor es tomarse en serio su oficio.²¹

²¹ Ver: “La frontera rebasada. Entrevista con Yuri Herrera”. *Semiosis*. Tercera época. Vol. X, núm. 19.

Y ahí el autor nos da un par de claves de su poética:

1. *Siempre estamos hablando de nosotros mismos.* De nuestro tiempo, nuestros lugares y circunstancias. Pero también de nuestros miedos y limitaciones, de nuestras preocupaciones y deseos.
2. *La omisión de cierto tema de algún modo es un comentario sobre ese tema.* Hablar sin hablar. Tratar la violencia sin tocarla directamente. Evitarla para hacerla patente.

Eso que llamamos narcoliteratura

Existente para algunos, inexistente y hasta “espejismo” para otros, el fenómeno de la asociación de la violencia emanada del tráfico de sustancias ilegales a la producción literaria es innegable, a pesar de la rabieta de Rafael Lemus y la aparente profundidad de Orlando Ortiz.

Rafael Lemus escribió el artículo “Balas de salva” (un juego de palabras que evoca la novela *Balas de plata* del escritor sinaloense Élmer Mendoza), acusando a toda una camada de escritores norteros de estar erigiendo una literatura intrascendente alrededor del cliché y las fórmulas de algo llamado narcoliteratura, que, además, respondía a un ímpetu editorial que publicaba lo que fuera de un tema de moda. A saber: a Eduardo Antonio Parra, Élmer Mendoza y Federico Campbell, entre otros. Parra respondió:

En varias oportunidades, los escritores del norte hemos señalado que ninguno de nosotros ha abordado el narcotráfico como tema. Si éste asoma en algunas páginas es porque se trata de una situación histórica, es decir, un contexto, no un tema, que envuelve todo el país, aunque se acentúa en ciertas regiones. No se trata, entonces, de una elección, sino de una realidad [...] Aun así, en la mayor parte de la obra de los narradores del norte el narcotráfico no tiene presencia ni siquiera como situación. Si el crítico lo ve ahí donde según nosotros no está, habría que aplaudirle su sagacidad. Incluso muchos autores ni siquiera lo aluden, y alimentan su obra con experiencias íntimas, poéticas, historias de familia y hasta con abstracciones y artificios teóricos que seguramente le agradarían a Lemus. Sólo que para leerlos habría que estar al tanto de todas las propuestas temáticas norteñas, más allá de lo que llega a las mesas de novedades de las librerías de la Condesa y Coyoacán (Parra, 2005).

Y más adelante:

Afirma nuestro joven crítico: *‘Mírese arriba: el norte fabrica un subgénero. Mírese enfrente: toda mesa de novedades tiene al menos tres libros sobre el narcotráfico. Ensayos, testimonios, novelas. Son ya tantas estas últimas que un subgénero, no una tradición, echa raíces.’* En lo particular, el tema del narcotráfico me interesa y llevo años rastreando libros sobre él. Sí, hay muchos reportajes, análisis, crónicas, biografías. Novelas, pocas. Por cierto, las últimas que he leído son de escritores del centro —el hidalguense Yuri Herrera, cuya novela creo que Lemus apreciaría, y el capitalino Bernardo Fernández. Sé también de colegas —no norteños— que escriben sobre el narco, pero aún falta para que sus novelas salgan a la luz. Ahora, ¿cuántas son "demasiadas"? ¿Diez?

¿Cuántas suficientes para que surja un subgénero? Y, si surgiera, ¿se debería a los narradores nortños o a todos los que abordan el t3pico?

Era 2005 y Yuri Herrera acababa de ganar el Premio Binacional de Novela Border of Worlds con una novela corta que, precisamente, *hablaba del narco sin hablar del narco*; estaba ubicada en el norte sin estar ubicada en el norte; abordaba la violencia sin abordar la violencia. Se trata de *Trabajos del reino*.

Por otra parte, Orlando Ortiz argumenta, m3s o menos, as3: «aunque en la segunda mitad del siglo XX abundaron las novelas cuya acci3n se desarrollaba en el Distrito Federal nunca “o3 hablar de una chilangoliteratura”, ni de una “dictadoliteratura”, a prop3sito de que, en el mismo periodo, en toda Latinoam3rica se dieron novelas con el tema y contexto de las dictaduras; por lo tanto, la narcoliteratura debe ser un “espejismo, algo que no (o casi no) existe”. (Ortiz, § 1-2, 4)». Seg3n el autor tamaulipeco, en el fondo del t3rmino narcoliteratura yace un “silogismo del tipo: la droga es mala para la salud, luego la narcoliteratura es mala para la literatura” (§ 2), por lo tanto propone llamarla, mejor, *literatura del narcotr3fico*, sin m3s. Lo cierto es que, de acuerdo con lo que considera “los mejores libros sobre el tema” –y al reducir la posibilidad de una est3tica al *tema* cancela a priori su existencia– ha desechado una aut3ntica *narcoliteratura*, ya que todos los intentos que ley3 (y cuyos t3tulos no se molesta en citar) “adolecen de pasajes facilistas o de t3picos tan gastados que caen en el lugar com3n” y “no van m3s all3 de la sencilla historia del amor-pasi3n, o del amor-odio, o del amor-venganza, o del amor atormentado o s3dico, o masoquista o hasta ingenuo, pero inserto entre matones despiadados y aparentes luchas por el poder” (§8). Por eso el autor prefiere celebrar no la literatura, sino la obra de grandes periodistas e investigadores como Sergio

González Rodríguez y Ricardo Ravelo. Desdeña la ficción sobre el narco ya que los autores “más que abordar con acuidad el narcotráfico, se quedan en el color, en los aspectos costumbristas”, y remata: “la literatura del narcotráfico y la delincuencia organizada está esperando la pluma que, paradójicamente, ‘le haga justicia’” (§10, 16). El artículo, titulado *La literatura del narcotráfico*, fue publicado en septiembre de 2010, y, para ese entonces el debate sobre la narcoliteratura ya había sido protagonizado cinco años antes por Rafael Lemus y Eduardo Antonio Parra en *Letras Libres*. De hecho, Ortiz no hace más que repetir los mismos dos argumentos que todo aquel que ha intentado desacreditar la narcoliteratura desde entonces: el facilismo de un tema de moda para generar hitazos editoriales al vapor, y el “costumbrismo” como un defecto de estilo en lugar de una verdadera estética del narco que emule “formalmente su violencia”, en una prosa “brutal, destazada, incoherente”, con una estructura “delirante, tan tajada como la existencia” (Lemus, 41).

El problema sobre la *narcoliteratura* o *narrativa del narco* sigue teniendo como punto de partida los argumentos (muy juveniles, por decirlo de algún modo) de un crítico que bien a bien no ha terminado de formarse más allá de la polémica, pero cuya reflexión ayudó a poner en la agenda de la crítica nacional el tópico del tráfico de drogas y la literatura.²² Aún no surge *el* estudio crítico y formal sobre la narcoliteratura. Abundan acercamientos a las obras que, de algún modo, abordan la temática mediante un estilo que pareciera ser característico del posible género; como si para novelar la violencia y el narco fuese necesario

²² “Despite the centralized –and provincial– view evident in the tone of some literary critics from Mexico City toward the northern region’s literary production, [Élmer] Mendoza spoke about this with wise irony. From this comments I gathered that, although at that time Rafael Lemus was a fairly unknown critic, the debate he had instigated had served as much to bring renewed vitality to the magazine [*Letras Libres*] as to place the topic of narco trafficking and literature in the local criticism glossary” (Polit Dueñas, 65).

no sólo desarrollar literariamente el paisaje y el ambiente de la frontera norte, sino atender a sus hablas, a la reconstrucción de un modo de expresión que, al menos desde el centro, algo tiene de *norteño*. La clave, posiblemente, radique en el hecho de que autores que no son propiamente del norte, como Yuri Herrera, han respondido a esta aparente necesidad; e incluso extranjeros como el boliviano Edmundo Paz Soldán en *Norte* (2011).

Recientemente, Gabriela Polit Dueñas publicó *Narrating Narcos. Culiacán and Medellín* (2013), un exhaustivo intento de indagar los orígenes de las narconovelas mexicanas y colombianas a partir de la atenta de lectura de Élmer Mendoza, Fernando Vallejo y Héctor Abad Faciolince, entre otros. Su estudio abarca las manifestaciones artísticas y literarias que se generan en torno a la cultura del narco y de acuerdo con una tradición latinoamericana en la cual “no es inusual que un fenómeno social o político impulse el desarrollo de nuevos géneros literarios, o que motive manifestaciones artísticas: se han convertido, incluso, en los orígenes de tendencias culturales”²³ (Polit Dueñas, 3). La académica ecuatoriana, que ya había analizado las relaciones entre la literatura y las dictaduras en *Cosas de hombres. Escritores y caudillos en la literatura latinoamericana del siglo XX* (2008), considera, al igual que Jorge Volpi, que ahí donde los críticos ven “modas” que responden a la violencia y a la exigencia de editoriales de aprovechar las circunstancias para la comercialización, hay en realidad un paradigma de producción cultural y literaria. “La literatura del narco”, escribe Volpi, “se ha convertido en el nuevo paradigma de la literatura latinoamericana (o al menos mexicana y colombiana): donde antes había dictadores y guerrilleros, ahora hay capos y policías corruptos; y, donde antes prevalecía el realismo

²³ “Within the Latin American cultural scene, it is not unusual that a political or social phenomenon propels the development of a literary genre, or that it motivates artistic manifestations. It may even become the foundation for certain cultural tendencies” (*ibid*).

mágico, ha surgido un hiperrealismo fascinado con retratar los usos y costumbres de estos nuevos antihéroes” (Volpi, *Milenio*: 10). De otro modo, Javier Rodríguez Marcos lo expresó en un artículo para *El País*, a propósito del encuentro de Leonardo Padura, Pedro Cabiya, Mario Mendoza, Paco Ignacio Taibo II y Élmer Mendoza en el Festival de la Palabra de San Juan de Puerto Rico en mayo de 2010:

Lo que para los autores del *boom* representaron el paraguayo José Gaspar Rodríguez de Francia, el dominicano Rafael Leónidas Trujillo, el guatemalteco Estrada Cabrera o el chileno Augusto Pinochet, lo representan hoy para sus herederos los jefes de las bandas mafiosas de Medellín o Ciudad Juárez. Los capos del narcotráfico han sustituido a los dictadores en la literatura latinoamericana. Los jeeps militares han dado paso a una flota de aparatosos cuatro por cuatro con cristales ahumados y la violencia ha dejado de moverse en sentido vertical para colonizar horizontalmente la sociedad entera (Rodríguez Marcos, §1).

¿Generación espontánea?

Seguro es que la narcoliteratura mexicana no pudo haber sido generación espontánea, sólo un producto cultural que obedeció a su contexto y a un estilo de “obligación” impuesta a la literatura de novelar la realidad, que se agotará cuando la fuente se agote, si es que agota. Podemos sospecharlo: si ya no hay dictaduras ya no se escribirán *novelas del dictador*. Pero se trata de una ilusión: el tema persiste como una herida abierta, y autores novísimos como Junot Díaz vuelven a él. *The Brief and Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) reconstruye el

Trujillato a través de su impacto en tres generaciones de una familia dominicana, los Cabral de León, afincada en el New Jersey de finales de los noventa. También vale la pena mencionar recientes novelas sobre el Perú militarizado de los ochenta-noventa: *Un lugar llamado Oreja de Perro* (2008), de Ivan Thays, y *El rincón de los muertos* (2014), de Alfredo Pita.

Es posible que los orígenes de la narcoliteratura puedan ser rastreados hasta la literatura de la Revolución Mexicana, no sólo por las eventuales similitudes históricas y contextuales (un Estado decadente, inconformidad social en ascenso, la coincidencia histórica de un levantamiento armado popular en las primeras décadas del siglo inmediatamente anterior, una clase política faraónica, represión, censura, criminalización de la protesta pública, encarcelamientos políticos y represión de disidentes, etc.), sino porque tanto en la narrativa de la Revolución como en la del narco, el registro popular del corrido ha jugado un papel importante en la creación de personajes y tipos. Así como la novela de la Revolución dialogó con el corrido de caudillos y bandoleros, así también el narcocorrido es fundamental en los juegos de lenguaje, el argot y como apoyo en la configuración de personajes paradigmáticos en la narcoliteratura. Bastará traer a colación dos ejemplos: *Idos de la mente: la increíble y a veces triste historia de Ramón y Cornelio* (2001), de Luis Humberto Crosthwaite, donde ficcionaliza la vida de los músicos Ramón Ayala y Cornelio Reyna a partir de la libre reconstrucción de sus canciones y de una falsa entrevista al dueto realizada por el poeta Abigael Bohórquez; y *Trabajos del reino* (2005) de Yuri Herrera, centrada en la figura de un corridista, un músico de cantina que ingresa al grupo central de poder de un capo gracias a su capacidad para contar historias en verso.

Pero, también es cierto que en la literatura del narco se juntan dos visiones estéticas que se desarrollan en el periodo que intenté caracterizar al principio del presente trabajo, el tránsito milenario: el neopolicial (heredado del *noir* norteamericano) y la sicaresca (de factura latinoamericana), en un momento en que el narco no sólo extendía su poder gracias a un delicado entramado que tejió durante lustros con elementos clave de los tres órdenes de gobierno, sino que se posicionaba como un contenido mediático que introdujo, poco a poco, una estética, un argot y un horizonte aspiracional a una generación que despertaría (empezaría a crear) con el nuevo milenio y el desborde de la violencia.

Los dos momentos de lo policiaco en México

El primer gran momento de la literatura policial en México lo podríamos ubicar en la figura de Antonio Helú (1900-1972), quien desde la creación de la revista *Selecciones policíacas y de misterio*, en 1946, impulsó el género y la publicación de autores como Rafael Bernal, María Elvira Bermúdez y el cineasta Juan Bustillo Oro –con quien colaboraría en la década siguiente como guionista de *El asesino X* (1955) y *El medallón del crimen* (1956), la segunda considerada paradigmática del género policial mexicano—. 1946 es, también, el año de publicación de *La obligación de asesinar*, volumen de cuentos donde Helú presenta a Máximo Roldán, estilo de detective-ladrón a quien el destino había obligado a matar y robar; de ingenio agudo, resolvía casos complicados y, a veces, encontraba el modo de terminar con algo extra en la bolsa.

El segundo gran momento de la literatura policial en México se desarrolla durante los años ochenta y la primera mitad de los noventa, periodo en que obtuvieron tardío reconocimiento (a través de reediciones) Rafael Bernal, María Elvira Bermúdez y Rodolfo Usigli –y el propio Helú, cuyo volumen de 1946 no volvió a las imprentas sino hasta 1991, en la colección Lecturas mexicanas–; y de la reedición, en la serie Publilibros de La Prensa, de *Las aventuras de Chucho Cárdenas*, del mítico Leo D’Olmo, publicadas originalmente como inserciones en la edición dominical del diario entre 1949 y 1955. También durante este periodo, Paco Ignacio Taibo II presentó la serie de novelas protagonizadas por el detective Héctor Belascoarán Shayne²⁴ –la inicial, *Días de combate*, en 1976; la final (y única que no se sitúa en la ciudad de México) *Adiós Madrid*, en 1993–; más tarde el detective regresaría en *Muertos incómodos (Falta lo que falta)* (2004-2005), un fallido ejercicio de escritura a cuatro manos junto al Subcomandante Marcos. El periodo se cierra, a mi juicio, en 1996, con la publicación de *Linda 67. Historia de un crimen*, de Fernando del Paso, que introdujo aires nuevos al género al centrar el relato no en la figura policial-detectivesca –típica del *noir* de Dashiell Hammett y Raymond Chandler, cuyos detectives habían ya abandonado la aristocracia de aquellos de los fundadores del género (Edgar Allan Poe y Arthur Conan Doyle) para convertirse en inspectores alcohólicos y depresivos (como Héctor Belascoarán Shayne, de Paco Ignacio Taibo II, Edgar *el Zurdo* Mendieta, de Élmer Mendoza y, de algún modo, el Alfaqueque de *La transmigración de los cuerpos*, de Yuri Herrera) – sino en el

²⁴ A propósito de Paco Ignacio Taibo II y su saga policiaca, María Elvira Bermúdez escribió en 1987: “Como [novelas] negras, de ‘actual realismo’ o simplemente sociales deben quizá ser consideradas todas las de Paco Ignacio Taibo II [...] Las del hispano-mexicano PIT-II son las que mayores ventas han conseguido en toda nuestra historia del género” (Bermúdez, § 27). Es posible que aún lo sean: la colección *Todo Belascoarán* fue editada por Planeta en 2010 y contiene todas las novelas (nueve) protagonizadas por el detective del Distrito Federal en un solo volumen, exceptuando la coescrita con el Subcomandante Marcos; tras el éxito de venta, la española Rayo editó el volumen en 2014, con el título *No habrá final feliz: la serie completa de Héctor Belascoarán Shayne*.

crimen, en su cómo y por qué. Se trata de una novela policiaca en la cual “la psicología tiene un papel preponderante; el suspenso es factor primordial y los desenlaces suelen ser sorprendidos” (Bermúdez, § 16).

La aparición del sicario, el asesino solitario

Para la generación que nos ocupa, un evento disparó el gatillo de lo que luego sería conocido como *narcoliteratura*: el asesinato de Luis Donaldo Colosio. La ficcionalización de este suceso en *Un asesino solitario* (1999), de Élmer Mendoza, puso en escena al sicario y la estructura de poder que conecta el hampa institucional con el crimen organizado. Esta novela, que ayudó a delinear la figura del sicario en la literatura nacional (Velasco, 240), fue uno de los primeros aportes mexicanos a la sicaresca, “literatura directamente relacionada con la violencia del narcotráfico”, que desarrolla historias de “vidas de jóvenes sicarios asesinos, contratados por traficantes con el fin de mantener y extender su dominio político-económico”. Así mismo, la literatura “sicaresca explora la marginalidad y el materialismo dentro de un marco de hegemonías en pugna” (DELC, 2008). Fenómeno colombiano también llamado “narcorrealismo” en Europa, los propios colombianos le llamaron, con humor, “sicaresca”, dice Jorge Franco Ramos, autor de la novela *Rosario Tijeras* (1999)²⁵, que se convertiría en paradigma del género junto a *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando

²⁵ Ver “Hoy la literatura en Colombia es sicaresca y narcorrealista”, en *El Universal*, 12 junio 2001, en <http://www.eluniversal.com.mx/cultura/13193.html>

Vallejo. Ambas marcaron un camino para los siguientes escritores, tanto mexicanos como colombianos:

personajes que no parecen tener otra motivación que el rencor y la inercia, la reproducción [o reivindicación] de la lengua de los criminales y un estilo que, gracias a su parquedad y su distancia, exagera el sinsentido de su lucha (Volpi, 2009, 187-188).

