

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1923-2017)

Volumen IV



EL
ESTUDIO

Una selva tan infinita

La novela corta en México (1923-2017)

Volumen IV



COORDINACIÓN
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN
GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO
BRAULIO AGUILAR VELÁZQUEZ

TEXTOS DE DIFUSIÓN CULTURAL
SERIE EL ESTUDIO
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
COORDINACIÓN DE DIFUSIÓN CULTURAL



DIRECCIÓN DE LITERATURA
MÉXICO, 2019

Primera edición: diciembre de 2019

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México

Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,
04510, Ciudad de México, México.

ISBN: 978-607-30-2931-5

ISBN de la serie: 968-36-3758-2

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

II. LECTURAS TRANSVERSALES

EL ARTE DE NARRAR LA VITALIDAD Y EL DINAMISMO
DE LOS VESTIGIOS. ACERCA DE TRES NOVELAS
CORTAS DE YURI HERRERA

JUAN TOMÁS MARTÍNEZ GUTIÉRREZ
Universidad de Guadalajara

Trabajos del reino (2004) de Yuri Herrera (Hidalgo, México, 1970) es considerada una obra que revitaliza las largas tradiciones narrativas sobre las figuras autoritarias y los sobrevivientes del poder tiránico. Se ha visto en ella un tipo de narración construida en torno a geografías más o menos reconocibles y a figuras emblemáticas de los imaginarios sociales e históricos. Habría una línea que va, cuando menos, del caudillo revolucionario hasta el todopoderoso narcotraficante, pasando por el terrateniente Pedro Páramo: encarnaciones de poderes con escasos contrapesos, surgidos en el marco del sistema político formado tras la Revolución Mexicana. Desde otras lecturas, la novela es una reconfiguración de mitos y arquetipos que hunden sus raíces en la conflictiva historia del país, como si hubiera historias nacionales exentas de fracturas y dislocaciones.

Existen remanentes de una mirada exótica en algunas de esas lecturas; sin embargo, no es posible desligar por completo la obra de Yuri Herrera de ese horizonte de producción y recepción estética ni descalificar dichas interpretaciones. Sus siguientes novelas cortas, *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) y *La*

transmigración de los cuerpos (2013),¹ evidencian, en efecto, la necesidad de continuar con la exploración de realidades sociales y simbólicas inmersas en una historicidad. Presentan un mundo en apariencia conocido, a la vez que revelan otros sentidos de éste: en las ficciones de Yuri Herrera la trama permite entrever el papel determinante de personajes, fuerzas, pactos y rupturas sólo en apariencia secundarios.² La posible objeción a ciertas interpretaciones no se debe, por lo tanto, a que carezcan en absoluto de sustento, sino a la forma de desplazar u obviar mediante lecturas temáticas, referenciales o marcadamente *pan-narrativas* (Cusset, citado por Perus 53) otros problemas que también se relacionan con tradiciones vivas y plenas de significaciones, como podrían ser el problema de la construcción literaria y del género de la *nouvelle*, entre otros.

Esta aproximación a tres novelas cortas de Yuri Herrera se enfocará en los problemas de representación y focalización (relacionados con la voz narrativa), así como en la relación que éstos guardan con el género *nouvelle*. Sobre este segundo aspecto, específicamente revisaremos el fenómeno que Judith Leibowitz describe como la tensión entre intensidad y expansión propia del género

¹ Todas las citas de este artículo se extraen de las primeras ediciones publicadas en la editorial Periférica, colección Largo Recorrido: *Trabajos del reino* (2010), *Señales que precederán al fin del mundo* (2010) y *La transmigración de los cuerpos* (2013).

² En este artículo retomaremos constantemente el término *ficción*, ya sea para nombrar los universos literarios proyectados por Yuri Herrera, o para hablar de creaciones artísticas aludidas dentro de las novelas cortas. Por lo tanto, cabe aclarar que nuestra idea de *ficción* se aleja por completo de las resonancias del *fiction* anglosajón “que suele remitir a una construcción *en y por* medio del lenguaje, sin consideración alguna sobre el carácter particular de dicha construcción” (Perus 32, cursivas en el original). Cuando en las siguientes páginas hablamos de *ficción* nos referimos a una noción de origen grecolatino, muchas veces reelaborada en los estudios de las artes en el mundo occidental. En específico, nos remitimos a una tradición aristotélica, en la cual “el valor de verdad de la forma adoptada por la *mimesis* proviene de la verosimilitud de la narración (épica) o la representación (teatral); vale decir, de su capacidad para reelaborar, potenciar y sacar a la luz mediante la *catarsis* los significados de comportamientos y vivencias comunes, junto con los valores implicados en ellas” (37, cursivas en el original). Desde esta perspectiva, *ficción* no es sinónimo de *irreal*, *mentira* o *engaño*, sino de construcción simbólica, soportada en formas materiales concretas e inmersas en una historicidad.

(16). Asimismo, retomaremos algunas propuestas de Ricardo Piglia acerca del secreto y el enigma como elementos constitutivos de este género.

Proponemos que, si la obra de Yuri Herrera constituye una interesante aportación a la literatura actual, no se debe únicamente a sus temáticas sobre la violencia o la migración en cuanto problemas particulares de México;³ por el contrario, su efectividad y la diversidad de lecturas posibles se desprenden de una forma narrativa caracterizada por su aparente sencillez. En las ficciones de Yuri Herrera las significaciones se multiplican y se desdoblan, laten con vitalidad la cultura popular y la letrada; aparecen diversos registros estilizados y enmarcados en narraciones que enfatizan el problema (concerniente a personajes y a narradores) del *conocimiento* de la realidad. Este último aspecto se relaciona con la necesidad de dotar de orden y sentido a la experiencia. Se trata, por tanto, del problema de cómo se figura literariamente el (re)conocimiento, la traducción y la interpretación de realidades y experiencias. Asimismo, sostenemos que los problemas arriba señalados se despliegan tanto en el nivel temático como en la configuración de los narradores.

Por otro lado, los universos ficcionales de Yuri Herrera parecen gravitar en torno a un componente *vestigial*. De esta manera, el reconocimiento, la traducción, la interpretación de realidades — así como el papel que adquiere la palabra en estos fenómenos — son factibles porque hay un elemento que persiste, un vestigio

³ Resulta significativo que el éxito de la obra de Herrera en el ámbito crítico, académico y literario no se traduzca en un fenómeno de grandes volúmenes de ventas. Este hecho, que podría atribuirse a problemas de distribución comunes en América Latina, debería alertarnos sobre cómo se engloban las novelas que aquí nos ocupan dentro de las llamadas “narrativas del narcotráfico”, o la “narconovela”; nociones problemáticas y nebulosas, que ocultan más de lo que explican y tienden a agrupar bajo un mismo denominador obras periodísticas, crónicas noveladas o cuentos. La obra de Herrera presenta un grado de complejidad que dificulta su lectura por parte de un gran segmento ávido de narraciones sobre el diario acontecer y acostumbrado a fórmulas más o menos estandarizadas (que no por ese hecho no pueden ser consideradas *literatura*).

generador de sentido. No se trata de un fenómeno equiparable en las tres novelas cortas, por el contrario, se despliega como un núcleo problemático con diversos matices. Estos elementos vestigiales se relacionan con la persistencia de una imagen que dota de sentido a la experiencia, en el caso de *Trabajos del reino*; en *Señales que precederán al fin del mundo* se vinculan, desde luego, con un imaginario prehispánico pero, de forma más general, con un componente arcaico que abarca tanto los lenguajes figurados como las presencias y figuras que deambulan por ese universo. En *La transmigración de los cuerpos*, los vestigios están representados por el rasgo atávico que rige las tensiones entre personajes y sus dinámicas.

