



México Interdisciplinario / Interdisciplinary Mexico

ISSN 2193-9756



I. VIOLENCIA(S) EN MÉXICO

2012/1, año 1, n°1, 143 pp.

Editora: **Yasmin Temelli**

DOI: 10.23692/iMex.1

La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera

(pp. 93-126; DOI: 10.23692/iMex.1.8)

Santiago Navarro Pastor

(Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf)

Abstract:

The paper proposes a reading of Yuri Herrera's second novel, *Señales que precederán al fin del mundo* (2009), in which attention is paid to the representations of violence, applying analytical guidelines provided by the philosopher Roberto Esposito. This issue is presented in its close connection with other issues (particularly migration, on which the novel offers an original vision that goes beyond the realist testimonialism) that also occupy a fundamental position in the text, in an attempt, in short, to elucidate the work as a whole, also attending to its structural ideation (highlighting the way in which the author uses, as a backbone pattern, certain stories about the access to the kingdom of the dead of the Mexica cultures, the Mictlán) and its particular linguistic complexion. In the article, this last facet is related both to the way in which Herrera's text shows the question of violence and to the reflection it raises between language and migrant experience.

Keywords: border, Herrera, immunity, language, Mictlán, violence



Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-SA 4.0)

Website:

www.imex-revista.com

Editores iMex:

Vittoria Borsò, Frank Leinen, Guido Rings, Yasmin Temelli

Redacción iMex:

Hans Bouchard, Bianca Morales García, Ana Cecilia Santos, Stephen Trinder

La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera¹

Santiago Navarro Pastor

(Universidad Heinrich Heine de Düsseldorf / Alemania)

1. Preámbulo

Está mostrando la actual narrativa mexicana formas muy diversas de acomodación literaria al asunto de la violencia, cuestión omnipresente en el caudal de información que acerca del país trasciende a diario a los medios de comunicación nacionales e internacionales. Un riesgo que podría acechar a los narradores mexicanos del presente (y en especial a los jóvenes) es el de convertir ese tema en obsesión y nota monocorde saturadora². Yuri Herrera (nacido en 1970 en Actopan, en el Estado de Hidalgo)³, una de las revelaciones de las letras mexicanas del último lustro, no ha rehuído, en sus novelas publicadas hasta ahora, la referencia a los lancinantes problemas que tanta alarma y pesar causan justificadamente entre sus connacionales. En *Trabajos del reino* (2004)⁴, la primera de ellas, hizo su contribución peculiar a la llamada narcoliteratura con una obra que, si bien presentaba en alguna de sus partes una auténtica explosión de violencia, se proponía más bien como una parábola acerca de las relaciones entre arte y poder, antes que como una reflexión destinada a abordar de plano el fenómeno violento. En ella, como ha declarado reiteradamente el autor, el retrato del universo del narco representa solo un telón de fondo para abordar asuntos de otro calado (como puede ser incluso el análisis de las condiciones que hacen posible una violencia de más antigua fecha e impregnación más profunda que la del propio medio representado): “Me

¹ Agradezco a Raffaella Odicino que me pusiera sobre la pista de Yuri Herrera. Quiero darle las gracias también a Maribel Saldaña Márquez por las precisiones léxicas que me brindó en la preparación de este trabajo. Y, por descontado, a la Dra. Yasmin Temelli por haberme invitado a unir la mía al coro de voces de este número inaugural de *iMex*.

² Recientemente se anunció el lanzamiento de una “generación Zeta de la nueva novela negra mexicana” (Prados 2011), y los títulos sobre la llamada narcoliteratura son ya legión; véase la documentada crónica bibliográfica de Bosch (2009).

³ Sobre la ascendencia familiar de Herrera ha expuesto datos interesantes Elena Poniatowska (2004).

⁴ La novela se publicó inicialmente en 2004 (México, D.F., Conaculta [‘Fondo Editorial Tierra Adentro’, 274], 2004), luego de haber obtenido el año anterior el Premio Binacional de Novela Frontera de Palabras / Border of Words, convocado por la Editorial Tierra Adentro y el Centro Cultural de Tijuana. En 2008, fue editada en España por la Editorial Periférica de Cáceres. En diciembre de ese año, Herrera obtuvo por ese libro el I Premio Otras Voces, Otros Ámbitos, lo que en 2010 propició una segunda reedición en el mismo sello editorial, en su colección ‘Largo Recorrido’. No se hicieron esperar las traducciones alemana (Herrera 2011a) e italiana (Herrera 2011b). Y se anuncia para 2012 la aparición de las traducciones al francés, holandés e inglés: *Les Travaux du royaume* (Gallimard), *Kroniek van een hofzanger* (Wereldbibliotheek), *Work of the Kingdom* (Faber & Faber).