Un asesino solitario debería denominarse novela del *Sicariato* (Velasco, 243), en cuanto no está centrada en la figura del capo y su dominio social, sino en la del ejecutor directo de la violencia. A pesar de que la obra está penetrada por la corrupción del narcotráfico, su participación activa en la política y legislación mexicanas e influencia en la toma de decisiones, la propuesta de diferenciación de Raquel Velasco es interesante: plantea la sicaresca como un subgénero de la novela del narcotráfico (que no *narconovela*), y deja ésta a aquella que trata sólo de los capos, líderes y personajes principales. Podríamos acotar la propuesta añadiendo: la narcoliteratura se caracterizaría por la estetización de la violencia emanada del narcotráfico y por su capacidad de incidir en el discurso oficial del “no pasa nada”; no por las características de sus protagonistas ni el ambiente ni la temática.

narcoliteratura

Para la primera mitad del siglo XXI, la novela negra y la sicaresca mexicanas mutan con un movimiento que descentró la literatura mexicana: del D.F., la ciudad y lo urbano, hacia la frontera. En el tránsito milenar vimos aumentar la actividad literaria en el norte del país gracias a la irrupción de un grupo de narradores que no le debía nada al centro ni a su estética, dispuestos a hacer del norte un nuevo epicentro literario. Para lograrlo era necesario construir una literatura “otra”, “propia”, que celebrara sus paisajes, sus lugares, sus ritmos del habla y sus circunstancias. La principal, o al menos la que obtuvo mayor atención por sus resultados atroces y más o menos generalizados, fue el narcotráfico y la violencia asociada al mismo, que durante la primera década del milenio dejó de ser endémica de los centros de cosecha/producción de droga y de la frontera norte: rebasó, paulatinamente, su geografía hasta alcanzar prácticamente todo el territorio nacional, a la vez que se desbordó, de los círculos de poder de los cárteles, hacia la población civil. Así, no pasó mucho tiempo para que el cruce de estos narradores con las temáticas asociadas al narcotráfico inaugurara lo que ahora conocemos (o conocimos) como *narcoliteratura*. Ésta se consolidó en un periodo en el que la respuesta oficial a la evidente violencia del narco fue el *no pasa nada*. A los primeros narradores de esta irrupción –Daniel Sada, David Toscana, Cristina Rivera Garza, Federico Campbell, Gabriel Trujillo Muñoz, Élmer Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite, Juan José Rodríguez, Eduardo Antonio Parra, Luis Felipe Lomelí²⁶– se les unieron los de la llamada *Golden Age Coahuilense*:²⁷ Julián Herbert, Alejandro Pérez, Daniel Herrera, Carlos Reyes,

²⁶ Los aludidos por Lemus en la polémica con Parra.

²⁷ Al respecto, Yuri Herrera comentó: "Algo tiene que estar pasando en Coahuila, en términos de que tenemos ahí a dos de los narradores de este momento, como Herbert y Velázquez. Y un soberbio poeta, como Boone. Tal vez algo está sucediendo. La pregunta es qué y por qué". Ver: Sánchez

Vicente Alfonso, Carlos Velázquez, Luis Jorge Boone y Wenceslao Bruciaga. Y, aunque del centro, Yuri Herrera.

2005 es un parteaguas: hasta ese año, la violencia asociada al narco estaba contenida en sus lugares de origen: al centro, al resto del país, sólo llegaban coletazos que eran inmediatamente magnificados para ser absorbidos por los medios oficiales. Ese año fue el de la publicación de dos obras que considero fundamentales para entender lo por venir.

La primera es *The Power of the Dog*, de Don Winslow, que se convertiría en un estilo de modelo en cuanto a la ficcionalización de las relaciones entre el narco y las estructuras de poder en toda América Latina. Winslow tardó más de seis años en realizar la investigación para la novela, que documenta treinta años a partir de 1975 y el inicio de la *War on Drugs* del presidente Nixon. El autor recorre las finas redes de la mafia latinoamericana, desde Colombia hasta México, con sus conexiones con la delincuencia organizada europea. El asesinato del agente Enrique Camarena y la violencia que desató entre el gobierno mexicano y el narco sinaloense, antes coludidos, están presentes. Carlos Salinas de Gortari, el cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo y Luis Donald Colosio, son identificables, a pesar del cambio de nombres. El autor presenta una versión que se opone a la oficial respecto al asesinato de Camarena, que más tarde se confirmaría:

Parte de lo que cuenta Don Winslow en esa novela, publicada en español hace cuatro años, pareciera cobrar vida ahora con las revelaciones que hicieron al

Cervantes, Guillermo. “La Golden Age Coahuilense”, en *Gatopardo*, marzo 2012 (<http://www.gatopardo.com/ReportajesGP.php?R=129>).

reportero de *Proceso*, Jesús Esquivel, los agentes Phil Jordan, exdirector del Centro de Inteligencia de El Paso (EPIC); Héctor Berrellez, exagente de la Agencia Antidrogas de Estados Unidos (DEA), y Tosh Plumlee, expiloto de la Agencia Central de Inteligencia (CIA), quienes aseguran tener las pruebas de que el gobierno estadounidense fue el que ordenó la ejecución de Enrique *Kiki* Camarena, en 1985, al descubrir que parte de las ganancias del narcotráfico estaban destinadas a la subvención de los contras en Nicaragua²⁸ (Gil Olmos, 2014).

La segunda es, precisamente, *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera, que hablaba del narco sin hablar del narco; estaba ubicada en el norte sin estar ubicada en el norte; abordaba la violencia sin abordar la violencia. Publicada originalmente en el Fondo Editorial Tierra Adentro, no tuvo el impacto que tendría tres años después cuando fuera reeditada por la española Periférica. Esto puso a Herrera en el escenario literario nacional e internacional, y propuso una nueva estética de la literatura de la frontera y del narco que tomaba sí, algunos de sus elementos no sólo contextuales (como las cantinas, el desierto, "el otro lado"), sino también otras preocupaciones más de fondo: la atención al ritmo del lenguaje, la reconstrucción del habla popular y sus artificios, a las palabras en todas sus dimensiones: estéticas, simbólicas, sonoras. Propuso abordar el fenómeno del narco en su esencia, no en su consecuencia: hizo del poder de la mafia una gran metáfora basada en arquetipos: El Rey y sus súbditos. Arrancó el fenómeno del narco de su contexto, elidiendo los nombres de los lugares y a la mafia misma: en toda la novela no hay una sola mención al narco o a su campo semántico, por ejemplo. Incluso la violencia asociada a los cárteles, aunque la sabemos

²⁸ Ver: Gil Olmos, José. "El poder del perro" en *Proceso*. 16 oct. 2013. Web. 1 julio 2014. <<http://www.proceso.com.mx/?p=355582>>.

presente, nunca se menciona. Tampoco "droga". Ni "narco". Ni "cartel". Se dice nada, pero se entiende todo:

- Pensé que andaba del otro lado –dijo el Artista.

- Fui y volví, pero no hay nada que sirva, ¿qué van a saber? El Pocho ya ni se paraba por allá, desde que les dio la espalda a aquellos ya nomás hacía negocios de este lado. Es más: él ya de lo único que se encargaba era de conseguirle hembras al Señor, como si le hubieran servido para algo, pero eso –se llevó con torpeza un índice a los labios–, esto, chitón, ¿eh? Ustedes no saben nada... Y yo tampoco sé nada de ustedes. Mejor. Mejor no saber, ahora que todo se va a ir a la chingada (Herrera, 2008, 84).

Parte cuatro

La transmigración de los géneros

Si Yuri Herrera transformó la narcoliteratura aboliendo su referencialidad explícita característica en *Trabajos del reino*, su tercera novela, *La transmigración de los cuerpos* (2013), podría leerse como el resumen de las posibilidades de un género en ciernes, un elemento más de una cadena cuyo primer eslabón es la etapa dorada del género policiaco en México durante los cuarenta, el segundo el resurgimiento del género en los ochenta y primera mitad de los noventa, el tercero la sicaresca y los primeros roces de la violencia del narcotráfico con la literatura, y el cuarto la literatura del narco de la primera década del siglo XXI.

Lo noir

Es cierto que la obra de Herrera dialoga, también, con una tradición más bien anglosajona: Los ambientes de *La transmigración de los cuerpos* nos recuerdan aquellos de la novela negra: la estética *noir* que evolucionó del naturalismo norteamericano. La ciudad, asolada por una epidemia, se reduce a sus orillas: los barrios circundantes –el “lado de la ciudad” donde se desarrolla la ciudad está en el cerro (Herrera, 2013, 43) –, la carretera que aloja prostíbulos y bares –“El Corredor de las Caricias albergaba ocho puteros”, ubicado “al otro lado de la ciudad” (39) –. El protagonista, el Alfaqueque, antes “un tinterillo nalgasmeadas” (106) ahora conciliador entre familias rivales, está inmerso en una estructura de poder que

limita sus acciones (pero no sus palabras) en un precario equilibrio establecido por la figura hegemónica de un superior, digamos, todopoderoso: el Delfín, un “cabrón muy oportuno” (38) al que siempre hay que contestarle el teléfono, jefe de una familia venida a más gracias a que en algún momento fue agente federal, un hombre con la nariz destrozada “de meterse tanto perico” (57) que había “chambeado de madrina por veinticinco años” (50). Los ambientes y personajes de la novela recuerdan a Dashiell Hammett y sus detectives antiheroicos que fundaron el *hardboiled*, un estilo que hiperbolizó el naturalismo para ofrecer relatos con fuertes componentes lascivos, violentos y sexuales (desarrollados por Herrera en el primer capítulo, durante el fallido primer encuentro sexual entre el Alfaqueque y la Tres Veces Rubia, y las reiteraciones entre el *verbo* y la *verga*, las dos características que definen al protagonista), pero en una tradición que Glen S. Close encuentra en la narrativa policial latinoamericana del siglo XX: la *detectiveless crime fiction*, la ficción del crimen que no gira en torno a un detective o policía, sino al ingenio e instinto de un personaje que tiende a conservar cierta vileza²⁹ y cinismo respecto al amor y otros sentimientos. Los ambientes de las primeras novelas *hardboiled* se desarrollaron durante la Prohibición, y los detectives se enfrentaban a un sistema legal que resultaba igual de corrupto que el crimen organizado (Porter, 96).

²⁹ Ver: “The transatlantic genesis of the *novela negra*” en Close, Glen S. *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

El Alfaqueque en una tradición de ruptura

El protagonista, el conciliador, lleva en el apodo el oficio, el destino; dice el Diccionario de la Real Academia Española:

alfaqueque.

(Del ár. hisp. *alfakkák*, y este del ár. clás. *fakkāk*).

1. m. Hombre que, en virtud de nombramiento de autoridad competente, desempeñaba el oficio de redimir cautivos o libertar esclavos y prisioneros de guerra.
2. m. Aldeano o burgués que servía de correo.

El Alfaqueque es el punto de contacto de dos familias enfrentadas que han terminado cada una con un cadáver de la otra. Durante su misión –investigar las causas de las muertes y hacer el intercambio de los cuerpos– descubre que ambas familias terminaron “con el muerto del otro por accidente”. A pesar de lo inverosímil del descubrimiento, de la incredulidad de la madre de La Muñe (cuyo cuerpo resguarda el Delfín), que sabe que sencillamente “esas cosas no pasan” (Herrera, 2013, 80) –pues la realidad obedecería un tipo de violencia desmedida– el Alfaqueque es capaz de conciliar y conectar el mundo y sus realidades opuestas mediante el lenguaje. A diferencia de los protagonistas paradigmáticos de los géneros neopoliciales (*noir, hardboiled*), es consciente de la capacidad conciliadora, persuasiva y manipuladora de su *verbo* (“Verbo y verga, es lo único que tengo” (133), se dice a sí mismo). La intervención de su palabra contiene vesanias, ayuda a “bajar la bilis” (49). Mediador entre jefes que dominan ejerciendo la violencia, El Alfaqueque los enfrenta con la palabra: su poder radica en que sabe qué, cómo y cuándo decir, exactamente, lo que tenga que ser dicho: su verbo le

ayuda tanto a acostarse con la Tres Veces Rubia, como a contener la violencia de novios afrentados: “Aquella vez le habían pedido ir a sacar a la Muñe de una miscelánea en un barrio trepado en el cerro porque un novio se la quería robar [...] y fue a tirarle verbo al novio” (47-48), y enfrentar al Delfín: bastó cuadrarse y decirle “No se va a poder” (109) para evitar que mancillara el cadáver a su resguardo.

El Alfaqueque podría insertarse, así, en una tradición de ruptura del género policiaco mexicano con, digamos, los paradigmas importados de Estados Unidos: en Máximo Roldán, el detective-ladrón de Antonio Helú, podríamos encontrar un antecedente, no en cuanto a sus semejanzas directas u obvias, sino en su *esencia*: Roldán rompió el molde del detective gringo para presentar uno más acorde con la percepción que de la policía mexicana, corrupta, se tenía en los cuarenta (y hasta la fecha): en la novela policiaca clásica norteamericana el detective puede ser despiadado y brutal, pero su código moral es invariable en un solo punto: nadie podrá corromperlo (Link, en Trelles Praz, 87). Sin embargo, “estas dos características particulares de las novelas negras (el necesario castigo del criminal y la incorruptibilidad de los detectives), resultarían, cuando menos, poco creíbles para las realidades latinoamericanas en donde “una policía juzgada de corrupta de modo unánime no es susceptible de crédito alguno: si esta literatura aspirase al realismo, el personaje acusado casi nunca sería el criminal y, a menos que fuese pobre, jamás recibiría castigo” (Monsiváis, 3).

De ahí, el origen de un personaje como el Alfaqueque salta a Héctor Belascoarán Shayne, de Taibo II, y Edgar *el Zurdo* Mendieta, de Élmer Mendoza, heredados directamente de Hammett y Chandler: alcohólicos, depresivos y sumidos en tribulaciones causadas por el amor. Recordemos al *Zurdo* Mendieta de *La prueba del ácido* (2010), segunda entrega de su

saga, en un hoyo sentimental y ético gracias a la muerte de la cabaretera Mayra Cabral de Melo. Al igual que éstos, el Alfaqueque tiene su patíño (*sidekick*, según la preceptiva norteamericana), el Nándertal, y la mujer que causa su muy particular tribulación (sexual, principalmente), La Tres Veces Rubia. Pero, a diferencia de sus antecesores que no dudan en recurrir a tácticas violentas para obtener información o lograr sus objetivos, su poder no radica en la acción, sino en la palabra, en el poder de su verbo.

Un realismo despiadado

Ernst Fischer afirmaba que el arte no es un simple reflejo de la realidad, sino que toma partido por algo o contra algo: no existe arte sin una participación activa en la realidad que se quiere representar: “lo que caracteriza la relación artística con el mundo no es un reflejo pasivo sino más bien una intervención activa del objeto que se debe representar, un acto de fusión, de transformación, de identificación” (Fischer, 104-105). Esta intervención, en el caso de Yuri Herrera con *La transmigración de los cuerpos*, se da como incidencia, como un estilo de respuesta –que termina siendo enfrentamiento– a un discurso hegemónico –que bien podríamos llamar *oficial*– que insiste en una realidad desprovista de violencia, o que la entiende sólo como un hecho aislado o la reduce a particularidades y desórdenes irrepetibles de conducta. Su obra, así, se inserta en una tradición de discursos estéticos que contradicen la versión oficial. Su literatura enfrenta la realidad reconfigurándola en un discurso que la revela cruda, en sus complejos sistemas que relacionan la cotidianeidad y sus circunstancias recientes con un entramado superior, como un engranaje que no sólo se reduce al hecho

violento en sí (como ven algunos críticos), sino que forma parte de una red que, tanto simbólica como prácticamente, conecta al individuo con su contexto, con el entramado político, los medios masivos, el sistema educativo, las tradiciones entendidas como el mal enquistado transgeneracionalmente, la corrupción, la pobreza y la desigualdad social.

¿Cuál es la terrible realidad de *La transmigración de los cuerpos*? Y quiero decir la *realidad literaria* a la que se refería Revueltas cuando escribió el prólogo a *Los muros de agua*: una realidad imaginada donde lo terrible es siempre inaparente (Revueltas, 10), siempre en la imposibilidad de demostrarse como cierto, *real*: la realidad que resulta más fantástica que la literatura.

He aquí una posible respuesta: *La transmigración de los cuerpos* se escribió en el tránsito del 2009 al 2012,³⁰ el periodo en que la violencia en México se desbordó, literalmente. Pero, además, fue el terrible periodo de las *narcofosas* –esos espacios de terror y de cuerpos anónimos hacinados–, de la popularización de *El blog del narco* y el morbo de videos colgados en internet mostrando torturas y decapitaciones. Ante la escalada de violencia y la insensibilización inducida por los medios masivos de comunicación, con cada catástrofe superior a la anterior, pocas cosas ya podían arrancarnos el terrorífico asombro de la indignación: nos volvimos testigos silenciosos de los cadáveres arrojados sin más en fosas clandestinas, de civiles que entraron en la terrible nómina de los “daños colaterales”, del secuestro de camiones, de la violación sistemática de mujeres inocentes y del feminicidio. ¿Cómo *entra* esa realidad en *La transmigración de los cuerpos*? El Alfaqueque, más por convicción propia que por encargo de sus patrones, se empeña en proteger los cuerpos, en

³⁰ En el verano de 2010, Yuri Herrera nos dio a leer, en un taller literario dirigido por él en la Fundación Arturo Herrera Cabañas de Pachuca, el borrador inicial de la novela.

asegurarse de que no sean mancillados ni ofendidos una vez muertos. Su respeto a los muertos no puede pasar inadvertido: tal vez sea su manera de decirnos: *hasta que empecemos a tratar mejor a los muertos, trataremos mejor a los vivos.*

Capítulo segundo. Transformaciones / Transgresiones

Parte uno

Hablar sin hablar

Sara Carini escribe:

El autor de novela del narco se encuentra [...] exactamente en la misma posición de un autor de novela histórica ya que su postura refleja la voluntad implícita de reinterpretar el pasado (o en este caso el presente) desde un punto de vista crítico.

Y más adelante:

El estilo de Herrera procura involucrar al lector [sic] en la interpretación del texto para lograr (como en la tradicional puesta en cuestión del hecho histórico propuesto por la nueva novela histórica) una perspectiva innovadora sobre temas que, por pertenecer a lo cotidiano, suelen mirarse a través de clichés preconcebidos (Carini, 2012).

Se trata de una reflexión interesante: cómo la literatura (no *sólo* la de Herrera, ni la del narco, se entiende) tiene la capacidad de incidir en una visión de la realidad, de contraponerla o cuestionarla. Si la llamada nueva novela histórica se encargó de reelaborar los mitos y clichés del pasado latinoamericano reciente, de enfrentar a lo que sea que consideremos ese discurso de efeméride que solemos llamar *Historia Oficial*, a través, precisamente, de la elaboración

de una nueva mitología, de una nueva forma de pensar la historia lejos de la inamovilidad de las estatuas y nombres de calles y pueblos; así también debe tener un poder de transformar, desde la ficción, lo que *creemos* del presente: ayuda, pues, a comprender de otro modo la realidad, los sucesos recientes, el caos que nos rodea.