Por lo tanto, hablamos de vestigios en cuanto elementos que persisten a través del tiempo y del espacio, ligados a la historia, pero *historia* entendida en diversos sentidos: la historia individual de Lobo; la historia de una comunidad y una nación, en el caso de Makina; y la historia familiar y personal en el caso del Alfaqueque y las familias Fonseca y Castro. De este modo, no se trata de ruinas inertes, sino de vestigios, de ausencias que reclaman su lugar en el mundo. Del mismo modo, los narradores, con sus formas de colocarse respecto al universo narrado y de colocar al lector respecto a ese universo, participan de la misma problemática de los vestigios. Por medio de su lenguaje se muestran contemporáneos del mundo narrado y a su vez parecen provenir de tiempos remotos. Ellos mismos son puentes entre mundos. A través de su lenguaje y sus referencias transitan (descubriendo sus conexiones) del cuento de hadas o la fábula al narcocorrido; de los orígenes de las lenguas romances a las mixturas en la lengua de los emigrados; del reino de Castilla al suburbio de la urbe latinoamericana. Acercan universos al lector, traducen experiencias, intentan hacer legible un mundo.

TRABAJOS DEL REINO: LA PERSISTENCIA DE LA IMAGEN
Y EL PROBLEMA DE LA COMPOSICIÓN

La primera novela de Yuri Herrera relata la historia de un cantante de corridos a quien sólo conocemos como Lobo. Su encuentro con el capo de la región, en una cantina destartalada de una ciudad mexicana en la frontera con Estados Unidos, significa un cambio definitivo en su miserable existencia. Lobo encuentra una nueva identidad en los dominios de aquel hombre al que “reconoce” como un rey. El Rey, como se le llama en el resto de la narración, reparte dones y sanciones entre sus cortesanos y súbditos; es el centro de un universo en el que el equilibrio se mantiene a sangre, fuego y pactos. En el Reino, Lobo pasa a ser el Artista o el Cantor. Por medio de sus composiciones dota de una narrativa los actos y motivaciones de aquellos seres turbios, marginales o atrapados en una doble vida. Del mismo modo, con ayuda de su acordeón y un cuadernillo donde garabatea sus estrofas, el Artista-Lobo descubre ángulos que nunca hubiera imaginado del Reino y de sí mismo. Narra un camino de descubrimiento y autodescubrimiento que parte de su habilidad para revelar y ocultar: revelar la verdad en la ficción, ocultar intenciones y sentimientos para sobrevivir.

Trabajos del reino es una novela sobre el narcotráfico, acerca del poder y la ambivalencia que éste adquiere en un contexto en el que la miseria y la injusticia son la regla. Pero es también una obra sobre los poderes de la ficción y el valor de una imagen: de su hechura y materialidad. Cuando, en el subtítulo de este apartado, hablamos de *imagen* y *composición*, nos referimos a una problemática que abarca varios planos. Primero, *composición* en el sentido de *conjunto de los componentes*, por ejemplo, de qué están hechos los personajes. Al mismo tiempo, la idea de composición se refiere al problema de cómo una imagen se integra dentro del mundo o en un orden determinado, es decir, se vincula al arte de agrupar las figuras y combinar los elementos necesarios para conseguir una obra lo más coherente o armoniosa posible. *Imagen* y

composición, por lo tanto, se retroalimentan y se resignifican. En otro plano, y mediante recursos que a veces se entrecruzan con aspectos de la historia, el narrador se inscribe en una problemática similar relativa a una imagen y a la forma en que dicha imagen se integra en la narración.

El encuentro entre Lobo y el capo se narra en las primeras líneas de la novela: “Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta” (9). El protagonista indaga en torno a una imagen, se cuestiona sobre su materialidad, y describe aquella figura como hecha “de hilos más finos”, conformada por una sangre distinta a la suya, “otra sangre”. Continúa el personaje en un esfuerzo hermenéutico:

Lobo estaba seguro de haber mirado antes la escena. En *algún lugar* estaba definido el respeto que el hombre y los suyos le inspiraban, la súbita sensación de importancia por encontrarse tan cerca de él. *Conocía* la manera de sentarse, la mirada alta, el brillo. Observó las joyas que le ceñían y entonces *supo*: era un Rey.

La única vez que Lobo fue al cine vio una película donde aparecía otro hombre así: fuerte, suntuoso, con poder sobre las cosas del mundo. Era un Rey, y a su alrededor todo cobraba *sentido*. Los hombres luchaban por él, las mujeres parían para él; él protegía y regalaba, y cada cual, en el reino, tenía por su gracia un lugar preciso (9-10, todas las cursivas son nuestras, a menos que se indique lo contrario).

En el proceso de reconocimiento, Lobo encuentra el vestigio que ilumina el presente (una semántica de la luminosidad, a propósito, persiste en la novela). El proceso va de lo indefinido a la certeza y cobra relevancia que sea una ficción, el cine, el elemento que proporciona un modelo para interpretar la realidad. La ficción, por lo tanto, anticipa su lugar central dentro de la *nouvelle*. Posteriormente, se narra un incidente entre otro cliente y el cantante de corridos. El primero se niega a pagarle al cantante la cantidad que requiere y, en cambio, le da unas cuantas monedas. Parece una situación usual y, al igual que ha pasado antes, el cantante tendría que aceptar el gaje del oficio. Interviene, entonces, el Rey:

—Págueme al Artista.

Lobo se volvió y descubrió que el Rey atenazaba con los ojos al briago. Lo dijo tranquilo. Era una orden sencilla, pero aquel no sabía parar.

—Cuál artista —dijo—, aquí nomás está este infeliz, y ya le pagué (11).

La visión del ebrio es una especie de contrapunto: por un lado, cuestiona la designación de “artista” que el capo concede, mantiene la imagen de Lobo como un infeliz de los muchos que deambulan por los tugurios. Por otra parte, cuestiona la imagen del Rey:

—A usted lo conozco. He oído lo que dicen.

—¿Ah sí? ¿Y qué dicen?

El briago se rió. Se rascó una mejilla con torpeza.

—No, si no hablo de sus negocios, eso todo el mundo lo sabe... Hablo de lo otro (11-2).