interesaba hablar del poder, y los narcotraficantes se crean un aura en torno a sí mismos que me recuerda en parte a las cortes de algunos reyes europeos, o de los señores feudales” (Herrera/González Veiguela 2010: 43; véase también Herrera/Arribas 2008). En esta su primera novela, el autor venía a mostrar, además, que, “aparte del realismo, hay otras maneras de narrar el narcotráfico en México” (Parra 2005: 80), que existen fórmulas narrativas que, eludiendo lo meramente documental, la urgencia de lo periodístico o la ineficacia y el hastío de ciertos enfoques simplistas (Lemus 2005), hacen posible el ensayo de recreaciones literarias más lúcidas del fenómeno. Y, así, en su primera novela optó por la modalidad de la fábula y aplicó formas de presentación indirecta como la de hurtar términos que apuntaran de modo patente a un contexto inmediato (vocablos tales como *narcotráfico*, *drogas*, *México*, *Estados Unidos...*), recurso de elisión que razona Herrera del siguiente modo:

Esas omisiones fueron una decisión consciente previa al inicio de la escritura. Aunque la frontera y el narcotráfico fueron materia prima del libro, no quería recurrir a un léxico que, a fuerza de ser manoseado hasta el cansancio, ya sólo remite a clichés, a discursos estructurados desde el poder o los medios pasivos. Aunque mentara las drogas, no quería hacer una “novela sobre las drogas”; aunque el lenguaje fronterizo es un insumo del texto, no quería hacer un “relato fronterizo”. Éstos son tópicos que sólo alertan al lector en vez de invitarlo a enfrentar el texto sin prejuicios (Herrera/Álvarez 2008).

Siguiendo esa misma estrategia del enfoque elusivo, en *Señales que precederán al fin del mundo* (2009)⁵, su segunda novela, Yuri Herrera también ha planteado de forma oblicua, junto a otras cuestiones, la de la violencia. Título de resonancias proféticas, vaticinador de hecatombes y escenarios calamitosos –rótulo singular, que parece augurar un texto alusivo a esos cuadros apocalípticos de los que los medios dan cuenta con harta regularidad–, el asunto de la violencia se presenta esta vez como en sordina, como procurando poner coto a su presencia abrumadora y su eventual interpretación reduccionista y banalizante. Es plausible ver en ello la toma de postura consciente y buscada del politólogo que es Herrera, conocedor y analista de los medios de comunicación de su propio país (Herrera/Flores Thomas 1998-1999). De ello da testimonio el fragmento de una entrevista entre la periodista boliviana Liliana Colanzi y el autor, que reproducimos aquí por su interés, especialmente en lo que atañe a la función de los medios:

⁵ Las citas del libro remiten a su segunda edición (Herrera 2010 [2009]). En aras de la brevedad, las referencias a este título se registran en el cuerpo del trabajo indicando únicamente el número de página entre paréntesis. El autor declaró hace algún tiempo que a esta segunda novela seguiría una tercera, con la que se cerraría una trilogía (Herrera 2009). Herrera es autor también de un libro para niños titulado *¡Éste es mi nahual!* (2007). Al margen de la novela con la que concluiría la trilogía recién mencionada, el autor anuncia también una novela extensa acerca de una matanza de mineros acaecida en Pachuca (Estado de Hidalgo) en 1920 (Herrera 2009).

Colanzi: La violencia política y social es un tema importante para los escritores mexicanos contemporáneos. ¿Cómo se puede evitar que esta violencia se convierta en un cliché sobre México?

Herrera: No se puede evitar, ahí tenemos a los monopolios de la comunicación robusteciendo constantemente el cliché, y a los voceros del gobierno –oficiales y officiosos– reduciendo el problema a un asunto policiaco. Lo que sí puede hacer el arte es ofrecer un discurso alternativo que dé cuenta de la complejidad del fenómeno, de su larga historia, sus muchas complicidades, y de la necesidad de volver a reflexionar sobre la responsabilidad de cada cual. La buena literatura que se está haciendo hoy en México –y creo que es un buen momento para la literatura nacional, que hay muchos escritores, de diferentes generaciones, escribiendo muy bien– desborda los maniqueísmos y le da profundidad al debate sobre el estado de la nación (Herrera/Colanzi 2010).