No es que la única herramienta que utilice la literatura para este menester sea la velada denuncia de *lo que no se dice*: el descubrimiento atroz del mundo más allá de la pantalla del televisor o de la computadora, no. No es sólo el poner el dedo en la llaga, el puntualizar este atropello o este crimen o recordarnos que todo lo que pasa ahora tiene una semilla en el pasado. Es importante, claro –la literatura latinoamericana lo ha venido haciendo a lo largo del siglo XX a través del neopolicial y la novela negra, por ejemplo– pero me refiero a otra “herramienta” (si es que podemos llamarla de ese modo): el mostrarnos una sensibilidad distinta, diferente, para enfrentarnos a lo que no comprendemos o no nos gusta del mundo en que vivimos. Me explico: ¿qué función tiene el hecho de repetir los muertos y la pobreza y la corrupción que vemos en reportajes y series televisivas, si no una, digamos, *morbosa*? ¿No sería más interesante que se hiciera mediante un giro en la sensibilidad expresado a nivel del lenguaje, de la forma? A veces pareciera que la literatura se reduce a mero ejercicio periodístico.

Herrera, por el contrario, apunta a nuestra cotidianidad y sus lados ásperos, pero no con el afán de quien pretende dejar un testimonio documental sobre algún acontecimiento concreto, o una denuncia obvia, sino mediante la propuesta de una lectura de los hechos a través de una sensibilidad proporcionada por el esmero del lenguaje: comprender la atrocidad del mundo y las alternativas de redención a través de un arte que no haga explícita esa atrocidad. ¿Qué aprendemos de una literatura plagada de balazos, *narconeologismos* y

muerdos, sino sólo la constatación de que el universo literario ha sido invadido por el periodismo y la nota roja? *Hablar del narco sin hablar del narco*. Ahí está el trabajo al que se refiere Sara Carini: la elaboración de un nuevo modo de reinterpretar el presente, lejos de los clichés de la prensa y del periodismo. Y eso es lo que hace Herrera. En *Trabajos del reino*, el narco *late* en el fondo del texto, más allá del lenguaje: no es necesario hacerlo explícito, ¿para qué? Está ahí en el poder del Rey, en su influencia en cada aspecto del mundo, en el modo en el que el mundo se ordena y cobra sentido a su alrededor (Herrera, 2008, 10), en el terror y respeto que infunde y la importancia aparente que adquieren los que se plantan junto a él (9). Pero también en el miedo de quienes ven un cadáver, en las ganas de venganza que nacen con una daga en la cabeza de un amigo (42-43).

No bastan sólo nuevas palabras para provocar una convulsión literaria. No bastan sólo palabras para erigir un nuevo género, o una vanguardia. Vallejo lo explica:

Poesía nueva ha dado en llamarse a los versos cuyo léxico está formado de las palabras ‘cinema, motor, caballos de fuerza, avión, radio, jazz-band, telegrafía sin hilos’, y en general, de todas las voces de las ciencias e industrias contemporáneas, no importa que el léxico corresponda o no a una sensibilidad auténticamente nueva. Lo importante son las palabras.

Vallejo identifica la novedad ramplona de las vanguardias: ¿en serio bastan palabras *nuevas* para generar una poética nueva, diferente?, ¿ser original sólo en la superficie? La respuesta la dará de manera magistral:

Pero no hay que olvidar que esto no es poesía nueva ni antigua, ni nada. Los materiales artísticos que ofrece la vida moderna, han de ser asimilados por el

espíritu y convertidos en sensibilidad. El telégrafo sin hilos, por ejemplo, está destinado, más que a hacernos decir ‘telégrafo sin hilos’, a despertar nuevos temples nerviosos, profundas perspicacias sentimentales, amplificando videncias y comprensiones y dosificando el amor: la inquietud entonces crece y se exaspera y el soplo de la vida, se aviva. Ésta es la cultura verdadera que da el progreso; éste es su único sentido estético, y no el de llenarnos la boca con palabras flamantes. Muchas veces las voces nuevas pueden faltar. Muchas veces un poema no dice "cinema", poseyendo, no obstante, la emoción cinematográfica, de manera obscura y tácita, pero efectiva y humana. Tal es la verdadera poesía nueva.³¹

Herrera parece estar construyendo esa nueva sensibilidad a la que alude el poeta. Si algo ha generado la narcocultura es un campo semántico que nos ha invadido. Lo hace desde distintos frentes: la música popular, la televisión, el periodismo –que no ha parado de generar neologismos a diestra y siniestra, gracias a la permeabilidad de “narco” como prefijo y a un afán por generar palabras “de impacto”–. Herrera evita el campo semántico obvio: tiene una lista de palabras que simplemente no usará porque le parecen gratuitas. ¿Cómo caracterizar a un narco sin mencionar que es un narco?, por ejemplo. Leamos lo siguiente:

Mas vale que no sea cierto, cabrones, gritó un joven de escasa barba, de veinte años tal vez, vestía una camisa estampada y jeans azules. Una gruesa cadena de oro con una cruz resplandecía en su cuello. El Richie Bernal, farfulló Miroslava a su espalda. El joven portaba un AK-47 y ahí mismo vació el cargador en la pasarela astillándola. Todos se lanzaron al piso, bajo las mesas, detrás de los

³¹ Poesía nueva, en *Favorables París Poema*, N° 1, París: 1926

sillones o donde pudieron. Algunos chillidos. Más vale que ella esté viva si no, este lugar va a valer madre. Se terció el fusil con un movimiento elegante, sacó su pistola y acribilló el techo apagando un par de lámparas. Viva la quiero, cabrones, voy a una pari y no voy a llegar solo más que pura madre. [...] Hizo una seña a un compinche que le cambió el Kalashnikov. Miroslava, temblando, se pegó al Zurdo. Ostentaba tetas grandes y duras pero él no las sintió. Odiaba meterse con los narcos y sabía que tenía que hacerlo, ¿acaso no era el único placa allí? Qué hueva. [...]. Bernal soltó una descarga en el techo. No vayas a decirme que está muerta porque te chingo, pinche panzón, llámala ahora, dile que su Richie ha venido por ella, el que se lo hace como nadie se lo ha hecho. [...] Vas a chingar a tu madre, gritó Bernal disparando un rifle que no tenía carga. ¿Qué es esto imbécil? Aventó el arma al que se la había pasado. ¿Andas protegiéndome sin municiones? [...] Deja de compórtate como un pinche chamaco cagón. Bernal arrebató la pistola a uno de los malhechores y se la puso al Zurdo entre los ojos. Antes de darte en la madre dime quién eres, pinche puto, el Richie Bernal no mata a nadie sin saber su nombre. [...] Es el Zurdo Mendieta, masculló un pistolero. El morro se aflojó un poco. ¿Estás seguro? [...] El forajido pasó un celular a su jefe. Bueno. Nada, sólo que voy a matar al Zurdo Mendieta y, escuchó durante diez segundos. Bajó la pistola, dejó caer el celular y expresó: La suerte de los pendejos es que siempre hay alguien que los quiere. Rápidamente se encaminó a la salida seguido por su gente (Mendoza, 60-62).

Élmer Mendoza, posiblemente el escritor más representativo e importante de la narcoliteratura mexicana, recurre, como podemos leer, al lugar común para presentar al Richie Bernal, un capo de Culiacán. Todo en su descripción es, de algún modo, un cliché

que, a pesar de estar anclado en la realidad, ha sido reafirmado y repetido por el periodismo y la televisión. Incluso la acción es característica del mito urbano del narcotraficante que irrumpe en un antro disparando y amenazando. Tres aspectos de este lugar común del narcotraficante ficcional: vestimenta, armas y la gente que lo rodea. Detengámonos en las armas, en el modo de nombrarlas: *Ak-47, fusil, Kalashnikov, rifle, arma, pistola*. Ahora hagamos lo mismo con *su gente: compinche, malhechores, pistoleros, narcos, forajido*. Se trata de una simple secuencia de sinónimos, ninguna elaboración más allá de las palabras formularias, de un campo semántico al que ya estamos acostumbrados.

Evidentemente, estamos ante un estilo completamente diferente al de Herrera. Si he acudido a la comparación es sólo para hacer notar el trabajo que realiza con el lenguaje, y a qué me refiero cuando hablo de una *sensibilidad* distinta. Veamos cómo presenta al Heredero, un personaje que, al igual que el Richie Bernal, es joven y ostenta un cargo menor en el organigrama de la mafia a la que pertenece:

Había uno más sentado a su mesa, que también había estado en el encuentro en la cantina: menos elegante que los Señores, o más como de otras partes; no vestía sombrero ni hebilla. –Ese es el Chaca –dijo el Joyero, que vio que veía–, mano derecha del Señor. Entrón el bato, güevudo, pero alzado, eso sí [23]. Daba escalofríos el Heredero, con sus camisas de un solo color siempre sin mancha, pero unos ojos presagiando el estallido. Se frenaba como si nunca dejara de estar solo [35]. El Artista no podía evitar mirarle la ropa. Y ahora, con estos ojos, entendía mejor lo que afirmaban sus prendas: los tramos de lino, no de mezclilla; la lisa suave, color crema, ni de cuadros ni adornada. Era como si la tela señalara la consistencia del Heredero, como si afirmara una historia distinta a la de los demás, días más gentiles, sangre turbia y una tensa manera de estar ahí [72]. El

Artista vio que al Heredero se le erizaba la piel del cuello, y lo primero que se le ocurrió fue que aquella clase de muina era la de un hombre que no goza cama [73]. En el comedor se toparon con el Heredero, quien, de pie, cogía pedazos de carne cruda de un platón solitario. Miró a los recién llegados desde el otro extremo de la mesa alargada, los estudió rápidamente, pero no habló. Se llevaba los pedazos a la boca con glotonería, mas con la lentitud propia de quien sabe que nadie le va a arrebatarse el bocado [90]. Lo pensó un segundo, y el Artista supo de inmediato que, aunque aceptara, no podría escribir nada para ensalzar al Heredero; le parecía un hombre con demasiados pliegues en el alma, y él mismo ya no tenía ojos para gente así [123] (Herrera, 2008).

En ambos casos vemos a un hombre poderoso venido a menos, disminuido desde la perspectiva de los protagonistas. El Artista conoce al Heredero y lo nota diferente, un tipo de hombre distinto al resto: no sólo viste diferente –elegante, sin mancha–, sino que tiene un origen distinto, *otro tipo de sangre*. Su poder no está expresado en disparar armas y amedrentar, sino en el cómo realiza las acciones más sencillas. Resulta fácil, hasta cierto punto, demostrar el poder de un personaje poniéndolo a disparar y decir groserías. La violencia exacerbada, explícita y objetiva. Pero otra sensibilidad radica en el hecho de que nos demos cuenta que el poder del Heredero se manifiesta en acciones tan cotidianas como el comer. Finalmente, al igual que el Richie Bernal, quien pierde su furor cuando recibe la llamada y la orden de no matar al Zurdo Mendieta, el Artista nota lo que se va debilitando en el Heredero: su no descansar, su mortal condición, idéntica a la de él: simplemente no puede componerle una canción. ¿Cómo, si al final son iguales?

La violencia que nos asedia, su sistemático rodearnos, sus modos de penetrar cada aspecto de nuestra vida, está destinada, más que a hacernos decir “sangre”, “violencia”, “narco”, “Ak-47”, “encajuelado”, “ajusticiar”, o “pistolero”, a despertar nuevos temples nerviosos... En la novela de Herrera no se lee ni una vez “narco”, pero posee, no obstante, el horror y la zozobra que de él emanan, con palabras de un universo lingüístico completamente distinto.

Parfrasear a Vallejo sirve, de algún modo, para comprender el ejercicio que Herrera ha realizado en *Trabajos del reino*.

Parte dos

Secreto

Al igual que el Heredero, el Rey es presentado a través de esta sensibilidad distinta, y también notamos en él su venida a menos, el desencanto que va provocando. Primero, efectivamente, Lobo lo descubre como un Rey, como un sujeto diferente a los demás mortales, con una sangre *diferente*:

Conocía la manera de sentarse, la mirada alta, el brillo. Observó las joyas que le ceñían y entonces lo supo: era un Rey [9]. [...] descubrió al Rey, su majestad labrada en pómulos de piedra. Se carcajeaba con dos Señores a sus flancos, que igual tenían plante de poder, pero no, no la fuerza ni la traza de líder del Rey [23] (Herrera, 2008).

Lobo le canta una canción, se la compone investigando, “a preguntas muchas sólo para escribirla y regalársela al Rey”. Una canción que hablaba de sus agallas y de su corazón, “puestos a prueba a mitad de una lluvia de plomo” (24). Luego de cantarle, Lobo se convierte en El Artista, quien observa, más de cerca, a un Rey magnánimo, adorado por sus súbditos, humilde y justo:

A algunos el Rey les acariciaba el cabello o les aconsejaba en tono grave. Luego ellos le querían besar la mano o se abrazaban a sus rodillas, el Rey dejaba que lo adoraran un momento y después los quitaba con tierno rigor (Herrera, 2008, 59).

El Artista admira e idealiza hasta los pasos del Rey, “serenos, las plantas de los pies asentadas con paciencia en cada tranco, todo le confirmaba: el Rey dice verdad” (91). Pero conforme

más se *acerca*, empieza a desencantarse: la imagen idílica del Rey empieza a ceder ante la ominosa realidad, ante la verdad que se oculta tras la máscara del Reino, la simulación de un mundo que se cuadra a modo y a órdenes del Rey: pura falsedad:

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 [95]. [...] le dio la impresión de que al Rey sólo en los brazos le quedaba fuerza, y que el resto del cuerpo buscaba el suelo con gravedad propia [108]. [...] caminó hacia la sala con los pasos más medrosos que el Artista le había conocido [109] (Herrera, 2008).

La novela se articula alrededor de un secreto. Lobo lo escucha mentar al inicio de la historia. Un secreto que no tiene nada que ver con el negocio del Rey – “Lo otro”, dice el borracho de la cantina, desatando la ira del Rey—. El secreto: ese vacío de significación alrededor del cual se unen tramas narrativas diversas y personajes distintos que conviven en un espacio atados por ese nudo que no se explica (Piglia, 200). Lobo desdobra ese nudo y lo revela en un par de estrofas del corrido que escribe para el Rey y deja circular sin la autorización del Periodista:

Quesque andabas muy enfermo

Mientras tus hijos peleaban

¿Verdad que nunca dijiste

Al cabo que me sobraban?

Yo sé que aunque calles quieres

Que ya no estemos jodidos

Ni que fueras de vil palo

Somos tus únicos hijos (Herrera, 2008, 98-99).

Ya anteriormente cité la parte en la que el Gringo regresa de Estados Unidos luego de descubrir que el Pocho, recién asesinado, ya sólo se encargaba de buscarle hembras allá al Rey. Dice: “como si le hubieran servido para algo”. Jamás se revela, pero todos sabemos de qué se trata. Cuando ya la máscara no se puede seguir sosteniendo, cuando todo está por derrumbarse —el Reino, el Palacio, el Rey mismo—, el consuelo del Rey es mantener la fachada, aunque ya fuera inútil, aunque ya todos supieran la verdad. Ahí el desencanto final y total del Artista: todo este tiempo estuvo admirando y ensalzando las hazañas no de un Rey, sino de un simple mortal:

¿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 pobre tipo traicionado. Una gota en un mar de hombres con historias. Un hombre sin poder sobre la tersa fábrica en la cabeza del Artista [117-118]. El Artista leyó en el pie de foto que el Rey había sido capturado cuando “intimaba” con tres mujeres. Simón, pensó. He ahí una historia para ser cantada, no la que el Rey había representado con gracia hasta el final, sino la otra, la de las máscaras, la del egoísmo, la de la miseria [122] (Herrera, 2008).

Señales que precederán al fin del mundo también se articula a partir de un secreto que suma tensión a la trama. El mensaje que la Cora le manda a su hijo a través de Makina es eso que, como lectores, queremos saber y no sabemos, información que alguien tiene y no dice (Piglia, 190). “Vaya, lleve este papel a su hermano, no me gusta mandarla, muchacha, pero a quién se lo voy a confiar, ¿a un hombre?”, ordena la Cora. El hermano está “del otro lado”, en la tierra de la *lengua gabacha*. Fue hasta allá para reclamar unos terrenos que su padre, aparentemente, había dejado al morir, pero aquello era un engaño. Allá logró quedarse, intercambiando su vida con la de un joven que debía ir a la guerra. Si bien la estructura de la novela está basada en la mitología nahua y el descenso al Mictlán, la obra se articula a partir de ese pedazo de papel que Makina lleva consigo: son esas letras escritas las que provocan el *movimiento*, la migración. El mensaje permanecerá oculto hasta que, una vez allá, luego de reunirse con su hermano, se da cuenta de lo inútil de su esfuerzo:

Me tengo que ir, repitió él.

Se inclinó hacia ella, y mientras le daba un abrazo dijo, Dale un beso a la Cora.

Lo dijo del mismo modo en que le dio el abrazo, como si no fuera su hermana a quien abrazaba, como si no fuera su madre a quien mandara besar, sino como una fórmula educada. Fue como si le arrancara el corazón, como si se lo extirpara limpiamente y lo pusiera en una bolsa de plástico y lo guardara en el refrigerador para comérselo después.

Sí, dijo Makina, yo le digo (Herrera, 2010, 104).

Sólo después, Makina leerá el contenido del papel, revelándonoslo:

Ya devuélvase, decía, en la letra irregular de la Cora. Ya devuélvase, no esperamos nada de usted (104).

La sencillez del mensaje contrasta con el esfuerzo para repartirlo. De ahí que sea la parte más importante de la obra: la estructura basada en el viaje en realidad es una consecuencia. Es fácil suponer que lo importante es el viaje y la figura femenina de Makina. Pero, creo que lo que yace debajo, la *verdad* –que sólo se revela cuando leemos, junto a la protagonista, el mensaje– es tan sencilla como universal: una madre que extraña a su hijo. Herrera evita la descripción cuasi costumbrista de los relatos de migrantes y apuesta a una recuperación de la humanidad de un proceso al que hemos aprendido a leer como una estadística de la pobreza, la falta de oportunidades y la desigualdad social. *Señales que precederán al fin del mundo* parece decirnos que hay algo más que sólo un sueño en ese proceso de búsqueda que lleva al movimiento, al desplazamiento y el cruce de fronteras y límites: aprovecha los secretos que guarda cada viajero para mostrar otra fase del conflicto de la migración: los que se quedan y extrañan.