Lo “otro” se refiere al secreto. Recordemos que Ricardo Piglia, al indagar sobre las particularidades de género de la *nouvelle*, analiza las diferencias entre enigma, secreto y misterio, “tres formas en las que habitualmente se codifica la información en el interior de los cuentos” (187). El enigma implica la existencia de un elemento “que encierra un sentido que es necesario descifrar” (188); el misterio, por su parte, es un componente “que no tiene explicación”, o que no la tiene en un mundo regido por una lógica de causa y efecto. Por último, el secreto consiste en “un vacío de significación, es algo que se quiere saber y no se sabe [...] algo que alguien tiene y no dice. Es decir, el secreto es en verdad un sentido sustraído por alguien” (190). En *Trabajos del reino* se trata de un sentido que en realidad circula ampliamente, casi como una leyenda urbana. Incluso el hombre que conoce al Rey por referencias indirectas, lo sabe y, sin embargo, el secreto resulta fundamental en la *nouvelle*. Se trata, en todo caso, de un secreto para Lobo y para el lector. El Rey evita que se nombre

abiertamente, pero no logra impedir la difusión del secreto que se ha esparcido más de lo que él quisiera.

Subrayemos el hecho de que el narrador siempre focaliza desde la mirada de Lobo. El recurso establece una cercanía entre ambas instancias, narrador y personaje. Se trata de lo que Luz Aurora Pimentel denomina “narración consonante” (105), y desde esta focalización, omite las modalizaciones discursivas que podrían introducir cualquier posible vacilación. No dice “creyó”, “pensaba”, “imaginaba”, “era como si...”; por el contrario, la estrategia figura una manera de percibir que oscila entre el descubrimiento y la iluminación, ya sea con connotaciones positivas o negativas.⁴ De esta manera, la realidad desplegada ante los ojos de Lobo resulta sorprendente a pesar de que tanto el personaje como el lector puedan anticipar o intuir que algo escapa a la percepción. Del mismo modo, la narración en tiempo pasado omite todo tipo de adjetivaciones sobre el Artista-Lobo, no formula explícitamente una valoración ni de él ni de la forma en la que descifra el mundo. El narrador se centra en el fascinante camino que un ser, con evidentes desventajas, recorre hasta llegar a conocer los mecanismos del Reino y la mascarada que lo cimienta.

El recurso arriba descrito se muestra con mayor claridad en la especie de monólogos interiores intercalados en la narración, mismos que refieren algunas reflexiones e iluminaciones del Artista. Dichos pasajes, que sin duda deberían ser abordados con

⁴ Señala Luz Aurora Pimentel: “En esta forma de focalización interna nos encontramos en la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes” (105). Y más adelante agrega: “en la narración en focalización interna fija y consonante llegamos a la frontera entre la perspectiva del narrador y la de los personajes. Porque no es que el narrador le ceda la palabra al personaje focal y así podamos acceder *directamente* a la perspectiva figural; no, es el narrador quien sigue narrando, y, sin embargo, la deixis de referencia espacial, temporal, cognitiva, perceptual, afectiva, estilística e ideológica es la del personaje. Es aquí donde la distinción genettiana es capital: aquel que narra y el punto de vista que orienta la narración no son, necesariamente, los mismos” (106, cursivas en el original). En el caso de las obras que ahora revisamos, no resulta tan claro el hecho de que la perspectiva estilística de los personajes prevalezca sobre la del narrador. Por el contrario, en varios pasajes parecen entrecruzarse y desplazarse mutuamente.

mucho mayor detenimiento del que aquí son objeto, constituyen uno de los recursos de mayor complejidad en la obra: trasladan el pensamiento de Lobo. Pero en ellos, además de las palabras del Artista-Lobo, se perciben vestigios de la voz propia del narrador, es él quien le otorga un ritmo, una sintaxis particular, e incluso muchas veces un vocabulario que Lobo, casi iletrado, no podría poseer, como veremos más adelante. Así se crea una mirada deslumbrada que descubre una lógica de la existencia:

¿Qué era eso de que uno ya había estado aquí, en otra vida? ¿Que Dios le tenía a cada cual reservado un deber de siglos? Por un tiempo, la idea había desvelado al Artista, hasta que halló en el Palacio una *imagen* que lo liberó: un aparato exquisito, un tornamesa con punta de diamante para acetatos de treintaitrés, perteneciente al Joyero, quien un fin de semana olvidó apagarlo y, cuando se percató dos días después, la máquina ya no servía.

Eso es, pensó el Artista, eso somos. Un aparato del que nadie se acuerda, sin propósito. Quizá Dios había puesto la aguja, pero luego había ido a curarse la cruda [...] Ahora en la Corte, se le aclaraba que uno podía gozarse antes de que el diamante se hiciera polvo. No esperar nomás (27-8).

El mundo es descifrado, interpretado, una vez más mediante una imagen. Lobo intenta comprender y encontrar un orden preciso, la disposición de los elementos de un todo y su propósito. La “materia” y la forma, creación de sentido mediante la composición.

Los hallazgos de Lobo continuarán, mas desaparece la noción de sentido, de armonía e integración que había dominado en la obra. Y ese hecho, al igual que sucede en las fábulas, se relaciona con la transgresión de una prohibición impuesta. El Artista se obsesiona con la Cualquiera, una adolescente y potencial concubina del Rey (especie de ofrenda reservada para el momento en que éste remedie sus padecimientos). El narrador refiere esa transgresión en palabras que connotan una ruptura: “a partir de ese momento la partitura del deseo se desordenó” (54). En efec-

to, la partitura se descompone pero no sólo en aquellos aspectos relacionados con la esfera afectiva del protagonista, sino en general con la organización del Reino. El Artista sale de una zona liminar y se acerca más a la órbita del Rey, teniendo con ello una mayor exposición al peligro. En otro plano, el Artista también se *expone*, se muestra más ampliamente a los ojos del lector, y el fenómeno no es perceptible por medio de su propia mirada o la del narrador, sino mediante la mirada de otros personajes. Lobo hasta entonces había ocupado una zona indeterminada: por un lado, era mostrado como un maestro del corrido; por otro, se notaba siempre un halo de inocencia en su forma de percibir el mundo. Su pasado como alguien que no había hecho nada más que tocar el acordeón vagando por las calles justificaba ambas imágenes. Pero entonces el Periodista le hace saber:

No querían sus canciones. Los loros de la radio decían que no, que sus letras eran léperas, que sus héroes eran malos. O decían que sí, pero no: que los versos les gustaban pero ya había orden de callar el tema. No era por la voz desaceitada del Artista, que nomás una piecita él había gravado; otros cantores, más finos, cumplieron la encomienda de resonar sus palabras (57).

Y el Periodista también se lo comunica al Rey, aunque todo indica que era un asunto conocido. Este proceso que desmonta la imagen del Artista es paralelo al comienzo de la caída en desgracia del Rey y la descomposición del Reino, así como de la revelación al lector de su secreto y de los intentos por negar toda debilidad del Señor. El Rey se entrega a los militares, pactando una nota periodística en la que se habla de su poder en un intento por desmentir los rumores sobre su persona, su impotencia sexual. Otras miradas, decíamos, conforman una imagen distinta del Artista. Cuando la Niña, amante que le asignaron en la Corte, se cansa de la farsa, le hace saber que él es apenas el bufón, no el poeta (68).

La infiltración del Artista en otro reino-cartel introduce un giro radical que se traduce en un brutal deslumbramiento: allá

todo es igual, todos viven pensándose únicos y con la certeza de que los otros son los que están equivocados. Pero la infiltración en otro reino también deriva en la propia caída del Artista. El Rey no acepta que, para llevar a cabo su plan, haya tenido que cantar corridos en los que cuestionaba la autoridad de su Señor. Asimismo, se comienza a esparcir el rumor de que la Cualquiera espera un hijo del Artista. La Bruja, madre de la Cualquiera, lo confronta:

—Tranquilo, sólo estate calladito y verás que lo resolvemos.