Estamos, obviamente, ante una declaración programática, que pone de relieve la posición del autor ante el problema que nos ocupa. Del peligro que entraña dejarse impactar por la balumba informativa a la que nos tienen habituados los medios y sintonizar con los estados anímicos y de opinión que ellos generan, cuando además se sospecha que actúan como pieza del engranaje del poder, o bien son instrumentalizados por él, ha hablado Yuri Herrera en varias ocasiones (Herrera 2009). Y, definiendo su elección particular, también se ha referido a la consiguiente renuncia a que la literatura cumpla un papel ancilar con respecto a los discursos dominantes en política (tanto si la literatura o en general las artes optan por secundar directamente al poder o, inversamente, se proponen simplemente refutarlo como único propósito, adoptando igualmente una conducta refleja con respecto a la agenda política) (Herrera/Mazzei 2011). Esas reservas tuvieron que acentuarse en el caso del autor cuando, tras su primera novela (2004), y justamente en la fase de gestación de *Señales que precederán al fin del mundo*, sobrevino el gran estallido de violencia que se registra tras el inicio de la presidencia de Felipe Calderón y la guerra abierta contra el narco⁶, y arreció la avalancha mediática anexa.

Obedeciendo al planteamiento general del monográfico *Violencia(s) en México*, en lo que sigue se propone una lectura de la segunda novela de Yuri Herrera, en la que se presta atención a la cuestión de la violencia. Ello se presentará en su estrecha conexión con otros asuntos que ocupan un puesto asimismo fundamental en la obra, en un intento, en definitiva, de dilucidación global del libro, que atienda también a su ideación estructural y a su particular complejidad lingüística.

⁶ Se cifra en 35.000 el número de personas fallecidas por muerte violenta en México desde fines de 2006; de ellas 5.000 no han podido ser identificadas. A la primera cifra hay que sumar la de 5.000 desaparecidos. Véase Pablo Ordaz, “En México se acabó la poesía”, en su blog América D.F., *El País*, 4-4-2011. Otras fuentes elevan la cifra a 50.000; véase Vargas Llosa (2011).

2. El doble iter de Makina

Señales que precederán al fin del mundo relata la historia de Makina, un personaje femenino que, saliendo de un paraje innominado que recibe el nombre genérico de “Pueblo” (enclavado presumiblemente en la mitad sur del país, en una región acaso emparentable con el Valle del Mezquital, en el Estado natal del autor, Hidalgo), emprende un viaje que habrá de llevarla a los Estados Unidos (al “gabacho”, tal como se designa al país en el libro). Su madre le ha encomendado a Makina la tarea de entregar en persona un recado al hermano de esta, el cual cruzó la frontera tiempo atrás con el propósito de hacerse cargo de una parcela de terreno que supuestamente les había legado su padre (emigrado también y desvinculado de los suyos); al menos ese fue el señuelo que empleó quien lanzó al hermano a esa aventura (un personaje, el primero, bosquejado vagamente con los atributos de un traficante, quien impuso al joven, a cambio de su ayuda, la contrapartida de contrabandear lo que suponemos un pequeño alijo de droga). La meta de Makina no es afincarse en el otro país; al contrario, la apremia el deseo de cumplir su encargo y retornar cuanto antes a su aldea, donde regenta una centralita telefónica y es persona muy apreciada por sus vecinos, gracias a sus habilidades mediadoras. El desplazamiento de la joven a los Estados Unidos la lleva inicialmente a una “Ciudadcita” (denominada así también de forma genérica), una población algo mayor que su lugar de residencia habitual. Allí asiste muy de cerca a algo parecido a un temblor sísmico. Después de ello decide acelerar su marcha de la ciudad. Antes, tendrá que rendir pleitesía a varios personajes de fama equívoca, a los que el texto llama, también genéricamente, “los duros” (12), *singularizados* con las designaciones de “señor Dobleú”, “señor Hache” y “señor Q”, retratados como caciques locales, si no directamente como capos del narco. Estos garantizan a la joven, con cuya madre, la Cora, están en deuda, su apoyo para poder burlar la frontera y brujulearla hasta su “carnal” (su hermano) tan pronto como se encuentre del otro lado. Sin embargo, uno de ellos exige su gabela, y así Makina tendrá que llevar consigo, al igual que lo había hecho su hermano, un pequeño bulto, que según deducimos contiene drogas; pero lo hace sin rechistar, porque “una no hurga en las enaguas de los demás” (19). A continuación, se traslada al “Gran Chilango” (a la Ciudad de México), donde toma el autobús (en el “camión” tiene que repeler un intento de agresión sexual) que ha de conducirla, cruzando buena parte del país, hasta la frontera norte. Al llegar allá, un personaje, Chucho –agente de uno de los “duros”–, se encarga de que franquee el río que separa ambos países (un río también innominado). En la otra orilla, y después de despojarse de su antigua ropa y vestir