Capítulo tercero. La frontera más allá de la frontera

A Herrera lo han catalogado como un escritor de la frontera. Hasta ha sido incluido en esa peliaguda sección llamada “narcoliteratura”. Si aceptamos su pertenencia a este *subgénero* – a pesar de todos los peros– entonces *Trabajos del reino* sería una de sus mejores cartas. No es que haya leído todas las obras así clasificadas: incluso leer “bastantes” sería francamente aburrido gracias a la “inercia” del género, dijera Jorge Volpi. En todo caso, lo interesante es cómo *Trabajos* ofreció una nueva dinámica a este tipo de novelas que surgieron en el contexto del ascenso mediático de la cultura del narco. ¿Qué mecanismos, qué estrategias narrativas están presentes en las novelas de Herrera como para que haga tal afirmación? Principalmente, un modo, si bien no “nuevo”, sí distinto, de ficcionalizar la violencia. Herrera lo lleva al extremo al desaparecer todo rastro de violencia objetiva y al hacer énfasis en las relaciones de poder que oprimen y contienen las acciones de los personajes, esto es, en la violencia silenciosa, simbólica. De la espectacularidad de la violencia visible –ya sea del narco, de estado, racial, policial– a la terrible violencia simbólica que rodea nuestras más simples acciones. Por eso he elegido las novelas de Herrera: porque en un momento dominado por la violencia espectacular al estilo nota roja y por el culto a la experiencia narcótica, proponen una violencia *sin sangre*, sin recurrir a aquella que paraliza por explícita.

Muchos de los autores de la generación transmilenaria, los que optaron por recurrir a procesos de ficcionalización de la violencia, los que hicieron del narco, de la situación sociopolítica

del país el contexto ineludible de sus novelas, recurrieron a ciertas fórmulas, obedecieron a ciertas características que se volvieron reglas no dichas para el género. Jorge Volpi, al tratar el fenómeno cuyo nacimiento ubica en Colombia, habla, en *El insomnio de Bolívar*, de un afán, podríamos decir, “localista” y “provinciano”, en cuanto está ambientado fuera de las grandes urbes, en correspondencia con los orígenes de los escritores. El *lugar* como un aspecto primordial en este tipo de novelas. Pensemos, rápidamente, en la Col Pop de Élmer Mendoza y en la Tijuana de Luis Humberto Croswaithe. Y en la llamada “Golden Age Coahuilense”. Pero Yuri escapa a esta tendencia que parecía ser marca del género: su estrategia es el ocultamiento del lugar, su indefinición. Y aún así, a pesar de no estar nombrados, de no existir puntos de referencia ni anclajes “reales”, *Trabajos del reino* fue identificada, casi sin dudar, como un ejemplo magistral de la narrativa de la frontera. Su segunda novela, *Señales que precederán al fin del mundo*, “confirmó”, la condición “fronteriza” de su narrativa.

¿Otra vez la frontera?

La frontera, siempre problemática; no sólo desde su concepción territorial –obtusa perspectiva que ciñe todo a la condición política y cierra toda opción de diálogo en pos de la seguridad nacional y otros muros insalvables–, sino desde las distintas perspectivas que han alimentado definiciones que, bien a bien, no acaban aún de formarse. La frontera y los fenómenos que en ella se desarrollan, sus características y producciones, provocan un continuo interés que, parece, ha caído en la saturación conceptual. Pero tratar lo fronterizo desde la literatura no es más que un pretexto para abordar una problemática *real*. La frontera, como objeto de atención teórica y reflexiva, interesa, sobre todo, por su característica de puente entre la ficción y la realidad:

1. *La frontera es lugar de violencia*. El límite que supone enfrenta lo irreconciliable de posturas que no pueden aceptarse como iguales. La frontera es dominación, un intento de ordenar la diferencia, la segregación; una tentativa de contener al otro en un espacio e ilegalizar y criminalizar su presencia fuera de éste. La violencia de la frontera no sólo es sistémica, también se expresa simbólicamente en la mutilación del espacio y el desmembramiento del cuerpo: bardas que se elevan sobre el horizonte y restos humanos que expresan la violencia del límite, del enfrentamiento de realidades opuestas. Si la violencia del desmembramiento tiene su origen en fuerzas que, hasta cierto punto, son ajenas a la propia frontera, se expresa en ella (en las políticas, geográficas) porque es ahí el fin práctico de un mundo y la puerta hacia otro por

conquistar, y toda relación de conquista es violencia, colonización y despedazamiento del ser en cuanto su sumisión hacia el otro; relación nunca recíproca.

Pensemos en los límites como expresión de la violencia en las novelas de Yuri Herrera. Todos los espacios de las novelas propuestas se ubican en la periferia (una variación de la frontera física, inscrita en un espacio mayor del cual es dependiente en cuanto la necesidad de un referente o “centro”), en las afueras de una ciudad. En *Trabajos del reino* la acción se desarrolla en las afueras de una ciudad que adivinamos norfronteriza; en *Señales que precederán al fin del mundo*, en la frontera misma, en el punto de contacto de dos ciudades –no nombradas– divididas por un río; y en *La transmigración de los cuerpos*, en los suburbios y barrios altos de una ciudad azotada por una epidemia. Ahora bien, en los tres se desarrollan fuerzas que buscan dominar y disminuir a los protagonistas, y ese tipo de violencia contenida propia de un estado de miedo: el narco y la amenaza de las balas en *Trabajos*, las redes de la migración ilegal en *Señales* y la epidemia silenciosa de *La transmigración*. Pero también está presente la violencia del desmembramiento, la estética de los cuerpos que pueblan los espacios fronterizos: asesinados que son arrojados a las puertas del Palacio en *Trabajos*; el cruce violento del río y el infierno metafórico al que desciende Makina, en *Señales*; la ciudad enferma y los muertos de *La transmigración*. Todos estos lugares, de algún modo, tienen conexión (nunca explícita) con otros *reales*: la violencia de la frontera norte de México, los cadáveres hacinados en fosas clandestinas, los cuerpos caídos de migrantes en su transitar hacia Estados Unidos, las ciudades desiertas y el terror sanitario de la epidemia de AH1N1 durante el sexenio de Felipe Calderón, etc.

2. *Uno de los capitales principales de la frontera y sus relaciones intrínsecas es el miedo.* El miedo como sistema de contención y control: represión. Generado mediante dos mecanismos, principalmente –la incertidumbre y la amenaza–, se gesta en ambientes fronterizos, en puntos de contacto, pues se suponen naturalmente inestables y volátiles. Si pensamos en fronteras físicas (entre países o colonias, por ejemplo), el miedo permeará ahí donde el territorio se vuelve ajeno, sembrado por un discurso que reduce el otro lado, mediante una serie de clichés, a una amenaza latente, semilla del mal cuyo origen radica en su diferencia. Lo observamos, claro, en el discurso antiinmigración de las potencias económicas y en las zonas que dividen el lujo cosmopolita del barrio clasemediero. El miedo basado en la amenaza del otro – diferente y, por lo tanto, peligroso– surge de la incertidumbre, del desconocimiento e inestabilidad que generan dos opuestos en tensión: separatismos, violencias raciales, radicalismos. Este miedo asociado al control y la represión, esta violencia contenida ejercida por el poderoso –el Rey de *Trabajos*; los Señores Dobleú, Hache, Q y Pe, de *Señales*; los Castro y los Fonseca, en *La transmigración*–, propician estados que condicionan las acciones de los personajes, ambientes que privilegian el sentimiento de ser *susceptible* al peligro; un *miedo derivativo* que condiciona la conducta y la percepción del mundo. Este miedo de segundo orden engloba tres grandes amenazas disociadas de los peligros reales que las causan: amenaza al cuerpo y las propiedades de la persona, amenaza a la duración y fiabilidad del orden social del que depende la seguridad del medio de vida o la supervivencia, y amenaza al lugar de la persona en el mundo: su posición en la jerarquía social, su identidad y su inmunidad a la degradación y la exclusión sociales (Bauman, 11-12). La violencia contenida, simbólica, a la que me refiero, es la que opera en estados de tensión donde la amenaza

es silenciosa y latente.³² *Timeo Ergo Sum*:³³ favorecemos el miedo para concederle al poderoso un espacio de dominación, permitimos que instituciones como el Estado y la religión exploten “la cobardía, un rasgo fundamental de la naturaleza humana, con evidentes funciones protectoras” (Szasz, 108). *Be wary, then. Best safety lies in fear*, Shakespeare, tan certero. Este mecanismo, esta imposición del miedo es llevada a cabo mediante un *silenciamiento silencioso*³⁴ que busca o enseñarnos a vivir con ellos, o esconder los temores derivados del peligro que, “en aras del mantenimiento del orden social, no deben ser eficazmente prevenidos” (Bauman, 15). Es mejor, en este orden de ideas, vivir con miedo –propiciarlo y mantenerlo– que indagar sus

³² Philip Roth describe genialmente la tensión y el ambiente de miedo de la violencia latente en *Exit Ghost* (2007), la novela con la que puso punto final a la saga del personaje Nathan Zuckerman: un escritor judío, estilo de alter ego del propio Roth. En ésta, un Zuckerman envejecido vuelve a Nueva York, luego de un autoexilio de total aislamiento en las montañas, para someterse a un novedoso tratamiento prostático. Su retorno coincide con las elecciones presidenciales de 2004, en las cuales Bush buscaba la reelección contra el demócrata John Kerry. Su regreso no sólo implica el choque de estilos de vida: el campo contra la gran ciudad (el más evidente), también regresa al mundo del que se aisló completamente luego del 9/11: en su cabaña no tenía televisión, ni internet, ni leía diarios. Luego de un recuento y con la esperanza producto de su operación, la cual le devolvió el control sobre su propio cuerpo, decide quedarse en Nueva York. Conoce a una pareja de jóvenes demócratas que quieren abandonar la ciudad: deciden intercambiar moradas por unos meses. Se juntan para afinar detalles mientras siguen el proceso electoral: los jóvenes, Billy y Jamie, detestan la política de miedo y racista y conservadora de Bush. “No sé qué haré si Bush regresa”, dice la chica, “Toda su intolerancia se centra en la sociedad liberal”. Y más adelante “Este país es un asilo de ignorancia”. Su esposo dice que el voto a favor de Bush fue el voto de miedo inducido por la televisión: voto contra el terrorismo. “¿Terrorismo?”, dice ella, “pero si todos los estados que fueron alcanzados por el terrorismo votaron por Kerry”. Y tiene razón: los estados que sufrieron el terrorismo directamente no querían a Bush: New York, New Jersey, D.C., Maryland, Pennsylvania. “No puedo creer que hayan votado por el miedo, la ignorancia”, termina. La aceptación del resultado era lo de menos: ¿cómo vivir en un país que optó por la ignorancia y el miedo?

³³ Frase de Maurice Vienne rescatada por Thomas Szasz en *Nuestro derecho a las drogas*, p. 107.

³⁴ “El silenciamiento silencioso es estructural; forma parte de nuestra vida cotidiana; no tiene límites [...], pasa inadvertido, y es dinámico en el sentido de que se difunde por nuestra sociedad y abarca cada vez más parte de ella. El carácter estructural del silenciamiento *exime* a los representantes del Estado de toda responsabilidad por el mismo; su carácter cotidiano lo hace *ineludible* desde el punto de vista de quienes son silenciados; su carácter ilimitado lo hace especialmente eficaz en lo que respecta al individuo; su carácter silencioso propiamente dicho lo vuelve más fácil de legitimar, y su carácter dinámico lo convierte en un mecanismo de silenciamiento en el que se puede depositar una confianza creciente” (Mathiesen, en Bauman, *ibid*).

orígenes, pues enfrentarlos es en sí mismo un acto de insurrección, un vislumbre de la posibilidad de ser, en cierta medida, libre.

Siempre en expansión –como una escala que va del negro al blanco–, siempre dinámica y en movimiento, indefinible e in señalable, la frontera es simplemente innegable. Sabemos, por ejemplo, dónde termina un país y empieza otro, pero el asunto se dificulta cuando intentamos señalar dónde las esencias de uno y otro se diluyen, dónde una empieza a ser la otra. Los extremos, por supuesto, los tenemos muy claros: el problema está en el puente, indisoluble, que los une. Así, tenemos la frontera como un espacio de pugna, un indeterminable y dudoso espacio que conforma, define y ¿delimita? los extremos.

En esta dinámica, esta tensión que aleja-acerca y define, lo natural es la incertidumbre, entendida como la condición que busca los extremos pero no logra definirse más que en su propio estado en el tránsito de uno a otro. Y la incertidumbre así entendida es el preámbulo (o una variante) del miedo.

Entendamos la frontera como un espacio de tensión: un sistema sostenido por, al menos, dos fuerzas que ni se complementan ni se contradicen ni se asemejan necesariamente, sólo conviven, sólo generan un estado de tensión, un ir y venir (que tampoco es diálogo conciliador).

La frontera, entonces, es más una característica del borde que el perímetro en sí mismo. Un espacio de tensión entre fuerzas que se resisten a perder su identidad (vectores que se rehúsan a perder sus funciones en la interacción con otros), pero que deben relacionarse, ya sea física o simbólicamente. La frontera en un círculo blanco inscrito en un

cuadro negro no es el borde de las figuras ni el espacio donde el blanco deja de ser blanco: la frontera es el contraste, la condición que se genera al oponer los colores y las figuras (es decir, las características, la identidad de los objetos). Afirmar que la frontera es donde (o cuando) uno deja de ser y empieza el otro, sería reducir el concepto a un punto indeterminado entre las características absolutas de los objetos que se enfrentan. La frontera es la condición donde los elementos son y dejan de ser, donde son y se transforman en términos del otro: una infinita escala de grises que termina por involucrar las totalidades, los extremos.

Lo fronterizo, entonces, es transgresor porque es producto de la tensión entre sistemas diferentes: es todos y ninguno a la vez, es totalidades resumidas, es lo nuevo en relación con lo otro, no con lo propio.

Parte uno

Definiendo fronteras

La frontera como límite

Al desaparecer su capacidad de marcar biológicamente nuestros territorios, el humano optó por la delimitación físico-natural: un árbol, una piedra, un arroyo, constituyeron las primeras fronteras territoriales. Luego el cuerpo se volvió instrumento de medición: pies, pulgadas, brazadas, pasos largos, cortos, etc. No fue sino hasta 1884 que se propuso la convención científica que abstraigo la Tierra a un sistema de meridianos y coordenadas³⁵ (de hecho, en esa misma convención se estandarizó el límite de los días: la frontera temporal entre una fecha y otra).³⁶

La frontera: una línea intangible, existente en los mapas pero inexistente en el espacio (Briceño y Castillo, en Szurmuk *et al.*, 87), delimita y *es* la diferencia: cruzarla es ya ser otro. Violenta por la generación de diferencias, por la condición de extranjero, migrante, desterrado, outsider, que adquiere aquél que está del otro lado. En este sentido, frontera es delimitación geográfica: el trazo que “separa” naciones (idiomas, culturas, identidades). La frontera ofrece el don de la ubicuidad, reservado a santos e iniciados: poner un pie aquí y otro allá, estar adentro y afuera, en dos lugares a la vez, o más: en Four Corners es posible

³⁵ Si nos damos cuenta, el proceso para delimitar la frontera territorial fue uno de “interiorización”: del afuera (la naturaleza), al cuerpo, a su interior (cálculo abstracto).

³⁶ *International Conference Held at Washington for the Purpose of Fixing a Prime Meridian and a Universal Day*. Washington, D. C.: Gibson Bros, 1884. <http://www.gutenberg.org/files/17759/17759-h/17759-h.htm>. Web. 1 dic. 2013. <<http://www.ucolick.org/~sla/leapsecs/scans-meridian.html>>.

estar en Nuevo México, Arizona, Utah y Colorado. Pero el asunto no es tajante: determinar los límites no es tan fácil. Los mapas no siempre corresponden con la realidad. ¿Cómo tener la seguridad que se cruza una frontera?, ¿en qué momento se está del otro lado? La determinación simbólica de la frontera, cifrada en el lenguaje cartográfico, no tiene referente en la realidad; es decir, existe un problema entre lo calculado y su correspondencia en la Tierra. La separación de los estados se propuso en un punto *exacto*: 32 grados de longitud oeste de Washington, lo que corresponde a 109 grados 02 minutos 59.25 segundos al oeste de Greenwich, pero en 2009 un comunicado de prensa acusó que el monumento estaba 2.5 millas desfasado. La National Geodetic Survey se “defendió” con un informe que afirma que la diferencia entre el monumento y su ubicación planeada es “sustancialmente menor que las 2.5 millas reportadas”.³⁷ ¿Cómo volver física la línea del mapa? ¿Cómo saber que ese letrero que anuncia la salida de Hidalgo para entrar a Veracruz está donde debe de estar?

¿Existe, entonces, esta frontera? ¿Cómo volver física la línea de los mapas? Borges ofreció la inútil solución: un mapa del tamaño del reino.

En este mismo orden de ideas, la frontera como límite puede entenderse en términos de las relaciones de poder como la *resistencia* que surge entre dominantes y dominados, entre poderosos y sometidos. La resistencia busca romper con las certezas adquiridas, con las normas existentes, hacer manifiesto el malestar e importunar (García Canal, en Szurmuk *et al.*, 210). Pero, tal como podemos deducir, no tiene la capacidad de cambiar la estructura de

³⁷ "Why the Four Corners Monument is in Exactly the Right Place." Ed. William Stone. National Geodetic Survey, 15 May 2009. Web. 1 dic. 2013.
<<http://www.ngs.noaa.gov/INFO/fourcorners.shtml>>.

poder, ya que forma parte de ella: el poder mismo ha impuesto la resistencia como frontera, como límite. Y, a pesar de esto, no es una simple ilusión impuesta desde el poder: existe. La resistencia *es* la frontera entre los que ejercen el poder y los que son dominados, y no tiene esa capacidad de trastocar, de cambiar: se trata sólo de una acción contenida.

Existen tres formas de la resistencia: a) la oposición de una fuerza contraria y semejante a la que se ejerce sobre él (negación); b) su mutación en fuerza de intervención (afirmación); y c) la relación del sujeto consigo mismo en un diálogo continuo, pacto, enfrentamiento, compromiso y lucha entre las partes que constituyen su interioridad (211). El sujeto resiste cuestionando saberes que buscan imponerse como verdad, leyes, normas y reglas que buscan someterlo, pero su posición en el entramado del poder le impide llevar a cabo acciones efectivas contra el mismo: la *disciplina* ejercida sobre él ha planeado las inconformidades, los distintos aspectos de la resistencia, homogeneizando las reacciones ante el poder. El poder mismo ha impuesto la resistencia como frontera, como límite; sólo unos cuantos *indisciplinados* escapan a los mecanismos de vigilancia y las disciplinas.

Tenemos, entonces, dos modos de entender la frontera: como límite de espacios “reales”, y como límite de espacios “simbólicos”, de espacios definidos no por el territorio, sino por el poder ejercido en ellos... y ambos son problemáticos.