Lo miró con una ternura que él conocía pero no recordaba de dónde, se dio media vuelta, se fue [...]

Al salir, los olores de la calle le recordaron cuál ternura le demostraba la Bruja: él había visto cómo se acaricia a los becerros antes de sacrificarlos (104-5).

Hacia el final de la novela, como sucede en las primeras páginas, una imagen surge frente al protagonista, una imagen vestigial que parece contener la clave de su nuevo lugar en el mundo. Ahora es una potencial víctima propiciatoria. Huye entonces del Reino y regresa a los arrabales, esta vez sabiéndose dueño de su vida. El narrador se refiere otra vez al protagonista como “Lobo”. De esta manera, la narración en tercera persona nos muestra que entre la forma de transmitir la mirada de Lobo y la forma de mirar del narrador hay un vínculo indisoluble. El narrador omite cualquier tipo de modalizadores para transmitir la mirada sorprendida de Lobo, asume esa manera de narrar que permite modelar un mundo, apropiarse de él para comprenderlo y narrarlo, para encontrar su lugar dentro de ese universo. La imagen del *otro* y la del mundo en que el narrador se *mueve* trazan también una imagen propia. La de un ser que necesita de la forma (de la configuración externa, perceptible a los sentidos) para comprender los posibles sentidos de lo narrado. Nadie llama “Lobo” al protagonista, únicamente nos es mostrado así por el narrador. “Lobo”, en todo caso, puede ser un intento del narrador para comprender la ima-

gen de ese ser solitario y salvaje, un esfuerzo hermenéutico. El narrador vierte su bagaje sobre el mundo y encuentra en la composición un mecanismo de comprensión.

En lo que respecta al problema de la *nouvelle*, el cruce de perspectivas de narrador y personaje, la movediza frontera que hay entre ambas, sustenta lo que Judith Leibowitz denomina el *theme complex* de la obra, es decir, el grupo de temas y motivos estrechamente interrelacionados (que aparecen a veces encubiertos o transfigurados, agregaríamos por nuestra cuenta). Éstos prestan soporte a la estructura repetitiva y subrayan el efecto de intensidad y expansión propio del género (16). Si consideramos el problema de la imagen y la composición como eje de lectura, es posible apreciar cómo estas dos nociones se proyectan y multiplican en la historia y en el relato. Por eso se acompañan de problemas de lugar, de desplazamiento, de frontera. La urdimbre de los seres, los hilos que los forman son su textualidad, encierran su legibilidad o la imposibilidad de la misma. En *Trabajos del reino* nos encontramos con una poética de la generación y organización de lo perceptible, de la ficción narrativa; un problema de profundas implicaciones éticas y estéticas.

SEÑALES QUE PRECEDERÁN AL FIN DEL MUNDO.

VIAJE Y TRADUCCIÓN: LA TAREA DE ACORTAR DISTANCIAS

Makina, joven habitante de una localidad cercana a la capital del país (el Gran Chilango), recibe un día el encargo de su madre, la Cora, de cruzar la frontera norte y pedirle a su hermano que regrese. Él se fue engañado, creyendo que su padre (figura ausente en la obra) le había dejado allá unas tierras. En su pueblo, Makina atiende una pequeña central telefónica —oficio que al día de hoy pervive en lugares con escasas vías de comunicación—. Su habilidad para llevar y traer mensajes, para trasladarlos de una lengua a otra, así como su valor e integridad moral son también sus

principales herramientas en el viaje. Sin embargo, necesita ayuda extra y, por recomendación de la Cora, pide apoyo a los viejos capos del pueblo, hombres curtidos en las batallas por el poder político y el control de los negocios turbios. Como en el caso del Rey de *Trabajos del reino*, se trata de figuras ambiguas, especie de justicia paralela en un lugar donde el Estado es una ruina que sólo reproduce su propia decadencia. Sin embargo, estos personajes cumplen un papel muy diferente en *Señales...*, porque el viaje a otro país se revela pronto como un viaje al inframundo y cada capítulo representa una escala en el mundo de los muertos del universo mexicana. Makina sabe que debe regresar pronto, de lo contrario podría ya no reconocer su mundo ni ser reconocida en éste.

El viaje de Makina es un viaje de descubrimiento: de sí misma principalmente (otro aspecto en común con la historia de Lobo), pero también de las fronteras materializadas en un río entre dos naciones, de estratos arcaicos en lenguajes híbridos, descubrimiento de vestigios de una gran vitalidad. La necesidad de Makina por regresar, latente a lo largo de la novela, se transforma en la certeza de que llegará a donde tenga que llegar. De este cambio, casi imperceptible, surge una transmutación en la que se confunden punto de partida y punto de llegada: ir es una especie de reencuentro con el pasado; regresar es alejarse cada vez más de los seres queridos. La segunda novela de Yuri Herrera es, asimismo, una obra sobre la necesidad de acortar distancias: avanza para reencontrarse con su hermano, pero también para regresar cuanto antes con su madre y su hermana menor; Makina traduce, media, *tercia* en el mundo —apunta el narrador— también para reducir la brecha entre dos polos que entablan una conversación o amenazan con desatar la guerra por el poder político-criminal. Makina sabe que acortar distancias sólo es posible gracias a ese *algo* que persiste.

La primera frase de la novela puede leerse como un motivo anticipatorio: “estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas del mundo respingaron” (11). La aseveración sobre su con-

dición se acompaña del ruido del mundo, literalmente, del suelo que cruje. La frase, asimismo, constituye un enigma: por un lado, no se encuentra ante la muerte, sino en el comienzo de su aventura. Por otro lado, esa aventura implica el camino al inframundo. Esa aparente contradicción, vista en retrospectiva, señala que los puntos de referencia (aquí/allá; vida/muerte) carecen de un lugar fijo dentro del universo de ficción. Retomaremos esta frase inicial de la obra, por ahora nos interesa subrayar el papel predominante de la muerte y la voz de Makina que intenta dar forma a una realidad.

Si en *Trabajos del reino* asistimos a la representación de un mundo regido por frágiles equilibrios, gobernado por figuras masculinas en apariencia incuestionables, en el que gradualmente los personajes femeninos revelan su peso específico, en *Señales...* aparece una problemática similar: sin la ayuda de los capos, Makina no podría ir y regresar. Pero todos ellos, en algún momento, han tenido que recurrir a Makina, la traductora, la mensajera. Asimismo, se insinúa, entre los muchos secretos que pueblan la narración, que la Cora mantiene una relación de parentesco con uno de ellos, que otro le debe la vida. Makina no sabe y no pregunta. Los varones hacen y deshacen, abandonan a sus familias siguiendo promesas de vida mejor o en busca de aventura. Makina es un hilo conductor, una “puerta” (19), y se imagina el caos que su ausencia puede causar: “sólo ella hablaba las tres lenguas [el castellano, el inglés y la lengua indígena] 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” (27-8). El espacio reducido en el que ella se desenvuelve no le resta importancia a su tarea, la ardua labor de Makina cobra sentido sólo comprendiendo el valor de ese microcosmos.