otras prendas, se produce una escaramuza entre el “pollero” Chucho y un vigilante fronterizo implicado en chanchullos relacionados con el cruce clandestino de migrantes. Makina resulta herida de bala, pese a lo cual prosigue su viaje a pie por un inhóspito paraje montañoso, en el que reina un tiempo inclemente, empieza a nevar y sopla un viento glacial (unas condiciones climáticas que acompañarán en adelante los movimientos de Makina). Al descender de esa montaña, es recogida por una camioneta que la conduce a una ciudad estadounidense. Allí empieza a observarlo todo con atención y cautela. Antes de iniciar la búsqueda de su hermano, tendrá que hacer entrega al siniestro “señor Pe” –“el cuarto de los duros, [que] había huido de la Ciudadcita luego de una guerra territorial con el señor Hache” (67), pero con quien seguía haciendo negocios– del paquete que trajo. Para ello, un anciano la guía a un estadio vacío de béisbol, cuyas filas de asientos a Makina se le aparecen como “un cerro de obsidiana erizado de pedernales, reluciente y afilado” (67). Superada con alivio tan sensible prueba, en la que ha temido lo peor (ser liquidada o violada), Makina reanuda sus indagaciones para localizar los terrenos tras de los cuales había emigrado su hermano. Eso la obliga a una errática peregrinación en el curso de la cual cruzará “ocho páramos” (77), batidos por vientos gélidos. La pesquisa se resuelve en la constatación de un fiasco, puesto que el terreno en cuestión parece no haber existido nunca. Makina reanuda la búsqueda de su hermano, después de sortear la agresión de “un gabacho pelirrojo” (81). A continuación, alguien pone a Makina sobre una pista que la lleva al domicilio de una familia estadounidense para la que al parecer había trabajado su hermano. Sin embargo, comprueba que la casa tiene nuevos propietarios. Quien la recibe allí la remite, no obstante, a una base militar en la que podría seguir un hijo de la familia, y este podría darle razón de su hermano. Al llegar al acuartelamiento, Makina constata con pasmo que el joven es, en realidad, su hermano, quien le cuenta cómo fue a parar a ese destacamento militar. Después de comprobar que la historia del terreno no era sino una quimera, una familia estadounidense le propuso al hermano de Makina adoptar, a cambio de dinero, la identidad de un hijo de esa familia, que, en un arrebato juvenil, se había alistado como voluntario en el ejército (“para probarse como hombre” [98]) y estaba a punto de ser destinado a una región en guerra. El hermano de Makina se aviene al trato, la suplantación de personalidad sale adelante, de modo que el hermano logra enrolarse y participa en una acción bélica en el extranjero. A su retorno a los Estados Unidos, la familia cumple a regañadientes lo convenido, y el hermano decide seguir en las filas del ejército. Después de ese relato, Makina entrega a su hermano un escueto

mensaje (el encargo originario de su madre) en el que se le pide que retorne a casa, pese a haberse volatizado la ilusión de encontrar la parcela de terreno de la que quería tomar posesión (“la tierra prometida” [76]). Se despiden ambos hermanos, y Makina emprende el camino de regreso, pero súbitamente se ve envuelta en una batida policial, de la que logra zafarse después de neutralizar a un agente de policía que está ensañándose con un grupo de inmigrantes. Eso lo logra Makina componiendo un sarcástico alegato autoexecratorio, que el policía lee en voz alta, después de lo cual deja de humillar al grupo que mantenía retenido. Resuelto ese obstáculo, reanuda la marcha y, para su sorpresa, se reencuentra con Chucho. Este la guía por un dédalo de calles, hasta llegar a una casucha. Chucho y Makina se despiden a la puerta y la muchacha ingresa en ese lugar. Después de descender por una escalera, accede a un extraño antro, encima de cuya entrada “había un cartel que decía *Jarcha*” (117). En medio del desconcierto, un hombre le entrega algo parecido a un pasaporte (“Allí estaba ella, con otro nombre y otra ciudad de nacimiento. Su foto, nuevos números, nuevo oficio” [118-119]). Tras unos instantes de pánico, parece serenarse, y todo concluye, tras una breve rememoración recapitulatoria, con una enigmática iluminación:

evocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se difumina, el Pueblo, la Ciudadcita, el Gran Chilango, aquellos colores, y entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo; lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio (119).