La frontera como espacio de intercambio

Mary Louise Pratt propone las “zonas de contacto” como espacios de tráfico, intercambio y constitución de representaciones culturales atravesadas por condiciones de coerción, radical inequidad y conflictos profundos (Belausteguigoitia, en Szurmuk *et al.*, 107). Espacios de la *transculturación*, entendida como la interacción creativa entre las distintas entidades culturales que se encuentran, y que resulta, incluso, en la generación de una nueva identidad que comprende elementos de las dos instancias previas al contacto. Y de este proceso interesa, también, que las nuevas identidades generadas en estas fronteras, en estas zonas de contacto, no forman una cultura sincrética, sino un producto heterogéneo que es transgresor porque su creación no se da en relación con lo culturalmente precedente, sino en relación con el *otro*.

No es que la frontera, en estos términos, sea simplemente permeable, es decir, que permita el paso de elementos de un lado hacia el otro, sino que su natural tensión *crea*, genera, a pesar de que los elementos en contacto están supeditados siempre a un estilo de jerarquización. Las interrelaciones que implica la transculturación suponen pérdidas y adquisiciones diferenciales en una tensión que no permite nunca la abolición de la simetría ni de la diferencia (275); pero esto no quiere decir que la nueva identidad se constituya en primera relación con el elemento más poderoso necesariamente.

Tenemos la frontera como límite, tanto de lugares y espacios concretos, como de jerarquías y relaciones de poder, y la frontera como espacio de generación, como lugar de creación de identidades mediante el intercambio. A primera instancia, estas nociones de frontera son un

común denominador en la literatura de un periodo y de una zona muy específica de nuestro país. Hablamos, sin saber muy bien a qué nos referimos, de la literatura del norte, de la literatura de la frontera, y de la literatura del narco como si fueran, si no la misma, cosas muy similares, con la frontera siempre cerca. La presencia del “norte” como el límite de nuestro territorio, el paisaje norteño como el límite de la civilización, como el último reducto de la identidad nacional. Pero también ahí está la concepción creativa de las zonas de contacto: en la exploración de las variaciones del habla, en el mismo surgimiento de un “movimiento” literario que poco le debe al centro en cuanto nace gracias a su aislamiento y contacto con otras manifestaciones culturales.

La frontera como no-lugar

Pero la frontera también puede ser un *no-lugar*. Para construir esta propuesta hay que acudir, evidentemente, a Marc Augé:

Conocemos ya todo lo que hay que conocer: el mundo ha sido descubierto: la tierra, el bosque, la montaña, los mares, los orígenes, los puntos notables, los lugares sagrados, los de culto, y todo acontecimiento imprevisto, aún así, desde el punto de vista ritual, es previsible y recurrente. Entonces, es necesario reconocerse en él, en el mundo (Augé, 51).

Los *lugares*,³⁸ esos espacios abstractos, *simbolizados* (87), se caracterizan por tres rasgos comunes: son *identificatorios* (nacemos en un lugar que se relaciona directamente con nuestro proceso de identidad, así como nuestra residencia nos identifica), *relacionales* (en cuanto los lugares comunes, donde convergen varios individuos, producen reglas que los sitúan en una configuración de conjunto) e *históricos* (en cuanto escapan a la historia como ciencia)³⁹.

Se trata de la idea que nos hacemos quienes habitamos los lugares de nuestra relación con el territorio, con nuestros semejantes y con los otros. Se trata de itinerarios, encrucijadas y centros, o bien: líneas, intersecciones y puntos de intersección, en términos geométricos:

Caminos, encrucijadas y lugares contruidos por ciertos hombres, y que definen a su vez un espacio y fronteras más allá de las cuales otros hombres se definen como otros con respecto a otros centros y a otros espacios (62).

Ahora bien, si el *lugar* se define como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no pueda definirse como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, será entonces un *no-lugar* (83). Pero, aunque el planteamiento original pareciera oponerlos, en realidad son polaridades falsas: el lugar no queda completamente borrado y el no-lugar no se cumple totalmente.

Particularmente, el no-lugar designa dos realidades complementarias: los espacios contruidos con relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio, *paso*), y la relación que

³⁸ La completa denominación es “lugar antropológico”, pero después el autor la reducirá sólo a “lugar” para oponerla a “no-lugar”.

³⁹ Augé opone esta característica a los “lugares de la memoria” propuestos por Pierre Nora como aquellos en donde podemos captar esencialmente la imagen de lo que ya no somos. *El habitante del lugar antropológico vive en la historia, no la hace* (Augé, 60).

los individuos mantienen con esos espacios (98). En realidad, los lugares y los no-lugares se entrelazan, se *interpenetran*: el no-lugar es una potencia presente en cualquier lugar que sea (110), es un espacio de paso, sólo definible y existente gracias al tránsito de los individuos.

La frontera (política), en estos términos, superpone un lugar y un no-lugar: está simbolizada como límite, como umbral, como fin en cuanto delimita un territorio y protege una cultura, un idioma, un modo de vida y un sistema de tradiciones único e irrepetible. Simbólicamente, la frontera es el lugar hasta donde llega nuestra libertad, donde nos basta ser quienes somos para movernos, comer, comprar y hasta para casarnos y tener hijos; al cruzarla, nuestra libertad se limita, e incluso algo de nosotros se vuelva prohibido (como los tatuajes, nuestro modo de vestir o nuestras preferencias sexuales o políticas). Simboliza, también, el contorno de lo nuestro: lo que hay que defender, lo que da sentido a nuestra historia en cuanto proceso de identidad. La frontera contiene nuestros colores y sonidos, y es ella misma, el contorno –la figura–, un símbolo que sabemos reconocer en mapas; y en esto que se acaba de puntualizar también va ya su definición como lugar de identidad. La frontera nos define y ubica en relación con el otro en cuanto a espacialidad geográfica (las colindancias) y jerarquías (imperialistas, económicas, etc.): la del norte está blindada de ida, pero abierta de vuelta; la del sur supondría lo contrario, aunque en realidad es prácticamente inexistente. Lo anterior la define como un *lugar*, pero su contrato de tránsito (105) –de un lado somos migrantes, del otro inmigrantes; de uno nacionales, locales, del otro extranjeros, extraños– y su condicionamiento textual (sus placas, líneas, letreros en dos o más idiomas, señales, sus instrucciones sobre qué hacer y qué no), la convierten en un *no-lugar*. En la frontera como no-lugar el individuo se define no por quien es sino por lo que dice su pasaporte: documento que, como el pase de abordar en un aeropuerto (105), reduce al

individuo a un número, y lo transforma de nacional a extranjero con sólo un paso: brinda, pues, una identidad momentánea. Como podemos ver, en la frontera se superponen las polaridades falsas del lugar y el no-lugar: el individuo del no-lugar se desplaza y sigue siéndolo durante su itinerario por un lugar ajeno, mientras que la frontera como lugar se disuelve y se convierte en un lugar de la memoria.

Pero, ¿no son todas estas características propias de esos *espacios diferentes*, esos otros lugares, esas “impugnaciones míticas y reales del espacio donde vivimos” (Foucault, 21), que Foucault llamó heterotopías?: el desfase entre el cálculo y la ubicación, la ilusión de falsedad, la yuxtaposición de espacios que normalmente son incompatibles y que, a pesar de ello, son capaces de interpenetrarse creativamente, la posibilidad de existencia de múltiples espacios en la aparente oposición lugar/no-lugar...

La frontera como heterotopía

Las fronteras producen estados intersticiales, nuevos espacios que inauguran relaciones, y pueden ser imaginadas, reales, reinventadas y destruidas (Belausteguigoitia, en Szurmuk *et al.*, 104). Las tres consideraciones que hemos revisado apuntan a definir la frontera como una *heterotopía*. La problemática de la frontera como límite territorial, su desfase entre el cálculo y su determinación en el terreno, su *falsedad* que pone en duda su existencia funcional, son ya características heterotópicas. Pero, aun cuando no hubiera error, si Four Points estuviera

en el lugar correcto, la frontera como heterotopía se redimensionaría al permitir la existencia del *cuero utópico*, al cumplirle la fantasía de la ubicuidad, al fragmentarlo simbólicamente y colocarlo en cuatro lugares a la vez o adentro y afuera, aquí y allá. Por otro lado, la frontera, como ya vimos, es el lugar de la transculturación, de la *interpenetración* creativa de varias culturas que, opuestas o no, son lo suficientemente diferentes como para no compartir un mismo lugar; se trata, pues, de una yuxtaposición de espacios que normalmente son incompatibles (Foucault, 25). En la perspectiva de la frontera como no-lugar, la posibilidad heterotópica es más clara porque ahí los espacios *cambian* en relación con los individuos, y éstos se transforman en su tránsito por ellos. El no-lugar puede ser *ninguna parte* y constituir una heterotopía (Augé, 115).

Hay otra frontera que también resulta una heterotopía: la inexistente por extendida, por replicada a lo largo y ancho de aquello que delimita. Deleuze y Guattari afirman que el ser humano está rodeado internamente de territorialidades diversas, algunas imaginarias (Vilanova, en Szurmuk *et al.*, 79). Esto no es sino la subjetivación del territorio. En ocasiones, el individuo busca la exteriorización, la realización de ese territorio subjetivo que bien puede ser la tierra de su infancia, su paraíso personal o un constructo meramente imaginario e idílico en sus muy personalísimos términos. De ahí que existan réplicas de lugares remotos en sitios insospechados: construcciones arabescas y eclécticas mezclas arquitectónicas estadounidenses en las zonas de mayor pobreza y migración de México,⁴⁰ réplicas de lugares específicos y/o donde se busca reproducir una experiencia remota (restaurantes de comida

⁴⁰ Estas construcciones eclécticas, que mezclan estilos californianos con ingleses, clásicos y vanguardistas en una sola casa, son el testimonio arquitectónico del migrante que, por temporadas, trabaja en distintas zonas de Estados Unidos, y vuelve o manda instrucciones para la construcción de su residencia *idílica*. En las zonas de mayor migración de Hidalgo, el Valle del Mezquital y la Huasteca, principalmente, proliferan estos palimpsestos arquitectónicos.

yucateca en el D. F., los siempre-atendidos-por-orientales bufetes de comida china, *smoke houses* que reproducen instrumentos y técnicas de medio oriente, centros de yoga, etc.). Se trata de heterotopías porque son recortes del espacio que se ocupa, *contraespacios* (Foucault, 19), y porque acumulan y yuxtaponen símbolos que las conectan con otros lugares, con otros espacios y tiempos.

La palabra como frontera y heterotopía

Así son las heterotopías de Herrera: fronteras que enfrentan: encaran realidades siempre distantes, disímiles. Entendidas más allá de sus acepciones limítrofes (como ya vimos), sus fronteras son espacios, no necesariamente de diálogo, donde interactúan realidades que nunca se encuentran, pero que tienden a complementarse.

El Reino y el Palacio, los países separados por el río, el espacio de la casa y la calle. Los espacios de Herrera son heterotopías atravesadas y divididas por una frontera última: el lenguaje. La palabra como única división posible, como único modo de definición. La palabra como puente y espada. La palabra como un espacio que se habita y se defiende. Si bien los tres protagonistas de las novelas de Herrera saben y conocen el poder la palabra, es Makina –hábil en tres lenguas diferentes– quien lo utiliza para definirse y a la vez violentar la precaria estabilidad del mundo policial, basada en la fuerza bruta y la intimidación. Junto a otros migrantes –“paisanos”, escribe Herrera–, Makina es detenida por la policía. Están de rodillas, mirando al suelo. El agente habla:

Así que piensan que pueden venir y ponerse cómodos sin ganárselo [...] Pues les tengo noticias, hay patriotas que estamos vigilando y les vamos a dar una lección.

Ésta es la primera: acostúmbrense a estar en fila. Si quieren venir, se forman y piden permiso [...] si quieren dirigirme la puta palabra, se forman y piden permiso (Herrera, 2010, 107).

Makina observa de reojo cómo asomaba la lengua del policía al hablar, “muy rosada y puntiaguda”. La lengua del mal, resguardada por una mano que no se separaba de la funda donde traía la pistola. El policía, luego, recoge un cuaderno a uno de los detenidos:

Ja, dijo el policía tras ojearlo, Poemas. Vaya con la mano de obra calificada, no traen dinero, no traen documentos, pero traen poemas. ¿Eres muy romántico? ¿Eres poeta? ¿Eres escritor? Pues ahora vamos a ver (108).

El oficial saca un lápiz y le ordena al hombre que escriba. Se trata de una afrenta a través del lenguaje: el poderoso rebaja a nada la palabra del otro, una estrategia de intimidación que violenta la identidad última de los individuos: su palabra y todo lo que ésta implica: sus conexiones con el lugar de origen, la historia, la tradición, la familia, etc.

Te dije que escribieras, no que miraras, hijo de puta. Pon los ojos en el papel y escribe por qué crees que estás en la mierda, por qué crees que tu culo está en las manos de este oficial patriota (109).

Escribe y defiéndete, *poeta*. El policía ataca no sólo las palabras escritas del hombre que, nervioso, no puede ni sostener el lápiz, arremete también contra una lengua diferente, cifrada en su más alta manifestación sensible y artística. Pero cuando el policía opresor está a punto de triunfar, Makina interviene, y al hacerlo destruye, simbólicamente, la burbuja de poder creada por el policía. Primero, viola la regla suprema: la fila, pedir permiso. Makina arrebató súbitamente el lápiz y el libro y escribe. El policía intenta detenerla: “A ti no te dije que”, pero se calla al ver que la chica no se detendrá. La vigila sonriendo “sardónicamente, aunque

no podía ocultar desconcierto” (109). Cuando termina de escribir diez líneas, el policía las lee en voz alta:

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 podía 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 (110).

Makina hace temblar el universo del policía. Le escribe en su idioma. El verbo de Makina se convierte así en un puente y en espada a la vez:

El policía había comenzado la lectura engolando la voz, pero fue perdiendo histrionismo conforme se acercaba a la última línea, que leyó casi en un susurro. Al terminar se quedó mirando la hoja como si se hubiera atorado en el punto final. Cuando por fin levantó la vista parecía haber perdido la rabia o el interés en sus prisioneros. Redujo el papel a un bollo y lo arrojó a sus espaldas. Luego miró hacia otra parte, se dio media vuelta, habló con alguien por su radio y se largó (110).

Ha violado la única regla que el poderoso ha impuesto desde el inicio de su encuentro, para después, en sus propios términos simbólicos, destrozarse su versión de la verdad y lo correcto utilizando el propio idioma del poderoso. Es como herir al enemigo con sus propias flechas.

Parte dos

Las fronteras de *Trabajos del reino*

Trabajos del reino es la historia de Lobo, un músico de cantina que se convierte en el cantante y compositor “oficial” de un mafioso de la localidad. Una localidad nunca mencionada, que sin embargo sabemos “norfronteriza”. Algún lugar en la frontera norte de México. La frontera como una línea, un punto de referencia que no sabemos si es cercano o no: el Pocho, uno de los miembros de la Corte del Rey, que original era un agente “de allá”, dice: “Yo no crucé la línea, la línea me cruzó a mí” (Herrera, 2008, 34); y el propio Lobo, en algún momento, siente el deseo de “cruzar la línea o de irse a cualquier otra ciudad, aunque fuera de este lado” (101). También están ahí los mojados, los migras y el río. Reproduzco un párrafo completo que contiene estas “referencias”. Una vez que el Palacio ha caído, Lobo, rebautizado como el Artista en la Corte, vuelve a la cantina donde todo inició, y ahí escucha, de nuevo, las desdichas y tragedias veraces de “los hombres de a pie”:

Del mojado que devolvieron los migras y tampoco de este lado era querido, le ordenaron que cantara el himno, que dijera qué es un molcajete, cómo se hace el pipián, a ver si de veras podía quedarse acá; de nervios a él se le olvidaba todo y también de aquí lo deportaban. Del aprendiz de capo que pasaba los paquetes de perico a golpes de resortera y luego nomás cruzaba a recogerlos, hasta que de puro antojo había descalabrado a un gringo de certero pedrazo blanco, de lado a lado del río, y aunque ya se había estropeado el negocio le quedaba el gusto de llamarse vengador. De la mujer que para desquitarse del marido infiel vendió la casa a un agiotista temible para que el hombre no tuviera esposa ni techo ni paz.

Del muchachito que simulaba su propio secuestro para sacarle dinero a los padres, que creídos le respondían ¿Sabe qué? Este inútil ya nos tiene hartos, ¿por qué no se lo echa y le damos la mitad de lo que pide? Y él, de pura tristeza, decía que Sí, recogía el dinero, lo gastaba en pisto y luego cumplía su parte (117).

Estamos, entonces, de *este lado* del río, del de los molcajetes y el pipián, no del de los agentes de migración y los gringos. Pero no en cualquier lado: el Reino está donde la arena se le mete a uno en los ojos “como un cintarazo”, con huizaches y un cielo que no deja de “galopar en todas direcciones”, y tan claro y amplio que al atardecer es “de un lado bien azul todavía y del otro rosa incendiado”... o sea, en el desierto. La frontera norte. Algún lugar en la frontera norte. A pesar de esto, el prescindir del todo de un nombre, aunque fuera ficticio, da una impresión de universalidad. Y es que, de un momento para acá, la frontera norte del país es una heterotopía extendida a lo largo y ancho del territorio nacional mediante la reproducción de sus espacios, sonidos e imágenes: la moda mediática del narcotráfico, la explosión radial y televisiva del narcocorrido y su estética, resultaron en un culto por el derroche conspicuo del narcotraficante del norte, cuyo estilo de vida se convirtió en modelo aspiracional de muchos integrantes de las clases media y baja. La *narcocultura* extendió la frontera en cantinas, prostíbulos y fiestas donde suenan incansablemente la banda norteña y los tacones de botas vaqueras. La adopción del estilo norteño se dio, casi, de golpe, y lo que antes era propio de las clases bajas e “incultas”, ahora también lo consumen las clases altas, “refinadas”. La frontera se extendió hacia adentro y se procuró pequeños espacios heterotópicos donde se reproducen sus clichés: de Tapachula a Tijuana la constante es el

norte, la frontera. ¿Qué tan lejos está el río, la línea de cruce?, donde sea que estemos, nuestro dedo apuntará hacia el norte.

Pero en ese Reino también hay otros espacios delimitados, otras fronteras. La primera, la más evidente, es el Palacio. Ese Palacio que también puede ser cualquier palacio de cualquier ciudad, pues muy pocas carecen de ese estilo de mansión amurallada, con jardines vastísimos, en terrenos inmensos, construida en el lujo ostentoso de la mafia: “Una ciudad con lustre en la margen de la ciudad” (20), escribe Herrera, “sostenida en columnas, con estatuas y pinturas en cada habitación, sofás cubiertos de pieles, picaportes dorados, un techo que no podía rozarse” (19). Evidentemente, no cualquiera puede entrar ahí: como todo Palacio, está custodiado por guardias.