Figura vinculante en el pueblo, ella debe serlo también en esta empresa y cerciorarse de regresar a tiempo para no padecer lo que aquel hombre, quien pospuso demasiado su regreso:

Cuando volvió todo seguía igual pero ya todo era otra cosa, o todo era semejante pero no era igual: su madre ya no era su madre, sus hermanos ya no eran sus hermanos, eran gente de nombres difíciles y gestos improbables, como si los hubieran copiado de un original que ya no existía; hasta el aire, dijo, le entibiaba el pecho de otro modo (21).

Señales... encuentra uno de sus referentes extratextuales en el fenómeno de la migración, de los poblados que *expulsan* a hombres, mujeres y niños en busca de trabajo. Sin embargo, a partir de ese fenómeno construye una narración sobre la persistencia de quienes dejan el mundo conocido; lleva al centro de la ficción la importancia del elemento vestigial: en qué punto la transformación se convierte en pérdida y hasta qué punto lo que es desconocido o ajeno se revela como lo conocido y lo propio. Este aspecto es tan importante que funciona, incluso, como *theme-complex*.

Al llegar a la frontera norte, Makina conoce a Chucho, enviado de uno de los viejos capos y quien le ayuda a cruzar siguiendo un camino por el desierto. Él le pregunta si va a buscar la tierra prometida: “cuál, dijo Makina, si algo sobra acá es tierra, voy por mi carnal, que sí se fue por unos terrenitos el pendejo” (41). La tierra es otro elemento sobre el que vuelve constantemente la narración: el terruño que se deja atrás; el destino que al final se revela como una oquedad cavada por maquinaria industrial; la tierra de por medio. Entre dos puntos alejados, Makina es también mediación, la tierra parece otra forma en la que se materializa el problema de la distancia. Makina, por lo tanto, es el elemento que pervive en un proceso de *traslación*. El pasaje recrea un proceso de transformación, pérdida y continuidad de un elemento siempre escurridizo. En la *nouvelle* dicho elemento no se nombra claramente, permanece inasible y es parte fundamental de una poética en la que la perífrasis (el rodeo) se convierte en rasgo y forma significativa: no evasión, sino una forma de nombrar que ilumina ángulos particulares de personajes y objetos.

Con la guía de Chucho, ella siente por primera vez que la dirección de su recorrido no puede ser trazado con antelación, sólo el avance le revelará el camino. Al cruzar el río que sirve de frontera, la cámara de neumático que hace las veces de improvisada valsa, vuelca y el narrador cuenta que Makina, en esa experiencia cercana a la muerte: “no supo cuánto tiempo se debatió confusamente, hasta que el pánico se le pasó e intuyó que daba lo mismo hacia dónde o a qué velocidad se dirigía, que finalmente llegaría a donde debiera llegar” (43). Más adelante, al llegar a la ciudad en donde encontrará a su hermano, Makina comienza a vagar por las calles; percibe primero olores que la remiten a una sensación entre lo extraño y lo familiar, una variación del *umheimlich*, puesto que en este caso hablaríamos del rostro familiar de lo siniestro:

Algo menos preciso la requebró al andar por los restaurantes: dulzuras y chilosidades inauditas, mescolanzas que jamás le habían pasado por la nariz o el paladar, frituras delirantes. Eran sitios de comida remota, pero no dejaba de haber entremedio algo familiar, algo sabido en la manera de llegar al punto en los platos [...]

Toda la cocina es cocina mexicana, se dijo. Y luego se dijo Já. No era así, pero igual le había gustado decirlo (63-4).

¿Qué reconoce Makina en eso que no puede identificar claramente? No un sabor o componente concreto, no una esencia, sino aquello que sólo puede identificar con una metáfora espacial: algo *entremedio*. De un modo que recuerda las dificultades experimentadas por los migrantes para reconocer, a su regreso, a quienes se quedan, ella identifica diferencias pero éstas se nombran con lo similar. Hay en Makina una decisión basada en el placer de nombrar de determinada manera las cosas y no de otra. Como cuando el narrador dice “no entendía pero sí entendía”: no se busca la precisión, sino la perífrasis, se evita la frase concreta y se propone otra que, en su rodeo, en el camino largo, el objeto aludido muestre sus inflexiones. Entre la forma de mirar de Makina

y la forma de nombrar del narrador se erige un vaso comunicante que vuelve sobre uno de los principales hallazgos de Yuri Herrera: los narradores también funcionan como puentes e intérpretes, se percibe en ellos un elemento residual pleno de vitalidad.

Pese a la extensión, es necesario referir ese pasaje en el que Makina observa a los hombres con los que comparte raíces y descubre:

Tienen gestos y gustos que revelan una memoria antiquísima y asombro de gente nueva. Y de repente hablan. Hablan una lengua intermedia con la que Makina simpatiza de inmediato porque es como ella; maleable, deleble, permeable, un gozne entre dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación.

Más que un punto intermedio entre lo paisano y lo gabacho su lengua es una franja difusa entre lo que desaparece y lo que no ha nacido (73) [...]

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

La verdadera creación se identifica con lo intermedio, el gozne, la franja difusa, es un elemento residual siempre cercado por la posibilidad de desaparecer pero que resiste. Si en *Trabajos del reino*, las disertaciones del Artista sobre el corrido pueden ser leídas como una poética de la ficción narrativa (aunque no pueden ser tomadas de manera literal por el referido problema de la percepción), algo similar ocurre con este pasaje: habla de ellos pero también de Makina y, en general, habla del papel de la creación, la traducción y la interpretación; se refiere a la forma en la que quien escucha o lee descubre estratos nunca bien definidos pero

siempre significantes en la palabra, en el ritmo y las resonancias.⁵ Un personaje le dice a Makina: “creo que eso les pasa a todos los que vienen [...] Ya se nos olvidó a qué veníamos, pero se nos quedó el reflejo de actuar como si estuviéramos ocultando un propósito” (103), esa memoria es casi un reflejo, una imagen mucho más profunda, menos elaborada pero en relación estrecha con el pulso vital.

Encuentra a su hermano, pero sabe entonces que él no va a volver y decide ni siquiera entregarle el mensaje de la Cora. Cuando emprende el camino de regreso a casa reconoce una voz familiar: “Se volvió a ver quién le hablaba, porque se lo había dicho en lengua latina, y descubrió, sentado en una banca, igual a sí mismo y también muy diferente, como embarneado, como más cabrón o de nariz más grande, a Chucho, que le sonreía” (115-16). Makina regresa pero ahora por un camino inesperado, desciende aún más en ese inframundo y entonces tiene una certeza: “finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio” (119). La frase final de la *nouvelle* remite al lector a la primera frase: “estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas del mundo respingaron” (11). Del sonido al silencio, de la muerte a la determinación de avanzar. La primera línea parece anunciar el final y el final anuncia un nuevo principio. En *Señales que precederán al fin del mundo*, alejarse, habíamos dicho, es acercarse a su objetivo pero sólo por medio del viaje. Al escudriñar palabras, sonidos, olores, Makina puede descubrir que alejarse es otra forma de encontrar el camino de regreso.