La obra, vertebrada según el clásico patrón de la búsqueda, está dividida en nueve capítulos, cuya titulación, exceptuando la del primero, recuerda a la letra las nueve etapas de acceso al reino de los muertos de las culturas mexicas (el Mictlán, ubicado en el norte), tal como fueron fijadas por la incipiente etnología en época de fray Bernardino de Sahagún (Sahagún 1981: 325-328) y sistematizadas por la antropología y los estudios indigenistas en el siglo XX. Desde luego, esa pauta estructural puede pasar desapercibida en una primera lectura, puesto que, según se ha mostrado, el libro despliega una arboladura argumental hasta cierto punto verosímil, partiendo de presupuestos realistas de intelección⁷. Sin embargo, el efecto inicial que causan los rótulos de los capítulos (se reproducen en la columna final del cuadro comparativo que figura un poco más adelante) es, sin duda, desconcertante. Algunos términos consabidos (como el de “obsidiana”, o la referencia a “El lugar donde son comidos los corazones de la gente”, o la mención de “La serpiente que aguarda”) ponen sobre aviso, de

⁷ Se ha optado por una presentación tan detallada de la trama con el objeto de resaltar precisamente ese factor.

inmediato, al lector menos familiarizado con los referentes indígenas y lo persuaden de que rótulos tan singulares pueden estar celando (y a la vez mostrando) alguna alusión a mitologías prehispánicas. Por lo demás, el propio autor no ha dejado de suministrar claves orientativas a ese propósito en varias ocasiones:

Mientras estaba en Berkeley aproveché algunos cursos para investigar temas que podían servirme más adelante en mi escritura; en un curso de literatura colonial leí mucho sobre la cosmovisión mexicana, rastree los pocos textos sobrevivientes que hablan sobre el descenso a Mictlán y utilicé la estructura de esa narrativa a la vez que incorporaba algunas imágenes y símbolos de aquella cultura. No puedo afirmar que haya comprendido el significado exacto de esa narrativa, ni de los símbolos y de las imágenes: lo que intentaba era tomar ese objeto, utilizarlo para mis fines y desde esa práctica construirle nuevos significados (Herrera/Amadas/García/Velasco 2010: 39).

Asombra la franqueza de la declaración, que pone al descubierto no solo el plan constructivo de la obra y en general el programa estético del autor sino también el carácter –digamos– libresco de su aproximación a las representaciones precortesianas, que un intelectual de principios del siglo XXI afronta ya como un complejo de ideas más bien arcano, cuando no ignoto (y ello pese a los esfuerzos desarrollados a lo largo del siglo XX, en la pedagogía nacional mexicana, por divulgar los resultados de la investigación indigenista) y en todo caso como cantera de la que poder extraer unos materiales que serán resemantizados en función de un determinado designio estético. No obstante esas circunstancias de restitución del legado prehispánico, no hay por qué creer que la elección del modelo estructural mencionado viene decidida tan solo por razones arbitrarias o de índole ornamental, o por una mera adhesión vagamente sentimental a ese complejo de ideas. ¿Cabe pensar que con su decisión el autor reconoce que tales sistemas de creencias aún poseen virtualidades gnoseológicas y pueden servir de instrumentos con capacidad explicativa y dilucidadora? Aunque modestamente Yuri Herrera haya expuesto, en relación con la cuestión del Mictlán, su intención de servirse de ese imaginario para dotarlo de nuevos sentidos desde coordenadas del presente y sin ánimo de postular la latente pervivencia a lo largo de los siglos de cosmovisiones que son sentidas en la actualidad como representaciones impenetrables (Herrera/Jiménez 2010), sobre la motivación última de esa elección seguramente merecería seguir reflexionando. Lo cierto es que el autor da muestras de cautela en su manera de plantear el relato mítico como sustrato de su historia, consciente –al igual que otros autores de las últimas generaciones– del modo en que esa impregnación mítica fue ya en la literatura latinoamericana de fines del siglo XX una marca de fábrica repudiada (especialmente, a propósito de ejemplos literarios epigonales del llamado

realismo mágico), por haber representado durante años una exigencia constitutiva de las expectativas lectoras eurocéntricas. Pese a todo, una recuperación cautelosa de la cuestión mitológica es perceptible en algunos exponentes de la narrativa latinoamericana del último decenio. Por referirnos solo al asunto particular de las imágenes del Mictlán, la novela de Yuri Herrera se alinea junto a títulos relativamente recientes como *El testigo* (2004), de Juan Villoro, o *Mantra* (2001), del argentino Rodrigo Fresán⁸.

Ahora, con el objetivo de ahorrar mostraciones y cotejos más prolijos, permítase presentar a continuación un cuadro en el que se ponen de manifiesto las palmarias correspondencias entre las descripciones del acceso gradual al Mictlán –tal como las reconstruyó la antropología– y la trasposición literaria de motivos, imágenes, términos literales y pruebas iniciáticas de aquel relato mitológico que realiza Yuri Herrera en su novela. Se apreciará así el procedimiento seguido por el autor en la recepción y adaptación de esa fuente del patrimonio prehispánico:

SAHAGÚN ⁹	ROBELO ¹⁰	‘MICTLÁN’ ¹¹	HERRERA
			<i>1. La tierra</i>
7° Atravesar a lomo de un perro el Río	1° Pasar el vado o sea cruzar el	1. Apanohuaia o Itzcuintlan: Aquí	<i>2. El pasadero de agua</i> Chucho, el encargado de cruzar el