A este lugar se “superpone”, es decir, se “opone”, un no-lugar, también heterotópico, pues una vez adentro, Lobo descubre que, además de enorme, laberíntico es “mágico” –pues cuando “pensaba que se dirigía a un lugar, aparecía al otro lado del edificio” (Herrera, 30). Es un lugar que contiene muchos lugares del mundo, ahí concurren “gente de todas partes, de cada lugar del mundo conocido, gente de más allá del desierto”, e incluso “verdad de Dios, hasta algunos que habían visto el mar” (19). Un estilo de feria, de exhibición de rarezas: “mujeres que andaban como leopardos, hombres de guerra gigantescos y condecorados de cicatrices en el rostro, había indios y negros, hasta un enano vio” (19). Un estilo de museo de voces:

Se orilló a los corros y paró la oreja con hambre de saber. Escuchó de cordilleras, de selvas, de golfos, de montañas, en sonsonetes que nunca había oído: yes como

shes, palabras sin eses, y unos que subían y bajaban el tono como si viajaran en cada oración, a las claras se notaba que no eran de tierra pareja (19-20).

Es decir: el Palacio se parece a una de esas *ferias* en las que piensa Foucault: ubicadas “en los bordes de las ciudades [...] llenas de barracas, de muestrarios, de objetos heteróclitos, de luchadores, de mujeres-serpiente y de echadoras de la buenafortuna” (Foucault, 27). En el Palacio “hay de todo: voces, colores, sobresaltos, historias” (Herrera, 2008, 101), y tiene esa maravilla de haber convertido la inmundicia en oro, gracias, claro, al Rey, que es un estilo de Midas que a todos y a todo le saca brillo:

[el Palacio, construido en lo que antes fuera un basural, era], una trampa de infecciones y desperdicios. Qué iba a sospechar que se convertiría en un faro. Estas eran las cosas que fijaban la altura de un rey: el hombre vino a posarse entre los simples y convirtió lo sucio en esplendor (20).

Brillo y esplendor que manan del Rey, que hasta cuando está en otro lado, está ahí, “en el lustre del lugar” (36), siempre.

Pero, más *adentro*, está la Corte: ese espacio simbólico que separa a los simples vasallos de aquellos destinados a cumplir una función específica para el Rey: su espacio de confianza. Estar ahí es estar en “otro lugar”, uno, digamos, más *real*. En sus dos sentidos: *real* en cuanto garantiza el ingreso a la realeza, y *real* en cuanto verifica la efectiva existencia de quienes ingresan en él: “por fin había topado con su lugar en el mundo” (10), piensa Lobo cuando ve la Corte de cerca, en acción. Los cortesanos, *habitantes* de este no-lugar, de esta heterotopía, son verdaderamente iniciados: entran a un espacio cuyas coordenadas son dictadas

directamente por el Rey, adquieren otro nombre de acuerdo con la función que ejercen: El Joyero. El Periodista. El Gerente. El Artista.

¿No es la falsa indeterminación del espacio, del lugar, del Reino, una construcción heterotópica? ¿No es el Palacio un estilo de heterotopía, con sus “sistemas de apertura y de cierre” que lo aíslan respecto del espacio circundante? ¿No es la Corte una de esas heterotopías que “parecen abiertas, pero donde sólo entran verdaderamente aquellos que están iniciados” (Foucault, 29)?

Herrera piensa, a propósito de la frontera y los espacios de sus novelas:

Más que la frontera política o geográfica, para mí lo importante es la idea de lo fronterizo. Lo fronterizo como la generación de conocimiento e identidades a partir de la habilidad de los sujetos, de las lenguas y de ciertas situaciones. Es decir, de cómo nos contaminamos los unos a los otros, de cómo se crean nuevas formas políticas, nuevas expresiones lingüísticas. Esto sí sucede en la frontera política, pero no se limita a ese espacio.⁴¹

Su frontera se parece a la zona de contacto concebida por Mary Louise Pratt, de la que ya hemos hablado, no sólo porque se acerca a ser ese espacio de tráfico, intercambio y constitución de representaciones culturales atravesadas por condiciones de coerción, radical inequidad y conflictos profundos (Belausteguigoitia, en Szurmuk *et al.*, 107), sino porque la

⁴¹ Ver: La frontera rebasada. Entrevista con Yuri Herrera, en *Semiosis*. Tercera época. Vol. X, núm. 19.

concibe como el espacio de la transculturación, la cual entiende como un fenómeno inherente a ella. Herrera, en todo caso, parece concordar con esta visión “positiva”, con estas perspectivas en las cuales el individuo se “libera”, se “re-crea” y transforma en la frontera.

Edward Soja, por ejemplo, partiendo de los espacios de representación de Lefebvre⁴², propone su “thirdspace”, tercer-espacio, simultáneamente real e imaginario. Soja cree que estos espacios se encuentran en las fronteras de culturas urbanas, en las fronteras entre razas y géneros, entre la heterosexualidad y la homosexualidad, por ejemplo. Estos espacios parecen implicar la posibilidad del surgimiento de la redención y la revitalización de los individuos marginados. Resulta, de particular interés, la propuesta de un lugar “sin-pero-con-referencias”, “realeimaginarios”.⁴³ Es decir, un espacio que va de lo físico y lo mental (los espacios primero y segundo, según la propuesta) a lo metafórico. En estos espacios, las diversas marginalidades pueden conectar los límites binarios del “nosotros / los otros”, creando nuevos espacios de y para la resistencia. Esta visión, en todo caso, es liberadora: positiva.

Este punto de vista es, digamos, común a varios estudios de “lo fronterizo”. No sólo pensamos en las ya citadas “zonas de contacto” de Pratt, o en los espacios de la interpenetración creativa de aparentes contradicciones, sino en todos aquellos estudios que celebran la diversidad, lo “nuevo” entendido como la mezcla: transculturación, hibridación, etcétera. Al final, y a pesar de que los procesos transitivos de una cultura a otra implican no

⁴² Esos complejos simbolismos que se relacionan con el arte, y que se enfrentan a la materialidad de la “práctica espacial” y al espacio concebido, el cual define como “representaciones del espacio”. A diferencia de éstos, los espacios de representación se “viven”: “Complex symbolisms, coded (or not) linked to the clandestine or underground side of social life, as also to art (which may come eventually to be defined less as a code of space than as a code of representational spaces)” (Lefebvre, 33).

⁴³ Escribe Soja: “...the exploration of Thirdspace can be described and inscribed in journeys to ‘real-and-imagined’ (or perhaps ‘realandimagined’?) places” (p. 11).

sólo la adquisición de una distinta cultura –esto es, la *aculturación*– sino la pérdida o desarraigo de una cultura precedente –es decir, una *desculturación*– los fenómenos de *neoculturación*, el conjunto del proceso, que Ortiz define como transculturación, (Ortiz, 97), tienen un matiz positivo: una dinámica creativa, resignificadora y refuncionalizadora, asociada siempre a rasgos como dinamismo, historicidad, complejidad, diversidad en las formas y vitalidad (Weinberg, en Smurk *et al.*, 275).

Pero debe haber escenarios en los cuales estas relaciones queden cooptadas: una visión pesimista en la cual la liberación inherente a los thirdspaces se frustre, en la cual los espacios para la resistencia no se logren, en el que las marginalidades no triunfen. La narrativa de Herrera propone la existencia de varios espacios fronterizos, pero en ellos los personajes no encuentran la redención ni la revitalización, debido a que, luego de delinear estos espacios marginales, procede a determinarlos como permeados por una violencia simbólica que no puede ser combatida más que con la palabra, única posesión auténtica de los protagonistas.

La frontera: el espacio, el lugar

Construcción verbal del significado, pero sin recurrir al significante. La frontera en su significado, sus relaciones, su contexto, sus movimientos y características, pero sin el referente directo, sin la conexión concreta con el espacio físico, real. Decir la frontera sin nombrarla, así funcionan los espacios en la narrativa de Yuri Herrera. En *Señales que precederán al fin del mundo*, es distinto, en cierto modo. Ahí hay una referencia directa,

podríamos decir: el Gran Chilango, el Distrito Federal. Del Pueblo a la Ciudadcita al Gran Chilango y a la frontera: podría ser el recorrido de un pueblo cualquiera, a Pachuca, al D.F., a Juárez. El pueblo como punto de encuentro de tres culturas, tres lenguas: la indígena, el español y el inglés; productor de migrantes y mano de obra barata para Estados Unidos. Pero, ¿no hay cientos de municipios así en el país? Y luego, la Ciudadcita: la capital en ciernes, la ciudad en el tránsito a la modernidad –pero que no alcanza el cosmopolitismo de La Capital, el Gran Chilango– que suponemos es Pachuca porque está “cosida a tiros y túneles horadados por cinco siglos de voracidad platera” (Herrera, 2010, 12), que en algún momento causaron hundimientos y deslaves en un par de sus cerros mineros emblemáticos: El Arbolito y Cubitos, donde algunas “casas ya se habían mandado a mudar al inframundo, y una cancha de fut y media escuela vacía”, efectivamente. Pero eso es un ardid localista. De nuevo, la ausencia de referentes, la mera construcción de lugares simbólicos delimita y universaliza los espacios.

Cabe recordar que esta característica se opone a las de la narcoliteratura, en la cual el espacio real es imprescindible, la referencia al norte ineludible: la novela del narco ha hecho de su contexto un elemento fundamental de su narrativa: desde el desierto hasta las ciudades fronterizas, la temática del narco, del norte, no había podido desligarse de los nombres de sus lugares. Fieles a sus espacios, inmersos también en un proceso de identidad y reclamo literario al Centro, los escritores del norte hicieron de sus lugares un nuevo epicentro literario, y para eso era fundamental reproducirlos en sus obras. Herrera, venido del Centro a la frontera, se apropia del espacio y su temática, pero no de sus nombres. Ahí la primera ruptura con la narcoliteratura y la consecuente reformulación del ya repetitivo género.

Este proceso, lejos de hacer diáfano el espacio, lo concretiza: sus lugares son ninguno y todos a la vez. Herrera va de la indeterminación a la concreción en el lector: la ciudad de *Trabajos del reino*, por ejemplo, es un punto en cualquier otra del país, ese punto donde confluyen las cantinas, los corridos, las botas vaqueras y las tejanas: la extensión heterotópica de la frontera a la que aludimos anteriormente, la extensión del territorio norteño a lo largo y ancho del país. Algo parecido sucede con la ciudad de *La transmigración de los cuerpos*, que queda reducida a la periferia: su ausencia de centro, de zócalo, de downtown, la coloca en cualquier lugar del mapa, es cualquier ciudad reducida a su periferia, a las afueras.

La frontera primera y última: la sangre

Ahora bien, aunque sabemos norfronteriza la ciudad de *Trabajos*, lo fronterizo no se limita a la franja que divide un lado de otro. Hay otras fronteras simbólicas a las que se enfrenta el protagonista, Lobo, quien ya desde el principio de la novela, por ejemplo, observa que hay una línea que divide a súbditos y poderosos, que sus diferencias están dictadas por un orden casi biológico: la sangre del Rey es distinta a la de los demás mortales:

Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta. Se notaba en el modo en que el hombre llenaba el espacio, sin emergencia y con un aire de saberlo todo, como si estuviera hecho de hilos más finos. Otra sangre (Herrera, 2008, 1).

El Rey representa lo inalcanzable, el extremo opuesto desde donde Lobo observa. A partir de aquí, los encuentros entre Lobo y el Rey generarán siempre escenarios delicados, incendiarios: preámbulos de catástrofes siempre contenidas. Pura tensión generada por la

estructura de poder reducida a la figura del Rey, quien establece los límites y los mecanismos de interacción de sus súbditos. Durante este primer encuentro también se determina el último límite en las relaciones con el Rey, su frontera final, imposible de cruzarse: *el secreto*, cuya transgresión pagará con su vida el borracho con la voz atascada de flemas que contrata a Lobo:

-No, si no hablo de sus negocios, eso todo mundo lo sabe... Hablo de lo otro.

Y se volvió a reír.

Al Rey se le oscureció la cara (12).

Y luego le dispara, saca la billetera del cadáver y ofrece unos billetes a Lobo, a quien dice: “Cóbrese, artista”, rebautizándolo. Lobo, como el Quijote y el licenciado Vidriera, necesita rebautizarse para existir en su universo narrativo. El Rey no es un rey, el Palacio, tampoco. Al igual que los personajes de Cervantes, Lobo está reconfigurando el mundo a partir de lo que observa y escucha.

Podríamos resumir la historia en una concatenación de transgresiones, el cruce de fronteras cada vez más determinadas y simbólicas: Lobo va de su casa (un espacio de silencio, sin palabras), a la calle-cantina, al Palacio, a la Corte y, finalmente, al interior del Secreto, *lo oculto que guardan las palabras*, es decir: la verdad. En todas las ocasiones, la palabra será la que le permita la transgresión, el cruce de estas fronteras establecidas por las relaciones de poder. Los padres de Lobo no hablaban entre ellos; habitaba, en todo caso, un hogar silencioso donde a él “las palabras se le fueron acumulando en los labios” y luego en las manos (15). El poder del verbo le viene de manera casi natural, sin gran escuela, en la pura

relación del oído y la boca, en la intimidad de quien escucha y descubre el ritmo natural del lenguaje:

Aún consiguió dominar de puro fervor propio las costumbres de las sílabas y los acentos, antes de que lo mandaran a ganar la vida a la calle, a ofrecer rimas a cambio de lástima y centavos (15).

Lobo se regodea en las palabras: son su escape del “ámbito fiero a su alrededor”, le sirven para sortear la primera frontera que se le presenta: la calle, ese “forcejeo sordo cuyas reglas no comprendía” (15).

Luego llegará a las cantinas, donde conocerá al Rey y reafirmará su existencia mediante el rebautizo y el Secreto, y encontrará el camino hacia el Palacio: heterotopía y frontera que brilla entre la desdicha del margen de la ciudad. Lobo cree en que su palabra le servirá para traspasar esa otra frontera que media entre la calle y el Palacio, y lo logra. Lobo utiliza la palabra como espacio fronterizo de intermediación. El Palacio, es decir, la casa del Rey, la mansión donde habita y despacha sus negocios, es, como ya vimos, una heterotopía donde cada sujeto al que observa Lobo tiene conexión con un aspecto del gran mundo que desconoce (hay unos que “hasta han visto el mar”, recordemos), y él no hace más que parar “la oreja con hambre de saber”. Es ahí donde los sujetos se reconfiguran a partir de lo que hacen según lo dispone el Rey: *hacer para ser* en el Palacio. Lobo se presenta: “Hago canciones”; y cuando le canta al Rey por primera vez una canción única, un corrido con coro pegajoso que contaba una historia que “no era nueva, pero nadie la había contado”, traspasa la frontera del círculo de confianza del Rey: ingresa a la Corte.

Ahora bien, en *Trabajos del reino* lo que la frontera crea es *miedo*: instaura un ambiente en el que las relaciones, la *tensión*, se definen por el temor, que termina siendo el espacio que media entre los extremos: el Rey y sus súbdito, el Palacio y el resto de la ciudad. La frontera se rebasa, entonces, cuando el sumiso, el oprimido, compromete su miedo enfrentándose al poderoso mediante la palabra. El poderoso lo es porque ejerce la violencia simbólica del miedo, de la amenaza, de la tensión de la violencia física que rodea a los personajes, que *existe pero no*, que no se manifiesta en términos sangrientos o simplemente *transgresivos*, sino que se manifiesta mediante la posibilidad, es decir, pura amenaza, pura tensión.

Ante esta forma de ejercer el poder, el protagonista recurre no al contraataque en los mismo términos de violencia (total o contenida), sino a violentar el universo de la palabra: su arma no es la amenaza, el sinsentido de la violencia por la violencia, sino la argumentación que violenta la estructura lingüística del poderoso: la provocación del descubrimiento de su sinsentido y su equivocación.

Capítulo cuarto. El poder del verbo. Palabra y literatura como forma de transgresión

Parte uno

La palabra ante el poder y la literatura como bastión del subalterno

En *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*, Carlos Pacheco ofrece una interesante visión del poder de la cultura escrituraria sobre las sociedades primordialmente orales, ejercido, desde la Conquista, por una élite intelectual que detenta un dominio sobre la escritura, la imprenta y otras tecnologías comunicacionales más recientes. Las “manifestaciones alternativas”, como llama el autor a las que son ajenas al código dominante, resultan ignoradas o tratadas como “disidencia peligrosa y hasta como subversión”. Así, la producción artística y literaria de una minoría hegemónica –letrada, urbana y socioeconómicamente privilegiada– se construye como un estilo de monopolio que subordina o *rebaja* –a la vez que “cobija” paternalmente mediante la política de la cultura popular o empírica⁴⁴ las manifestaciones culturales de los excluidos. Estos “productores y usufructuarios de bienes culturales” no sólo imponen normas y códigos estéticos asociados a un conjunto de actitudes y valores, sino que privilegian ciertos

⁴⁴ García Canclini escribe: “[...] si muchas ramas del folclor crecen es porque los Estados Latinoamericanos incrementaron en las últimas décadas el apoyo a la producción (créditos a artesanos, becas y subsidios, concursos, etcétera), su conservación, comercio y difusión (museos, libros, circuitos de venta y salas de espectáculos populares). Hay diversos objetivos: crear empleos que disminuyan la desocupación y el éxodo del campo a las ciudades, fomentar la exportación de bienes tradicionales, atraer al turismo, aprovechar el prestigio histórico y popular del folclor para cimentar la hegemonía y la unidad nacional bajo la forma de un patrimonio que parece trascender las divisiones entre clases y etnias” (Canclini, 202).

medios de comunicación como centro paradigmático del sistema, relegando a la marginalidad códigos estéticos y morales, formas de expresión y medios de comunicación de otros sectores sociales y geográficos (Pacheco, 16-17).⁴⁵

Estamos ante ciertas acciones del poder centradas en el silenciamiento del otro –de aquellos sectores que se ubican en el extremo opuesto o en la base de la pirámide, como queramos verlo–, en el aniquilamiento de su palabra mediante la neutralización de su capacidad discursiva. El subalterno sólo puede hablar cuando se le ordena, y su ejercicio lingüístico se reduce a la confirmación de la orden, a la respuesta esperada: reducción a la mera función fáctica de la lengua, preconfigurada por el poderoso. Desde hace algún tiempo sabemos que los sistemas democráticos (al menos los que podemos conocer, más o menos, a profundidad, es decir, el mexicano y algunos otros latinoamericanos) no están basados en el diálogo: la clase política no espera escuchar la voz auténtica, propia, multiforme y heterogénea del otro extremo (donde conviven el sector más pobre de la población con la diversidad indígena y la mano de obra migrante y campesina), sino la respuesta homogénea del voto. El diálogo estéril que se realiza con estos sectores homogeniza el discurso bajo el título de lo “folclórico”⁴⁶: un movimiento paternalista y condescendiente que aprovecha el capital cultural de los

⁴⁵ Se trata de una reflexión que nace de la lectura de Ángel Rama. En *La ciudad letrada*, Rama analiza esta violencia epistemológica ejercida por un círculo de intelectuales urbanos que basaban su poder en el dominio de las tecnologías escriturarias, originando divisiones del orden culto-letrado-hegemónico / inculto-iletrado-subalterno; urbanizado-civilizado / rural-bárbaro; etc. La instauración de la Ciudad Letrada durante el barroco latinoamericano condicionó toda expresión ajena a la tecnología escrituraria, silenciando la pluralidad cultural de los pueblos colonizados.