⁵ La observación de Makina posee una estrecha similitud con la visión que propone Paul Ricoeur sobre la metáfora en *La metáfora viva*, cuando describe la capacidad de ésta para “proyectar” y “revelar un mundo” (131), y agrega: “la metáfora es entonces un acontecimiento semántico que se produce en la intersección de varios campos semánticos. Esta construcción es el medio por el que todas las palabras tomadas en su conjunto reciben sentido. Entonces, y solamente entonces, la *torsión* metafórica es a la vez un acontecimiento y una significación, un acontecimiento significativo, una significación emergente creada por el lenguaje” (134, cursivas en el original). Ricoeur sostiene que la metáfora viva es un recurso para generar información nueva, para ser invención. En el caso de los personajes se trata no de la voluntad de crear metáforas, sino de la capacidad de Makina para encontrar ese elemento que descubre nuevos sentidos.

Esta especie de perífrasis, de desvío que muestra más de lo que oculta, engarza con el problema de la forma narrativa. Desde esta perspectiva, para analizar la obra de Herrera desde el problema de la *nouvelle*, puede ser más productivo desplazarnos del manifiesto problema de la frontera (temas y motivos de la frontera, género fronterizo, etcétera), al problema de la paráfrasis y la imagen polisémica; a la búsqueda de sentido en la traslación y al papel de los enigmas y los misterios (en el plano discursivo y temático). Estaríamos, así, ante un acto muy particular de llevar a la práctica una narrativa de la sugerencia, en palabras de Leibowitz (16).

LA TRANSMIGRACIÓN DE LOS CUERPOS:

LA PERSISTENCIA DE LOS INFIERNOS ÍNTIMOS

La transmigración de los cuerpos (2013), hasta el momento de la escritura de este artículo, es la última novela de Yuri Herrera. El escenario es una barriada de una gran urbe mexicana asediada por una epidemia transmitida por la picadura de un mosquito. El Alfaqueque es el protagonista, personaje ambiguo, exmpleado de un ministerio público que decidió dedicarse a hacer gestiones clandestinas. Su labor consiste en mediar entre particulares cuando surge algún problema, sin importar qué tan grave o sórdido sea éste; urde y ejecuta cuanta componenda sea necesaria para evitar que los asuntos lleguen a las instancias oficiales. De ahí proviene su sobrenombre, *Alfaqueque*: figura cuyo origen se remonta, cuando menos, al siglo XIII en el Reino de Castilla, y designaba a la persona encargada de negociar los rescates tanto del bando cristiano como del musulmán.⁶ De esta forma, se ve

⁶ Felipe Mañlo Salgado proporciona la siguiente definición de *alfaqueque*: “Alfaqueque (<al-fakkāk, el redentor de cautivos). En las *Siete Partidas* (II, 30.1-3) los alhaqueques o alfaqueques eran hombres de honestidad probada que, conociendo la lengua árabe, negociaban los rescates de los cautivos”. Y agrega: “el alfaqueque tenía la misión del trato y contrato que permitía el rescate o canje de cautivos y su conducción a lugar seguro, aparte de ocuparse de la recuperación de los bienes robados. En virtud de esto percibía indemnizaciones variables que, por lo regular, estaban en relación con el precio del rescate” (24).

inmerso en la disputa entre dos familias, los Fonseca y los Castro. Romeo Fonseca ha desaparecido y su familia sabe que los Castro están involucrados, así que el padre de los Fonseca, el Delfín (antiguo “madrina” de la policía judicial,⁷ excocainómano al grado de acabar con la nariz perforada), decide que es justo tomar venganza. Los Fonseca secuestran a la Muñe, una joven de la familia Castro. El Delfín busca al Alfaqueque para que éste logre un intercambio. La empresa no es novedosa para el Alfaqueque pero todo se complica al enterarse de que ambos hijos están ya muertos. Para saber cómo manejar la situación y para que el asunto no termine en una guerra abierta o en manos de la policía, el Alfaqueque tiene que desentrañar las circunstancias en las que ocurrieron los decesos, así como las complejas relaciones tejidas entre ambas familias.

En esta tercera novela corta, Yuri Herrera recupera la figura del intérprete, del personaje que funciona como gozne entre dos mundos. También hay ciertas similitudes con la configuración del narrador. Sin embargo, resulta más viable hablar de un proyecto creativo con elementos en común que una fórmula aplicada a tres obras. Desde nuestra perspectiva, las semejanzas son una manera de ahondar en problemáticas particulares. La ficción es el universo que resignifica y particulariza entidades y procesos que podrían parecer reiterativos.

La transmigración de los cuerpos lleva a la ficción los conflictos derivados de rencillas y lealtades atávicas, de violencias interiorizadas que se convierten en reflejo y en parte constitutiva de los personajes. Se remite de manera constante a la tensión

⁷ En México se le denomina popularmente “policía judicial” al cuerpo de seguridad que tiene la atribución de investigar y colaborar con los ministerios públicos. Tiene ramificaciones a nivel estatal y federal, dependiendo del tipo de delitos que persigue. Los constantes cambios en su denominación obedecen, entre otros motivos, a los intentos por reformar un órgano siempre relacionado con los abusos y la corrupción. Una “madrina”, por ejemplo, no es un miembro del cuerpo policiaco, sino una persona contratada por un agente para realizar tareas “de apoyo”. Se trata de sujetos que asumen un papel parapolicial que, en la práctica, comenten todo tipo de delitos amparados en la protección que les brinda la invisibilidad legal.

entre interior y exterior vinculada a la idea de algo que germina, se incuba o fermenta; la idea de *latencia* ronda por doquier. El elemento vestigial, por lo tanto, se figura en este caso mediante otros mecanismos y adquiere sentidos particulares. Asimismo, la palabra ocupa un lugar central, porque el Alfaqueque sobrevive por la palabra, posee esa cualidad de gozne, similar al caso de *Señales...* pero no entre dos o más lenguas, sino entre dos bandos al borde de la guerra. Asimismo, es un vínculo con el pasado de una comunidad, de individuos y familias. De una manera que evoca los casos del Artista-Lobo y de Makina, el Alfaqueque también se asimila y se funde con la tarea que desempeña. Si, como afirma el protagonista de *La transmigración de los cuerpos*, “el verbo es ergonómico” (49) —es decir, la palabra en acción se ajusta a las necesidades laborales—, él, quien tiene en el *verbo* su principal herramienta, también se muestra maleable y, por este rasgo, persiste. El problema sobre las formas y las materias del ser se con- juga con los referidos del atavismo y la latencia. A partir de este cruce se puede explicar la recurrente interrogación por el *ethos* de los personajes, su manera de ser y de comportarse.

El primero de los cinco apartados en que se divide la *nouvelle* construye una atmósfera de encierro. Las calles se encuentran vacías, la gente se ha recluso en sus casas ante la presencia de una enfermedad desconocida. Ese primer capítulo transcurre casi en su totalidad en el interior de la casa vieja en la que el Alfaqueque habita, la Casota, una vivienda dividida para improvisar pequeños departamentos mal ventilados, sin iluminación natural y luego, debido a una falla en el suministro, sin luz eléctrica. Sin embargo, la situación (una pausa en su agitada cotidianidad) proporciona al protagonista la oportunidad de seducir a su vecina, la Tres Veces Rubia. En el preámbulo, ambos reparan en la singularidad de la situación:

Así que así era no estar pensando siempre en el momento que viene, siempre en el momento que viene, siempre, así que esto era estarse

incubando, recogido sobre uno mismo, sin esperar que venga la luz. Espantosamente, como un milagro, ella dijo Yo creo que así éramos antes de ser bebés, ¿no?, larvas calladitas, a oscuras (19).