⁸ No se perciben analogías –exceptuando, claro está, la compartida conciencia alerta en lo relativo al empleo del patrón mitológico– entre el método seguido por Herrera y el adoptado por Fresán en *Mantra*, en que a juicio de Dunia Gras se practica una “saturación paródica del mito” (Gras 2006: 89). El proceder de Herrera es más bien emparentable con el de Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1955), obviamente el hipotexto (Genette 1989: 14) sobre el que se dibuja *Señales que precederán al fin del mundo*. Los ecos de Rulfo son, sin duda, deseados, como salta a la vista en el capítulo 2, cuando el hermano de Makina notifica del siguiente modo a su familia su decisión de pasar a los Estados Unidos para recuperar el terreno que supuestamente les había dejado en herencia su padre: “a la noche el hermano había vuelto diciendo Me voy a reclamar lo nuestro” (31-32), donde resuenan las palabras del inicio de *Pedro Páramo*: “No vayas a pedirle nada. Exígele lo nuestro” (Rulfo 1985: 64). Una semejanza de más largo alcance es, claro está, la que puede establecerse entre el Mictlán y el inframundo que podría representar Comala en la novela Rulfo, tal como fue estudiada, por ejemplo, por Lienhard (1983) o Stanton (1988). Bencomo (2010), comentarista de la novela de Herrera, ha reparado lógicamente en este parentesco. Otras notas de lectura sobre *Señales...* son las de García Ramos (2009), Obiol (2009) y Wolfson (2011).

⁹ Véase Mendoza (1962: 81), donde se resume la información acopiada por fray Bernardino de Sahagún acerca del Mictlán en su *Historia general de las cosas de Nueva España*; véase Sahagún (1981: 325-328). Se advertirá que el orden de esas nueve estaciones que preceden a la llegada al Mictlán difiere en Sahagún del que presentan fuentes tales como las de Rodelo. Los diversos motivos alusivos a la orografía, condiciones climáticas, fauna, etc. son, no obstante, perfectamente equivalentes.

¹⁰ Mendoza (1962: 81) también sistematiza las observaciones de Cecilio A. Robelo que en torno al Mictlán figuran en su *Diccionario de mitología náhuatl* (Robelo, 1905, 1911; con numerosas reediciones a lo largo del siglo XX).

¹¹ Véase el artículo ‘Mictlán’ en Wikipedia (<http://es.wikipedia.org/wiki/Mictl%C3%A1n> [15-11-2011]). Se aduce aquí una fuente informativa sin sanción académica como lo es la de Wikipedia en razón de las pasmosas correspondencias léxicas que establece con el texto de Herrera, en el bien entendido de que el artículo ‘Mictlán’ pudo ser elaborado con posterioridad a la publicación de *Señales que precederán al fin del mundo*.

<p><i>Chiconahuapan.</i></p>	<p><i>Río Apanoyan.</i></p>	<p>había un río caudaloso, la única manera de cruzarlo era con ayuda de Xólotl. Si en vida no se había tratado bien a algún perro, el muerto se quedaba en esta dimensión por la eternidad.</p>	<p>río con Makina: <i>Los primeros metros fueron fáciles. Makina alcanzaba a tocar fondo y sentía las piernas de él [Chucho] entreverándose con las suyas al avanzar [...]. Pero entonces el fondo del río se agazapó y una corriente helada comenzó a empujarles los pies como si fuera algo vivo y terco. Rémele, dijo Chucho, Makina ya lo hacía pero la cámara se arrastraba con la corriente como si fuera a la deriva [...] habían llegado a la otra orilla y la cámara se perdía en la corriente como si tuviera algún mandado urgente que cumplir (cap. 2, 42-43).</i></p> <p><i>Chucho: No he dejado de estar pendiente de usted, sé dónde ha andado y lo duras que se las ha visto (cap. 9, 116).</i></p>
<p>1° Atravesar en medio de dos sierras que están encontrándose una con la otra.</p>	<p>2° Pasar desnudo entre dos montañas que chocan: <i>Tepenemonamictia.</i></p>	<p>2. Tepectli Monamictlan: <i>Lugar donde los cerros chocan entre sí.</i></p>	<p>3. <i>El lugar donde se encuentran los cerros</i></p> <p><i>distinguió dos montañas chocando al fondo del paisaje: como venidos de sépala y hacia quién sabe dónde se habían encontrado en ese punto intenso de la nada y persistían en toparse escandalosamente (cap. 3, 47)</i></p> <p><i>Makina comenzó a desvestirse de espaldas a Chucho [...]. Se quitó el pantalón. Se quitó también las bragas y el sostén aunque eso no se lo había indicado Chucho, y permaneció así, mirando la ropa extendida sobre el catre (cap. 3, 51)</i></p>
	<p>3° Atravesar el cerro erizado de pedernales: <i>Iztépetl.</i></p>	<p>3. Iztepetl: <i>Cerro de navajas.</i> Este lugar se encontraba erizado de pedernales.</p>	<p>4. <i>El cerro de obsidiana</i></p> <p><i>Al fondo, de súbito se le vino encima una hondonada de hermosuras rivales: la sima un inmenso diamante verde que ondulaba en su propio reflejo; arriba, abrazándolo, decenas de miles de asientos negros plegados, como un cerro de obsidiana erizado de pedernales, reluciente y afilado</i></p>