⁴⁶ El folclor, en este orden de ideas, es una puesta en escena de lo popular: lo excluido, lo producido por los que no tienen patrimonio o no logran que sea reconocido y conservado, artesanos incapaces de “leer y mirar la alta cultura porque desconocen la historia de los saberes y los estilos” (Canclini, 191).

sectores silenciados para asimilarlos en un discurso que celebra, ilusoriamente, la diversidad y heterogeneidad cultural, pero sin la verdadera atención sociopolítica que requieren sus productores.⁴⁷

Pensemos en otro ambiente para ejemplificar este silenciamiento que se da entre los implicados en relaciones de poder: la empresa.⁴⁸ En el contexto de la nueva cultura competitiva y emprendedora, producto de la masificación del acceso a la educación superior, la simplificación de los procesos de obtención de títulos profesionales y las crisis económicas que se reflejan en las tasas de desempleo, inversionistas y trabajadores tuvieron que adecuarse a un nuevo régimen de relación laboral en el que se excluye la voz crítica de los empleados: la eficiencia e identidad empresarial están relacionadas con el sistema de competencia que lleva a jóvenes egresados y adultos envejecidos prematuramente (la vejez empresarial llega a los cuarenta años, o antes) a aceptar condiciones laborales casi esclavistas, en las que el terror de la sustitución⁴⁹ provoca degradaciones que bien a bien no son remuneradas ni económica ni simbólicamente mediante el “estatus” que supone la

⁴⁷ El hecho de que aceptemos con cierta facilidad elementos de muchas culturas, no implica que las adaptemos indiscriminadamente; proceso de apropiación parcial o condicionada, llamado “hibridación restringida” (*ibid*, XV-XVI).

⁴⁸ Y no olvidemos que la mafia, el narco, funciona como una empresa.

⁴⁹ Las universidades latinoamericanas y sus procesos culticidas y de un nuevo estilo de subalfabetización que prepara para los intereses marcados por la “productividad”, el “crecimiento”, la “asertividad”, la “pertenencia”, la “proactividad” y el “emprendimiento”, generan una mano de obra lo suficientemente calificada para ejercer, pero que demanda poco. “La situación laboral de los nuevos docentes también permite que estos mecanismos se fortalezcan: los inversionistas saben que el incremento de sus ganancias —al igual que el aumento del valor de sus acciones— dependen de la disminución de los gastos fijos, en consecuencia, los viejos profesores de abultados currículos resultan muy caros. Lo ideal es sustituirlos con nuevos maestros, con jóvenes recién egresados que cobran mucho menos y que ya bebieron el cáliz del subalfabetismo, la simplificación y la banalización” (Trueba, 46). Para estas consideraciones y otras relativas a la empresa como campo de exterminio, ver: Trueba, Lara J. L. *Miedo absoluto: la oficina como campo de concentración y la empresa como forma de exterminio*. México, D.F: Taurus, 2013.

pertenencia empresarial. La capacidad de diálogo de los empleados ha sido silenciada, que no prohibida: se entiende que *pueden, pero no deben*. Los paradigmas del nuevo emprendimiento empresarial demandan del subordinado una sumisión total a su organigrama y su esquema de valores y objetivos: todo discurso ajeno a estos intereses es bienvenido, pero juzgado y boicoteado. Estas nuevas formas de realidad laboral recuerdan las relaciones de poder en el contexto colonial y el silenciamiento del subalterno: el colonizado no es un sujeto capaz de hablar o responder, no ocupa una posición discursiva, su “habla” no adquiere un estatus dialógico. Pero el hecho de que se silencie no significa que no exista.⁵⁰

Pensemos en la escena de *Señales que precederán al fin del mundo* que ya hemos citado, en la cual Makina enfrenta al policía que la tiene sometida junto a otros “paisanos”. El policía había reducido a nada la capacidad de hablar de los detenidos y condicionado toda respuesta a un metódico *formarse y pedir permiso*. Makina, como vimos, trastoca esa estructura. Lo mismo hace Lobo, cuando decide escribir el corrido donde revela el secreto del Rey y hacerlo circular sin el filtro del Periodista. El control de los medios de producción culturales y de comunicación provoca que el poder concentre y vigile las *palabras* que pueden destruirlo: se trata de un mecanismo de autolegitimación que “niega” el poder absoluto del poder absoluto. La creencia en la disidencia auténtica es una mera ilusión: el poder mismo controla los mecanismos de la resistencia. No hay indisciplina absoluta. Y todo pensamiento en su contra se resume en un grupo de palabras que ya están neutralizadas: un discurso que el poder mismo diseñó y se encargó de repetir hasta el hartazgo: digan una

⁵⁰ “[El proyecto orquestado, extendido y heterogéneo de constituir el sujeto colonial como Otro] es también la obliteración asimétrica de la huella de ese Otro en su precaria Subjetividad” (Spivak, 317). Por otra parte, Canclini también se interesa en este “silenciamiento” del otro (lo popular, local o excluido) en los procesos de hibridación: “Hablar de fusiones no debe hacernos descuidar lo que resiste o se escinde”, escribe (XV).

palabra muchas veces y notarán cómo poco a poco se vuelve extraña hasta perder sentido. Así pasó con el discurso libertario de los que creían luchar contra la injusticia. Las voces de los subalternos son las más fáciles de sofocar y desacreditar: de hecho, nacen desacreditadas y sofocadas: son un rumor de otro tiempo que es necesario olvidar y aniquilar.

El poderoso, esencialmente un demagogo, deposita una peligrosa potestad en la palabra hablada. Y no está tan equivocado, en realidad: la palabra que lo encumbra es la misma que lo destrona. El poderoso amordaza y reprime no la voz que evidencia el saqueo y la corrupción (que son inevitables), sino aquellas expresiones que tienen el potencial de mover la esencia de las masas, de transformar el pensamiento y desviarlo del cauce planeado por el poder mismo. Herrera –sus personajes– modifica la imagen del poderoso volviéndolo débil frente a sus temores ocultos. La palabra de Lobo minimiza al Rey a su disfunción, Makina escribe diez líneas que le revelan una verdad innegable al policía que la somete.

La literatura como resistencia

La palabra (en cuanto pronunciada ante el poder) es silenciada y contenida porque ella misma es el otro: evidencia de la colonización, el sojuzgamiento o la represión. Esa otra voz es memoria de acontecimientos soterrados por la historia oficial;⁵¹ y se basta a sí misma para

⁵¹ Spivak, por ejemplo, se interesa en el proceso mediante el cual “una explicación y narrativa de la realidad fueron establecidas como las normativas”, en el contexto del imperialismo británico en la India, que intentó “privilegiar su narrativa de la historia como la mejor versión de la historia” (Spivak, 317).

reproducirse: ella misma es su propia tecnología de propagación.⁵² De ahí el ocultamiento, de ahí que se haya levantado como un *bastión de resistencia cultural*. En estos términos, la literatura, en ocasiones, adquiere la característica de bastión de los subalternos: ofrece un espacio de enunciación a esas voces heterogéneas que, o son absorbidas mediante la homogenización por la cultura dominante, o simplemente silenciadas.

Esta literatura tiene la capacidad de intervenir en los discursos hegemónicos mediante la referencia a momentos precisos –y olvidados– de la historia. Se trata de obras que no entraron al canon por su temática, por su velada denuncia contra el poder o la *versión oficial*. Podemos evocar obras como *Rescoldo* (1961), donde el autor, Antonio Estrada, rescata la figura de su padre, Florencio Estrada, líder rural, quien, harto de ser cazado por el gobierno luego de la insurrección cristera, decide volver a levantarse en armas en lo que históricamente se conoce como Segunda Cristiada (1934). La novela ficcionaliza el habla de una comarca interiorana (Durango) donde se entrevera el castellano con las hablas indígenas tepehuanas,⁵³ y explica la anexión de esta comunidad, cuya religión es independiente, a la guerra de Cristo Rey.

Desde otra perspectiva, podemos pensar también en obras que, aunque producidas por autores que han ingresado y obtenido éxito en el circuito del bestseller –y que no

⁵² “En una cultura oral repetir es recordar y donde sólo se sabe realmente aquello que se recuerda” (Pacheco, 83).

⁵³ Su proceso de remisión al habla tepehuana, su relación temprana con comunidades indígenas y su papel primordial, recuerda a los narradores de la transculturación, así como los procesos de ficcionalización de la oralidad que Pacheco analiza: “Cuando hermano Florencio decir si tipihuán contra gobierno toda nosotra responde: ta'bueno. Ese Estrada siempre amigo tipihuán, siempre quiere harto, si gobierno dice mata Florencio, peleya nosotros por Diosito, tamién por Gualupita, a ver si gobierno porta mijor tipihuén” (Estrada, 122).

pertenecen directamente a grupos sojuzgados—, han dado voz a sectores subalternos silenciados por el poder: *Al cielo por asalto* (1979), del hidalguense Agustín Ramos; *El tren pasa primero* (2005), de Elena Poniatowska; y *Teoría de las catástrofes* (2012), de Tryno Maldonado. En las tres novelas convergen puntos decisivos de la historia contemporánea de nuestro país desde la perspectiva de los silenciados: los estudiantes que sobrevivieron a la represión de finales de los sesenta y la persecución durante la llamada Guerra Sucia de los setenta; el líder del movimiento ferrocarrilero de finales de los cincuenta, Demetrio Vallejo (ficcionalizado en el personaje de Trinidad Pineda); y el movimiento magisterial oaxaqueño del 2006 y sus protagonistas: la Coordinadora Nacional de Trabajadores de la Educación (CNTE) y la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO), a través de la vida de una pareja conformada por un matemático y una maestra especialista en problemas de aprendizaje.

También es válido pensar en novelas como *Guerra en el paraíso* (1990), de Carlos Montemayor, pero sobre todo en *¿Por qué no dijiste todo?* (1980), de Salvador Castañeda. La obra de Castañeda —olvidada, sin reediciones desde 1986— fue escrita no por un intelectual en el sentido de perteneciente a la Ciudad Letrada (como en el caso de Montemayor), sino por un guerrillero que vivió la experiencia carcelaria y logró insertar su discurso en círculos

ilegítimos para él,⁵⁴ violentándolos, a su vez, con descripciones descarnadas de torturas, que más que la obtención de información, tenían como finalidad de la destrucción del individuo⁵⁵.

⁵⁴ Traer la hibridación de Canclini no en su sentido de diálogo entre lo culto y lo popular, sino entre ideologías contradictorias, es pertinente. La hibridación no sólo está en una estrategia de instituciones y sectores hegemónicos, sino también en la reconversión simbólica de “los movimientos populares [que] insertan su demandas en radio y televisión” (Canclini, 14), es decir, en medios de circulación ajenos a su ideología. La novela de Castañeda obtuvo el Premio de Novela Grijalbo en 1980 y fue publicada en la colección SEP / Lecturas Mexicanas, seis años más tarde.

⁵⁵ Por ejemplo, tras el secuestro del suegro del presidente Luis Echeverría, algunos ex guerrilleros son interrogados, y fusilados con salvas: “Batido en sus mismos desechos calientes que mezclados con eyaculaciones interminables sin placer producían un olor indefinido entre principio y fin, entre muerte y vida, entre mierda y espermas, veía diferentes imágenes enceguecedoras como relámpagos, que se acumulaban en aquella especie de oscuridad luminiscente” (Castañeda, 147).

Parte dos

El poder del verbo en *Trabajos del Reino* o *Si uno disfruta las palabras es como pistear con el oído*

El arte de nombrar: la palabra y el universo oral de Yuri Herrera

La primera impresión al leer a Yuri Herrera es la de quien se enfrenta a un escritor que tiene conciencia de las palabras. Sé que esto puede sonar (y suena) tautológico, pero me refiero a que uno se enfrenta a un narrador que respeta el lenguaje y cuida con esmero las palabras que construyen sus historias. Incluso, podríamos decir que las palabras están *antes* que la historia. En 2010, asistí a una serie de sesiones de lectura y corrección dirigidas por Yuri Herrera. Lo primero que nos encargó, como ejercicio, fue que hiciéramos una lista de palabras o expresiones que nos gustaran, que nos llamaran la atención por *cómo suenan* o lo que significan. Palabras raras, expresiones que escucháramos en la calle. Luego nos pidió que ordenáramos esa lista en grupos (ya sea por la temática, o por sus contextos de enunciación) y que pensáramos en una escena donde tuvieran cabida algunas o la mayoría de ellas: ese sería el punto detonante de nuestras historias. Palabras que prefiguran o impulsan tramas. Edmundo Paz Soldán también recordará algo al respecto:

Hace un par de años entré al cuarto en el que se quedaba Yuri Herrera en mi casa -había venido a Ithaca a dar una charla-- y lo encontré sentado frente a la computadora. Una lista de palabras aparecía en la pantalla. Me dijo que era una de sus maneras de componer una novela. No a través de la organización de la trama, que eso venía después, sino escogiendo primero cuáles eran las palabras que quería usar. Una vez que tenía una

constelación adecuada, con ciertos centros de gravedad *-jarchar*, en *Señales que precederán al fin del mundo--*, todo se hacía más fácil. Posiblemente Yuri no me decía la verdad, pero quise creerle. Era la explicación adecuada para entender su obra, que hace del trabajo minucioso con el lenguaje una poética (El boomeran(g), 2013).⁵⁶

Este cuidadoso seleccionar de las palabras a emplear en sus novelas es evidente en la utilización de neologismos logrados mediante la composición (desmuertadero, comolevar, primerodiosar, muyamabliar, buenosdiar, nalgasmeadas), y en la naturaleza oral de términos populares o en desuso (lépera, torzón, avorazó, briagadales, desbalagadas); pero también en la factura de sus párrafos:

Polvo y sol. Una casa endeble donde nadie cruzaba palabras. Sus padres eran una pareja perdida en un mismo rincón, sin nada que decirse. Por ello a Lobo las palabras se le fueron acumulando en los labios y luego en las manos. Tuvo escuela fugaz, en la que entrevió la armonía de las letras, el compás que las ataba y las dispersaba. Fue una hazaña íntima, porque para él los trazos en el pizarrón eran borrosos, el profesor lo tenía por bestia y se confinó a la soledad de su cuaderno. Aún consiguió dominar de puro fervor propio las costumbres de las sílabas y los acentos, antes de que lo mandaran a ganar la vida a la calle, a ofrecer rimas a cambio de lástima y centavos (Herrera, 2008, 15).

⁵⁶ La de Herrera es, podríamos decir, una postura barthiana, en cuanto el teórico francés afirma que la poesía nace del agreste ambiente lingüístico literario al que hay que arrancarle las palabras justas. Barthes sostiene que el lenguaje siempre es anterior al escritor, el cual se enfrenta, trágicamente, a un lenguaje ya fabricado en el que no queda nada real que no esté clasificado: “nacer no es más que encontrar ese código ya enteramente hecho y tener que adaptarse a él” (Barthes, 17). El ejercicio poético no surge de un silencio primigenio, sino del acto de sacarle palabras al ruido: ese palpitar de lenguajes que oprime al idílico silencio primordial.

En el párrafo también se evidencia la concentración del aparato sensorio en la esfera auditiva y la alusión directa y reiterada a las funciones de hablar y escuchar (Pacheco, 78).⁵⁷ *Trabajos del reino* es un universo de sonido, evoca una *impresión de oralidad* (66). A lo largo de la novela esta preeminencia de lo auditivo está presente: el hecho mismo de que Lobo sea un cantante concentra las esferas del escucha y el habla en cuanto canto: su talento para componer letras de canciones se funda en su extraordinaria capacidad para *escuchar*. Lobo se regodea en las palabras: son su escape del “ámbito fiero a su alrededor” (Herrera, 2008, 16), es decir, la calle, ese “forcejeo sordo cuyas reglas no comprendía”, y del que se defiende repitiendo “estribillos dulces en su cabeza” (15); y también advierte en ellas desconfianzas o peligros, algo en el “tono” de las personas lo “pone alerta” (23).

Desde el primer encuentro de Lobo con el Rey se hace patente esta esfera auditiva: Lobo canta “como si las pronunciara [las palabras] por primera vez”, contento de “haberlas hallado” (10), y su canto detiene el pequeño mundo de la cantina: los dominós se colocan bocabajo sobre las mesas, todos voltean a verlo. El Rey valora el arte de Lobo; exige al borracho que encargó canciones que pague lo justo por lo que acaba de oír. El borracho contesta haciendo alusión al *Secreto* del Rey, insolencia que pagará con su vida:

Luego de dispararle, el Rey saca la billetera del pantalón del cadáver y ofrece unos billetes a Lobo, a quien dice: “Cóbrese, artista”, rebautizándolo. Lobo, entonces, encuentra su “lugar en el mundo” porque “había escuchado mentar un secreto que, carajo, qué ganas

⁵⁷ Este tipo de “escritura ligada a la esfera perceptual de lo auditivo” (Pacheco, 65) conecta la ficción de Herrera con la rulfiana en cuanto en ambas existen “alusiones a la percepción auditiva y hasta referencias explícitas a su preeminencia sobre la percepción visual” (Pacheco, 70).

tenía de guardar” (13). Se trata de la instauración del personaje, y de la trama misma, a partir de dos acciones complementarias que se repetirán a lo largo de la historia: cantar y escuchar.

Lobo, el subalterno y su verbo ante el poder

El Palacio, es decir, la casa del Rey, la mansión donde habita y despacha, es un lugar de palabras nuevas, un escaparate de personas de todo el mundo que asisten a pactar o cerrar negocios. Las cortesanas –chicas al servicio de los hombres cercanos al Rey– se expresan con palabras *distintas*, de otros lados, que aprenden de los visitantes: “Estar aquí es cura [...] es bacán, es chilo, es guay, es copado, es padre...” (28). Ahí hay gente que “hasta ha visto el mar” (14) y Lobo no hace más que “parar la oreja con hambre de saber” (19). Es ahí donde le canta al Rey por primera vez un corrido con coro pegajoso que narraba una historia que “no era nueva, pero nadie la había contado” (24), e ingresa a la Corte.