Ese primer apartado prefigura las tensiones de la obra: dentro/afuera, latencia/manifestación de la violencia, que en su conjunto aluden a un elemento incierto que germina detrás de las puertas. Una llamada telefónica lo saca otra vez al mundo: “él no quería salir, y sin embargo sus reflejos se activaron desde que sonó el teléfono y el Delfín le dijo Necesito que me ayudes con un intercambio” (39). La transición entre el capítulo 1 y el capítulo 2 señala el reingreso del Alfaqueque a una dinámica familiar, en la que el instinto es la única regla. El Delfín se relaciona con su pasado personal, “cada que escuchaba su respiración agonizante [del Delfín] recordaba esa parte de sí mismo que lo definía” (42), y esa parte, a su vez, se presenta bajo la imagen de un perro negro a la defensiva.

El Alfaqueque debe armar el rompecabezas de un par de desapariciones pero no sabe por dónde empezar. Conocedor de los bajos mundos, no recuerda ningún altercado entre ambas familias:

Tan parecidos y tan distintos, los Castro y los Fonseca, prárganas un par de décadas atrás, muy sácale punta hoy en día, y ninguno había abandonado el barrio, nomás le habían añadido zaguanes y pisos y bien mucho cemento, unos con más azulejo que los otros. Tan parecidos y tan lejanos. Ahora que lo pensaba, se dijo el Alfaqueque, en todos estos años no los había visto cruzarse nunca. Hasta ahora. Curioso que se tropiecen entre sí justo cuando hay más espacio.

Pero ya había visto eso, cómo regresaban viejas inquinas (46).

Dos trayectorias familiares paralelas. En realidad, la clave de la disputa se encuentra en la precisa descripción citada. Un pasado similar, la resolución de permanecer en un lugar, de componer y modificar las mismas casas, de ostentar las diferencias. Para el Alfaqueque, sin embargo, la cuarentena decretada por el gobierno para contener la epidemia debería mantenerlos separados.

Desde un inicio tiene a la vista los elementos de la trama pero se presenta un problema de interpretación, hace falta una clave. Ésta emerge de las reflexiones surgidas tras el ir y venir por calles casi vacías, ocupadas sólo por algunos despistados o curiosos, militares, policías, carrozas fúnebres, enfermos mentales. Pero la clave no está en lo que se ve por las calles, no en la superficie, sino en lo que se adivina detrás de las puertas, en lo que germina en la sombra. Porque el Alfaqueque, en su deambular analiza cómo el encierro ha modificado las dinámicas y ha hecho resurgir viejas pugnas: “era como si de golpe se hubieran confirmado todos los prejuicios que cada cual tenía sobre los otros” (96). La alusión a los prejuicios y su confirmación nos remite una vez más a aquello que aguarda hasta emerger en un momento dado.

El papel del Alfaqueque es un contrapunto a ese tipo de dinámicas. Si los viejos odios se presentan como labrados en piedra, él, fusionado con su labor, es flexible. Su papel consiste si no en deshacer esos viejos odios, sí en postergar el estallido de la violencia. “Su bronca la arreglamos aquí entre nos, el secreto ése lo arreglamos aquí entre nos, la coartada la inventamos aquí entre nos; la transa es providencia. Eso sabía, mermar verdades en piedra” (99). La empresa del Alfaqueque que podría ser la de un mero mercenario, tiene en la novela una fuerte carga ética y ontológica. De esa manera se explican los claroscuros del personaje. Puede haber mucho de oportunismo en el Alfaqueque, pero él es consciente de que si la justicia es desigual y puede ser comprada, entonces su trabajo tiene la capacidad de evitar daños mayores o perjuicios contra terceros no implicados. Así queda patente cuando se entera de que el Delfín tiene a la Muñe y que parece disfrutar del hecho:

En ocasiones similares, se había convencido de que hasta a la gente más retorcida había que darle una oportunidad, porque la gente toda es como estrellas muertas: lo que nos llega de ellas es distinto de la cosa, que ya ha desaparecido o ha cambiado, así sea un segundo después de la emisión de la luz o de la mala obra (59).

Del fragmento nos interesa retomar la manera en la que el Alfaqueque justifica su papel: rescatar a un personaje implica rescatarse un poco a sí mismo. Porque intenta librar una culpa pero también porque sabe que estar ahí, a las órdenes del Delfín, es una muestra de que continúa atado a un pasado personal, y eso lo coloca en un nivel similar a su interlocutor: “tenía que haber machacado al Delfín hasta borrarle la cara, si aún quería conservar algo de sí” (60). Aunque no lo hace, su desagravio ha comenzado, asimismo, a germinar.

A partir de sus pesquisas, el Alfaqueque logra saber que Romeo tenía novio, que la última vez que lo vieron fue cuando lo arrolló un auto al caminar por la calle en total estado de ebriedad. Los Castro lo encontraron y le prestaron ayuda pero Romeo murió a consecuencia del accidente. Más importante es el hecho de que la hija del Delfín, la Ingobernable, sabía todo eso. Para el protagonista uno de los enigmas —ese elemento “que encierra un sentido que es necesario descifrar” (Piglia 188)— consiste en saber por qué, a pesar de todo, ella ha colaborado en la venganza del padre:

¿Y luego porque agarraron a la Muñe?

Mi papá dijo que eso hiciéramos, que buscáramos a alguien de los Castro, que ahora sí iban a pagársela, eso dijo [...]

¿Pero no le preguntaste al Delfín por qué hacía eso?

Sí, pero dijo nomás: tienes que ser leal a la familia, haz lo que te ordeno. Entonces le dije que tal vez Romeo no estaba tan mal, pero no sé si creyó que estaba bien, o si lo que sea que tiene con los Castro era más importante, porque dijo: es mi hijo, y si quiero me lo trago (98).

¿Qué debían los Castro al Delfín? El lector se encuentra ante la confirmación de que existe un conflicto previo pero éste no se devela todavía, permanece como un secreto (el vacío de significación, algo que alguien retiene). De la posibilidad de conocer ese secreto depende la negociación pero también la probabilidad de que el Alfaqueque se libere del Delfín.

El intercambio de los cuerpos se llevará a cabo, eso es definitivo, pero el Alfaqueque intenta salvar algo más de sí mismo y de la Muñe, a quien ve como víctima inocente. Algunas personas en el vecindario le proporcionan pistas. Se entera de que la casa en la que tienen a la Muñe no tiene un dueño claro, se la disputan los Fonseca y los Castro. Pero una casa no parece un motivo proporcional a la dimensión del conflicto. Gustavo, un abogado experto en corruptelas, excompañero de trabajo, le aporta al protagonista la clave de la disputa:

Éstos son tiempos extraordinarios, dijo Gustavo, Ahora la gente está enterada de tantas cosas que pasan en el mundo que ya puede escoger sus propios recuerdos. Antes no era así, la gente vivía del mundo que le habían dejado sus padres. Todavía quedan algunos, como éstos [los Fonseca y los Castro], que se aferran y se aferran.