			(cap. 4, 66-67).
<p>5° Atravesar ocho collados.</p> <p>6° Cruzar por donde el viento frío corta como navajas.</p>	<p>4° Pasar por ocho collados en donde nieva constantemente: <i>Cehuecayan</i>.</p> <p>5° Cruzar los ocho páramos donde el viento corta como navajas: <i>Itzehecayan</i>.</p>	<p>4. Izteecayan: <i>Lugar en el que sopla el viento de navajas</i>. Este era un sitio con una sierra compuesta de ocho colinas y nevaba copiosamente.</p>	<p>5. <i>El lugar donde el viento corta como navaja</i></p> <p><i>Al llegar a la cima del columpio entre las dos montañas comenzó a nevar. Makina nunca había visto la nieve y lo primero que se le ocurrió al pararse a ver la lluvia de cristales leves fue que algo se estaba quemando (cap. 4, 61).</i></p> <p><i>Hasta que la borrasca gélida la hizo [a Makina] meterse al cuarto de un cajero automático, donde se enroscó como un perro y al cabo de muchos temblores de hueso concilió el sueño y soñó que escalaba uno, dos, tres, siete collados, y cuando alcanzaba la cima del octavo la despertó el desdén atronador del pelirrojo (cap. 6, 82).</i></p>
<p>4° Atravesar ocho páramos.</p>	<p>5° Cruzar los ocho páramos donde el viento corta como navajas: <i>Itzehecayan</i>.</p>	<p>5. Paniecatacoyan: <i>Lugar donde los cuerpos flotan como banderas</i>. Este lugar estaba al pie de la última colina del Izteecayan y ahí empezaba una zona desértica muy fría, compuesta de ocho páramos que había que recorrer.</p>	<p>6. <i>El lugar donde tremolan las banderas</i></p> <p><i>Al carajo todo, pensó, al carajo éste y aquél, al carajo todas estas chingaderas, voy a colgarme de un poste y a dejar que el viento me azote como a un trapo, voy a ponerme a llorar y luego yo también voy a irme al carajo (cap. 6, 87).</i></p> <p><i>Camino de la base militar Makina pasó frente a un edificio en cuyas escalinatas había mucha gente con banderas multicolores (cap. 6, 89).</i></p> <p><i>Siguió su camino rumbo al poniente, y al cabo de muchas cuadras divisó otra conglomeración de banderas, también bonitas pero muy alineadas y todas de un solo tamaño (cap. 6, 91).</i></p> <p><i>Ocho veces preguntó antes de dar con el sitio y cada vez la pobre respuesta era un páramo que la metía en otro páramo (cap. 5, 75).</i></p> <p><i>Había sido más difícil de lo que toma enunciar ocho páramos. Surcar en solitario el frío con el puro rescoldo que la animaba por</i></p>

			<p><i>dentro (cap. 5, 77).</i></p> <p><i>Bolsa de escoria, escuchó cuando subía [en sueños] al octavo collado, desde el cual, estaba segura, avistaría a su hermano (cap. 6, 81).</i></p> <p><i>Hasta que la borrasca gélida la hizo [a Makina] meterse al cuarto de un cajero automático, donde se enroscó como un perro y al cabo de muchos temblores de hueso concilió el sueño y soñó que escalaba uno, dos, tres, siete collados, y cuando alcanzaba la cima del octavo la despertó el desdén atronador del pelirrojo (cap. 6, 82).</i></p>
		<p>6. Timiminaloayan: <i>El lugar donde flechan.</i> Aquí se decía que era un sendero en cuyos lados manos invisibles enviaban puntiagudas saetas hasta acribillar a los pasantes.</p>	<p><i>No es [la guerra] como en las películas, dijo [...]. Te pasas días y días encerrado y parece que no sucede nada hasta que un día sales pero no sabes contra quién peleas ni dónde te los vas a encontrar. Nomás de repente te enteras de que tu cuate se murió esa mañana sin que nadie supiera de dónde vino la bala, o te topas con una bomba que nadie vio arrojar, que estaba ahí esperándote (cap. 7, 100).</i></p>
<p>3° Pasar por donde está la lagartija verde llamada <i>Xochitónal</i>.</p>	<p>7° Cruzar un agua negra donde existe la lagartija <i>Xochitónal</i>.</p>	<p>7. Teocoyocualloa: <i>Lugar donde las fieras se alimentan de los corazones.</i> En este pasaje, una fiera salvaje abría el pecho del difunto para comerle el corazón, ya que sin este órgano, la persona caía en un charco donde era ferozmente perseguida por un caimán.</p>	<p>7. <i>El lugar donde son comidos los corazones de la gente</i></p> <p><i>Se inclinó [el hermano] 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 mandaba 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 (cap. 7, 104).</i></p> <p><i>Aún había luz mas el cielo ya se oscurecía, como un inmenso charco de sangre que se seca (cap. 5, 76).</i></p> <p><i>En un lote baldío y encharcado de agua negra, había media docena de hombres de rodillas y mirando al</i></p>