Ahora bien, el poder en la novela tiene dos espacios principales: uno simbólico, la Corte, y otro físico, el Palacio. El primero se trata del círculo de poder del Rey, el brazo ejecutor y protector del Reino. El segundo es el lugar que concentra a la Corte y los ejercicios simbólicos de su autoridad: las iniciaciones, expulsiones, *apalabramientos*, etc. Ahí Lobo pierde su nombre y se convierte en el Artista, ahí compone y presenta sus canciones por primera vez, para ser aprobadas y entregadas al Periodista, quien con sus contactos en la radio se encarga de “moverlas” (31). Se trata de un espacio donde se controlan las acciones y palabras que sirven al poderoso y su círculo. En ambos espacios todo se resignifica y gira alrededor del Rey –incluso en su ausencia, está presente en la devoción con que se le

menciona, en las órdenes que se cumplen y en el lustre del lugar (36) –: todos adquieren un nuevo sentido, un nuevo nombre; se encuentran con su *auténtica* misión en la vida, y la vida misma adquiere un sentido distinto: afuera estaban “cada quien para su santo”, pero dentro todo es diferente: “uno podía gozarse antes de que el diamante se hiciera polvo” (27-28).

Lobo compone canciones para todos los miembros de la Corte luego de escuchar sus hazañas; a nadie niega el don de su palabra, pero no olvida que las proezas que canta son posibles gracias al Rey: “sí, eres chilo, porque te lo permite el Rey. Sí, qué valiente eres, porque te inspira el Rey” (34). La mención al Rey asociada al heroísmo y la valentía son lo permitido: toda expresión fuera de esa fórmula será considerada traición.

En la Corte hay otro personaje que trabaja con palabras, con letras: el Periodista, “el que le cuidaba el nombre al Rey” (35). Él también escribe y mantiene a salvo el nombre del Rey en los medios. El enfrentamiento simbólico del Periodista con el Artista, opone también su trabajo y la significación que cada uno tiene de las palabras: la escrita del Periodista es falsedad para “entretener a los necios con mentiras limpias”, mientras que la cantada de Lobo cobija la verdad: “las noticias verdaderas eran cosa de él, materia de corrido” (35-36). Ante el descrédito de los medios hegemónicos (la prensa y la televisión, principalmente), la oralidad y medios tradicionales de comunicación adquieren mayor credibilidad.⁵⁸

⁵⁸ Un fenómeno similar se presenta con la credibilidad que adquieren los medios virtuales de comunicación y el “boca en boca” digital; es decir, la viralidad de la noticia de primera mano promovida por la interactividad con la web mediante interfaces cada vez más sencillas (lo que permite la universalización de su uso). Esto ha generado grupos (cada vez mayores) que prefieren informarse en línea y no a través de los usuales medios (televisión, radio y prensa), cuya pasividad obliga a usuarios más interactivos a buscar sus propias fuentes, cada vez más confiables en contraste con el control y las relaciones que los medios hegemónicos evidencian con el poder. Un boca a boca virtual

Se puede observar una corroboración del predominio oral por sobre la escritura en el Reino, lo cual prefigura la *mentalidad oral* de la obra:

Si la veracidad de un hecho en particular ha de ser establecida en el seno de una cultura de este tipo, no existirá comprobante o documento alguno sobre el cual pueda apoyarse. El crédito se colocaría más bien sobre el testimonio oral y público de algunos de los más ancianos y respetados miembros de la comunidad, sobre la memoria colectiva avalada por ellos (Pacheco, 74).

En nuestro caso, esos testimonios son configurados por el Artista (Lobo) y distribuidos mediante la forma popular del corrido. En este orden de ideas, el corrido subvierte los preceptos de una mente grafémica o letrada, que ubica la verdad en aquello que el sujeto ha presenciado ‘con sus propios ojos’ –u otros mecanismos visuales como un texto, un sello, una firma–, y para quien lo ‘meramente’ escuchado será despreciado como rumor, lo cual automáticamente lo convierte en algo incierto o, en el mejor de los casos, impreciso (Pacheco, 75). Recordemos que la condena radial del corrido no tuvo, en sus orígenes, la sedicente desaprobación de la apología que en ellos se hacía de los criminales, sino el hecho de que, mediante operaciones poéticas efectivas, hacía patente el involucramiento de políticos, policías, altos mandos y gente del poder en el trasiego de sustancias ilegales y ajustes de cuentas.⁵⁹

simbolizado por el retuit y el compartir, la viralidad de lo que se promueve de “primera mano”, de la escena tomada de un celular, enfrentado al poder establecido (y *comprado*, desde esta perspectiva), totalizador y masificado de los medios tradicionales. A mayor evidencia de las relaciones del Poder con los medios de comunicación (en la fórmula *prensa vendida*), mayor legitimidad adquieren los medios que hacen fluir la información al instante, sin intermediarios ni editores: redes de noticias desprovistas (aparentemente, también) de relaciones con el Poder, y por lo tanto más honestas y *reales*, en el sentido de *objetivas*.

⁵⁹ Remito algunos versos de dos corridos, *Pacas de a kilo*, interpretado por los Tigres del Norte, y *Número uno*, por los Incomparables de Tijuana:

Cuando el Artista descubre, al cantarle a un capo rival, que el poder de su verbo ha perdido el nexo con su referente emocional, que se ha convertido en un mecanismo inhumano a servicio del interés de un Rey que en realidad era uno entre muchos, decide volver a ser quien es en realidad, es decir, decide recuperar su nombre: Lobo, y, para hacerlo escribe un corrido fuera de los cánones del Rey:

Al cantar los corridos al otro rey, un güero sin gracias y con esmoquin, lo hizo con una naturalidad que debía haberlo alarmado [...] en ese momento desapareció el zumbido que le aquejaba desde que el Rey le pidió que se hiciera útil. Tuvo una visión minuciosa del rostro del Rey, como una lupa le vio la consistencia floja de la piel, de una constitución tan precaria como la de cualquiera en ese lugar. Disimuló que el hallazgo lo fulminaba (Herrera, 2008, 94-95).

Es una visión desencantada del Palacio y la Corte: el descubrimiento de que él –sus canciones– es el soporte de una maquinaria con la que no tenía deudas de sangre. Al abandonar el palacio del rey enemigo, escribe “de un lapicerazo”, “de pie en una cantina” (99), un corrido que transgrede intencionalmente las reglas establecidas tácitamente de asociar la figura del Rey a valentía y heroísmo, pues lo retrata “achicopalado”, “muy

*los pinos me dan la sombra / mi rancho pacas de a kilo; y
yo no maté a Camarena / les dijo el Número Uno / Rafael Caro Quintero // Fue un traficante sin
nombre / ejecutor de los narcos / que andan en nuestros terrenos.*

Donde los pinos son Los Pinos, la residencia oficial del presidente de la República, los “traficantes” son el ala especializada en tráfico de drogas de la policía judicial, y los “narcos” no son, como pudiera pensarse, los narcotraficantes, sino los agentes antinarcóticos de la DEA (se trata de una apropiación del inglés: “The local Mexicans weren’t going to talk to him because as a Yanqui in Culiacán he could be one of two things –a drug dealer or a narc. He wasn’t a drug dealer because he wasn’t buying anything [...] so he had to be a narc” (Winslow, Don. *The Power of the Dog*. New York: Vintage Books, 2006. Edición digital: Part One. Original Sins. Chapter One: The Men from Sinaloa.)

enfermo”, mientras sus “únicos hijos”, es decir, los miembros de la Corte, pelean por convertirse en el heredero (98-99). El *Secreto* mentado al principio de la novela –o la impotencia o la infertilidad del Rey– se filtra a la Ciudad en el corrido que Lobo distribuye entre sus conocidos, sin autorización del Gerente o el Periodista. El Rey, efectivamente en decadencia, cita a Lobo para recordarle su verdadero lugar en el Reino (y, de paso, en la vida):

-Así que soy bien poquita cosa, ¿no? Eso dices. Que no puedo... [...] Para estar donde yo estoy no sólo basta ser un chingón [...] hay que parecerlo. Y yo lo soy [...] pero necesito que mi gente lo crea, y ese, pendejito, ese era tu trabajo. No andar pregonando que yo... (Herrera, 2008, 108).

Lobo le responde “Señor, yo pensé...”, pero el Rey, lapidariamente, lo interrumpe:

-¿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).

Al abandonar al Rey, al salir de la Corte, Lobo se reencuentra consigo mismo, con sus palabras que habían perdido sentido, que se habían vuelto meros significantes en su proceso de significación legitimadora del poderoso. El Artista se enfrenta al Rey mediante la palabra para volver a ser Lobo, quien no puede responder a su imposición, a la ilusión del Reino, con el sinsentido de la violencia por la violencia, sino mediante la argumentación que violenta la estructura que sostiene su versión de la verdad: la provocación, el descubrimiento de su sinsentido y equivocación. Lobo traspasa, transgrede, los límites de poder impuestos: su manera de hacerlo es utilizando la palabra, la única violencia que el Rey no puede contener ni responder: el Rey no puede competir con el Artista en este sentido, su pulsión es distinta, basada en la acción y no en la reflexión. Lobo, al igual que Makina y el Alfaqueque,

minimizan la acción violenta de los poderosos al exhibir sus debilidades y temores. Los dejan sin palabras y sin acciones, como el policía de *Señales* que balbucea, arruga las palabras, las arroja tras de sí y hasta se olvida de los detenidos, es decir, del objeto de su odio.

Final

Encontramos la narrativa de Yuri Herrera transgresora en varios sentidos. Transformó los paradigmas impuestos implícitamente por la narrativa del norte para la narcoliteratura, mediante la elisión de los espacios, los nombres y del propio lenguaje de la violencia, mediante hablar del narco sin mencionarlo, hacer patente la violencia en el norte del país sin hablar directamente ella. El cuidadoso escoger de las palabras que son las bases o centros gravitacionales (por usar una metáfora utilizada por el propio Yuri Herrera) de sus tramas lo llevan a evitar las obvias, a sacar del universo lingüístico de sus narraciones aquellas palabras que, de tan explícitas, terminan por colapsar tanto el ritmo de las frases como la cadencia de la significación. Por ejemplo, el autor no se interesa en las referencias cultas (o populares) en cuanto no abonan ni a su relato ni a su ritmo: en uno de los jardines del Palacio hay una fuente “en cuyo centro un dios con tenedor tiraba agua por la boca”.

Cuidado artesanal de las palabras, la idea latente de la palabra como una herramienta contra el poder, la reconsideración de la palabra como portadora de la verdad en un universo inhumanamente mediatizado, el subalterno que quiere recuperar su voz, la oralidad misma como una alternativa de resistencia, la literatura como un medio para intervenir en el discurso hegemónico del *no pasa nada*, en la simulación —el Reino— creado por el poderoso. La obra de Yuri Herrera justifica el papel estratégico que está jugando en las letras mexicanas contemporáneas.

Bibliografía

"Literatura sicaresca." *DELIC- Diccionario Electrónico de la Literatura Colombiana*. 2008. Web. 1 noviembre 2014. <<http://ihlc.udea.edu.co/delc/index.php?tema=585&/Literatura%20sicaresca>>.

"Why the Four Corners Monument is in Exactly the Right Place." Ed. William Stone. *National Geodetic Survey*, 15 mayo 2009. Web. 1 diciembre 2013.

<<http://www.ngs.noaa.gov/INFO/fourcorners.shtml>>

Astorga, Luis. *Mitología del narcotraficante en México*. México: Plaza y Valdés, 1995.

Augé, Marc. *Los "no-lugares" espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 1994.

Barthes, Roland. *Ensayos críticos*. Argentina: Seix-Barral, 2003.

Bermúdez, María Elvira. "Qué es lo policiaco en la narrativa." *Estudios. Filosofía-Historia-Letras* 1987: § 59. Web. 20 noviembre 2014.

<http://biblioteca.itam.mx/estudios/estudio/estudio10/sec_30.html>.

Carini, Sara. "El trabajo, al lector: nuevas formas de representación del poder en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera." *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos* 2012: 45-57. Web. 22 Mayo 2013. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3981556>>.

Close, Glen S. *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

Crosthwaite, Luis Humberto. *Idos de la mente: La increíble y a veces triste historia de Ramón y Cornelio*. Joaquín Mortiz: México, 2001.

- Del Paso, Fernando. *Linda 67: Historia de un crimen*. México: Plaza & Janés, 1996.
- Díaz, Junot. *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*. New York: Riverhead Books, 2007.
- Ermatinger, Emil. *Filosofía de la ciencia literaria*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- Estrada, Antonio. *Rescoldo. Los últimos cristeros*. México: Editorial Jus, 1961.
- Fischer, Ernst. "El problema de lo real en el arte moderno", en Piglia, Ricardo, ed. *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969. 93-138.
- Foucault, Michel, y Daniel Defert. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Random House Mondadori, 2009.
- García-Bedoya M., Carlos. "Sobre generaciones e historia literaria (a propósito de un libro de Alberto Varillas)." *Escritura y pensamiento* 1998. Web. 2 septiembre 2013.
<http://sisbib.unmsm.edu.pe/bibvirtual/publicaciones/escri_pensam/1998_n1/sobre_generaciones_e_hist_lit.htm>.
- González Rodríguez, Gonzalo. "Ciudad del crimen: México DF." *Frontera D* 30 junio 2013: § 8. Web. 1 noviembre 2014. <<http://www.fronterad.com/?q=bitacoras/sergiogonzalez/ciudad-crimen-mexico-df>>.
- Gordon, Samuel. "Breves atisbos metodológicos para el examen de la poesía mexicana al fin de siglo." *Graffylia. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla* Junio 2004: 129-42. Web. 2 Sept. 2013.
<<http://www.filosofia.buap.mx/Graffylia/3/129.pdf>>.

Helú, Antonio. *La obligación de asesinar*. México: CONACULTA. Lecturas Mexicanas, 1991.

Herrera, Yuri. *La Transmigración de los cuerpos*. Cáceres: Periférica, 2013.

Herrera, Yuri. *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres: Periférica, 2010.

Herrera, Yuri. *Trabajos del reino*. Cáceres: Periférica, 2008.

International conference held at Washington for the purpose of fixing a prime meridian and a universal day. Washington, D. C.: Gibson Bros, 1884.

Lemus, Rafael. "Balas de salva: Notas sobre el narco y la narrativa mexicana." en *Letras Libres*, septiembre 2005: 39-42. Web. 29 mayo 2013. <<http://letraslibres.com/revista/convivio/balas-de-salva>>.

Luiselli, Valeria. "Novedad de la narrativa mexicana II: Contra las tentaciones de la nueva crítica".

Nexos, febrero 2012. Web. 25 mayo 2015. <<http://www.nexos.com.mx/?p=14682>>.

Mateo Gambarte, Eduardo. *El concepto de generación literaria*. Madrid: Síntesis, 1996.

Mendoza, Élmer. *La prueba del ácido*. México: Tusquets, 2010.

Mendoza, Élmer. *Un asesino solitario*. México: Tusquets, 1999.

Monsiváis, Carlos. "Ustedes que nunca han sido asesinados". *Revista de la Universidad de México*, 7, 1973. 1-11.

Ortiz, Orlando. "La literatura del narcotráfico." *La Jornada Semanal*, 26 septiembre 2010: § 17.

Web. 7 mayo 2013. <www.jornada.unam.mx/2010/09/26/sem-orlando.html>.

Pacheco, Carlos. *La comarca oral: La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Ediciones La casa de Bello, 1992.

Parra, Eduardo Antonio. "Norte, narcotráfico y literatura", *Letras Libres*, oct 2005: 60-61.

Paz Soldán, Edmundo. Los reinos de Yuri Herrera, en *El boomeran(g). Blog literario en español*. 9 de febrero 2013. <<http://www.elboomeran.com/blog-post/117/13339/edmundo-paz-soldan/los-reinos-de-yuri-herrera/>>.

Paz Soldán, Edmundo. *Norte*. Barcelona: Random House Mondadori, 2011.

Pita, Alfredo. *El rincón de los muertos*. Lima: Textual, 2014.

Polit Dueñas, Gabriela. *Narrating Narcos. Culiacán and Medellín*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2013.

Porter, Dennis. "Chapter 6: The Private Eye", en Priestman, Martin. *The Cambridge Companion to Crime Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. 96–97.

Revueltas, José. *Los muros de Agua*. México: Ediciones Era, 1978.

Rodríguez Marcos, Javier. "Bajo el 'boom' de los 'narcolibros'." *El País*, 7 mayo 2010: § 5. Web. 15 noviembre 2014. <http://elpais.com/diario/2010/05/07/cultura/1273183202_850215.html>.

Sánchez Cervantes, Guillermo. "La Golden Age Coahuilense", *Gatopardo*, marzo 2012.

Soengas, Xavier. "El papel de Internet y de las redes sociales en las revueltas árabes: una alternativa a la censura de la prensa oficial." *Comunicar*, 41, 2013: 147-55. Web. 10 noviembre 2014. <<http://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=41&articulo=41-2013-14>>.

Spivak Chakravorty, Gayatri. "¿Puede hablar el subalterno?" en *Revista Colombiana de Antropología*. Vol. 39 (enero-diciembre 2003): 297-364.

Szurmuk, Mónica, Robert M. K. Irwin y Silvana Rabinovich. *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México, D.F: Instituto Mora / Siglo XXI, 2009.

Taibo II, Paco Ignacio, y Subcomandante Marcos. *Muertos incómodos: Falta lo que falta*. México: Joaquín Mortiz, 2005.

Taibo II, Paco Ignacio. *Todo Belascoarán*. México: Planeta, 2010.

Thays, Iván. *Un lugar llamado Oreja de Perro*. Barcelona: Anagrama, 2008.

Trelles Paz, Diego. "Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)" en *Aisthesis*, 40, 2006: 79-91.

Trueba Lara, José Luis. *Miedo absoluto: La oficina como campo de concentración y la empresa como forma de exterminio*. México, D.F: Taurus, 2013.

Velasco, Raquel. "La narrativa del narcotráfico y la novela del Sicariato en México", en Cuevas Velasco, Normá Angélica, y Raquel Velasco González, eds. *El norte y el sur de México en la diversidad de su literatura*. México: Juan Pablos Editor - Red de Investigaciones Teórico-Literarias, 2011. 237-72.

Viejo, Timo, y Martín Rangel. "Encuentro con Yuri Herrera." *Tintero* Ago. 2013: 16-22. Web. 5 septiembre 2013. <http://issuu.com/tin_te.ro/docs/tin_te-ro-transmigraci__n>.

Volpi, Jorge. "Cruzar la frontera." *Milenio*, octubre 24 2009: 10.

Volpi, Jorge. *El insomnio de Bolívar: Cuatro consideraciones intempestivas sobre América Latina en el siglo XXI*. México: Debolsillo, 2009.

Williams, Linda. *Hard Core: Power, Pleasure, and the "frenzy of the Visible"*. Berkeley: University of California Press, 1989.

Winslow, Don. *The Power of the Dog*. New York: Vintage Books, 2006.

Yves, Gonzalez-Quijano. "Las revueltas árabes en tiempos de transición digital. Mitos y realidades." *Nueva Sociedad*, 235, octubre 2011: 110-21. Web. 11 noviembre 2014.
<http://www.nuso.org/upload/articulos/3800_1.pdf>.