¿A qué?

Al muerto (121).

Los Fonseca y los Castro son en realidad una sola familia. El patriarca de los Castro tuvo una segunda familia a la que no le dio el apellido para evitar problemas legales. El Delfín, por lo tanto, es uno de los hijos bastardos. Al morir el patriarca, ambas familias se disputaron los restos, en ese momento en posesión de los Fonseca. Pero los Castro eran la familia que legalmente tenía los derechos sobre el cuerpo. La casa en la que ahora reposaba el cuerpo de la Muñe también quedó inmersa en un largo litigio. Ellos, reflexiona el protagonista, no tuvieron un alfaqueque para mediar y evitar esa estela de rencores y agravios.

Hacia el final, la *nouvelle* vuelve sobre el tópico del animal interior del Alfaqueque. Esa presencia relacionada con la aparición en su vida del Delfín, ahora le brinda la oportunidad de poner una distancia entre ambos:

Aprendió a vivir con él, e incluso a convocarlo en ciertos momentos. Algo le quebraba por dentro, pero a la vez le permitía meterse

en lugares y en decisiones que no soportaría a solas. Era un núcleo oscuro que le permitía hacer cosas o dejar de sentir cosas, era algo físico, tan real como un güeso del que uno no se hace consciente hasta que está a punto de reventarle la piel (108).

Esa presencia y la Ingovernable terminarán por ser un contrapeso para el Delfín. Este último insiste en dejar una marca sobre el cuerpo de la Muñe para cobrar su venganza pero el Alfaqueque se interpone, y cuando el padre de los Fonseca insiste, su hija interviene: “ya. No sea pendejo”. La respuesta del Delfín anuncia tregua pero no paz: “algún día de estos va a pasar algo horrible” (110). La amenaza queda flotando en el aire.

Si bien el secreto de la disputa atávica entre los Fonseca y los Castro se ha revelado, hay otros que persisten en la *nouvelle* y que se vinculan más que con la trama, con el narrador. El problema de los nombres, por ejemplo: una vez realizado el intercambio de los cuerpos, el padre de los Castro habla de su hija, la Muñe. La Ingovernable le reclama: “no le gustaba que le dijeran así [...] Tengo nombre, me dijo el día que se fue conmigo, no me digas Muñe. Y me dijo su nombre. El patriarca de los Castro la miró un segundo, luego dijo Sé cómo se llama mi hija” (129). Pero el lector nunca lo sabrá. El problema de los nombres se ubica entre el secreto, el enigma y el más trivial desconocimiento, pero es otro elemento ausente significativo. La Tres Veces Rubia pregunta al Alfaqueque en el preámbulo del acto sexual “¿cómo me llamo?”, a lo que él responde: “tú tampoco sabes cómo me llamó yo” (29). La mayoría de los nombres se omiten, conocemos algunos apodos: El Delfín, el Ñandertal, la Tres Veces Rubia, la Ingovernable, El Menonita, el Alfaqueque, etcétera, es muy probable que los personajes sí sepan sus nombres pero al lector, deliberadamente, se le niega esa información.

Como en el caso de Lobo, el Alfaqueque nunca es llamado de esa forma por otro personaje, incluso sabemos que le dicen “Lic”, pero se aclara que no es licenciado porque nunca terminó

sus estudios y que no le gusta el sobrenombre. Él sí se considera a sí mismo un alfaqueque, y en ese punto reside una de las claves de la manera de focalizar del narrador. Estaríamos, una vez más, frente a una narración consonante. Por eso el lector se ve enfrentado únicamente a lo que sabe el protagonista e incluso, se enfrenta a la dilación de sus conclusiones. De esa manera, lector y personaje avanzan a tuestas entre los indicios. El narrador de *La transmigración de los cuerpos* tiene la limitante de narrar desde el interior de ese universo, como sucede con el resto de la producción de Herrera. Sin embargo, los narradores no pueden ser identificados con uno mismo. En su voz son perceptibles diversos vestigios que hablan de identidades particulares. Cada uno de ellos entraña mixturas espacio-temporales particulares aunque imprecisas. No es un contrasentido: justamente su particularidad reside en su ser “entremedio”, en su papel de puentes o nexos entre universos complejos y polisémicos.

Yuri Herrera construye un tipo de narrador que habita el mundo de sus personajes, no como uno más de ellos, sino como un ser que se apropia de la fábula hasta hacerla parte de sí mismo. Siempre con variantes, ese hallazgo se proyecta a lo largo de la producción de Herrera. Se trata de un recurso cognoscitivo y narrativo que conlleva distintos resultados según la configuración del universo narrado, de los seres que lo conforman y de la trama en que se mueven. Asimismo, el enigma y el misterio, en las novelas de Herrera, no son necesariamente asuntos para resolver, son parte de la materialidad del universo; a veces, incluso, deben permanecer suspendidos para dotar de profundidad y textura al mundo.

Uno de los aspectos que une a las tres novelas revisadas es el componente vestigial y su vitalidad, es uno de los temas que sostiene la estructura repetitiva de las novelas cortas. Si los tres protagonistas son intérpretes, aquello que sobresale es su necesidad de vincular mundos, lenguajes, sectores en pugna sólo en apariencia irreconciliables. Ellos vuelven sobre los vestigios, exhiben su vitalidad. Lo anterior es posible por su misma condi-

ción: su ser configura el elemento que pasa de un extremo a otro. En las tres novelas cortas revisadas, la historia termina cuando los personajes parecen regresar a un punto inicial. En apariencia son iguales, pero han recorrido un camino de transformación, no son espectros, sino una fuerza viva, elemento que significa y sobrevive. Con los narradores ocurre algo similar: son el otro acontecimiento narrativo de Yuri Herrera; evidencian su presencia, con sus referencias sustentan el mundo narrado, son figuraciones vestigiales que se mueven, se deslizan entre extremos en tensión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- HERRERA, YURI, *La transmigración de los cuerpos*, Cáceres, Periférica, 2013.
- _____, *Señales que precederán al fin del mundo*, Cáceres, Periférica, 2010.
- _____, *Trabajos del reino*, Cáceres, Periférica, 2010.
- LEIBOWITZ, JUDITH, *Narrative Purpose in the Novella*. La Haya: Mouton, 1974.
- MAÍLLO SALGADO, FELIPE, *Vocabulario de historia árabe e islámica*, Madrid, Akal, 1996.
- PERUS, FRANÇOISE, comp., introd., y notas, *La historia en la ficción y la ficción en la historia. Reflexiones en torno a la cultura y algunas nociones afines: Historia, lenguaje y ficción*, México, UNAM, 2009.
- PIGLIA, RICARDO, “Secreto y narración. Tesis sobre la nouvelle”, Eduardo Becerra, ed., *El arquero inmóvil. Nuevas poéticas sobre el cuento*, Madrid, Páginas de Espuma, 2006, pp. 187-205.
- PIMENTEL, LUZ AURORA, *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*, México, UNAM-Siglo XXI, 2005.
- RICOEUR, PAUL, *La metáfora viva*, Agustín Neira, trad., Madrid, Ediciones Cristiandad-Editorial Trotta, 2001.