			<i>suelo. Todos eran o parecían paisanos. Makina tomó su lugar al lado de ellos. // Así que piensan que pueden venir y ponerse cómodos sin ganárselo, dijo el policía, Pues les tengo noticias, hay patriotas que estamos vigilando y les vamos a dar una lección (cap. 8, 107)</i>
		8. Izmictlan Apochcalolca: <i>El camino de niebla que enceguece</i> ; en este lugar. Se tenían que vadear nueve ríos antes de llegar al sitio donde le esperaba su descanso mortal.	<i>La tarde se nubló hasta que fue imposible ver más allá del paso siguiente (cap. 9, 115).</i>
2° Pasar el camino por donde está una culebra guardándolo.			8. <i>La serpiente que aguarda</i> <i>Así que piensan que pueden venir y ponerse cómodos sin ganárselo, dijo el policía, Pues les tengo noticias, hay patriotas que estamos vigilando y les vamos a dar una lección (cap. 8, 107)</i> <i>Por el rabillo del ojo Makina veía cómo asomaba la lengua del policía al hablar, muy rosada y puntiaguda (cap. 8, 108).</i>
8° Presentar sus ofrendas a <i>Mictlantecuhtli</i> . 9° Alcanzar, después de cuatro años, los Nueve Infiernos: <i>Chicunaumíctlan</i> . ¹²	9° Llegar al <i>Itzmitlanapochca locan</i> o sea la cámara donde radica <i>Mictlantecuhtli</i> .	9. Chicunamictlan: Aquí las almas encontraban el descanso anhelado. Era el más profundo de los lugares de los señores de la muerte.	9. <i>El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo</i> <i>Al cabo de cuatro giros en espiral llegó a otra puerta atendida por una mujer vieja y guapa, de larguísimas uñas blancas y rostro empolvado, que traía un prendedor en forma de mariposa deteniéndole</i>

¹² Sahagún reconstruye una oración funeral mexicana en los siguientes términos: “¡Oh, hijo!, ya habéis pasado y padecido los trabajos de esta vida; ya ha sido servido nuestro señor de os llevar, porque no tenemos vida permanente en este mundo y brevemente, como quien se calienta al sol, es nuestra vida; hízonos merced nuestro señor que nos conociésemos y conversásemos los unos a los otros en esta vida y, ahora, al presente ya os llevó el dios que se llama *Mictlantecuhtli*, y por otro nombre *Aculnahuácatl* o *Tzontémoc*, y la diosa que se dice *Mictēcacihuatl*, ya os puso por su asiento, porque todos nosotros iremos allá, y aquel lugar es para todos y es muy ancho, y no habrá más memoria de vos; y ya os fuisteis al lugar oscurísimo que no tiene luz, ni ventanas, ni habéis más de volver ni salir de allí, ni tampoco más habéis de tener cuidado y solicitud de vuestra vuelta” (Sahagún 1981: 325). La secuencia final del proceso se describe así: “y así en este lugar del infierno que se llama *Chicunaumictlan*, se acababan y fenecían los difuntos” (Sahagún 1981: 327).

			<p><i>los lienzos del vestido.</i></p> <p><i>El antro era como el cuarto de un sonámbulo: concreto y distante, algo irreal pero vivido; había mucha gente, muy tranquila, todos fumaban, y aunque no se veían troneras ni se percibían corrientes de aire el aire no era hediondo (cap. 9, 118).</i></p>
--	--	--	--

Valiéndose de la falsilla del relato mexicana del descenso al inframundo –proceso escalonado en nueve estadios consecutivos–, Herrera está recalcando, así pues, el carácter mítico del viaje de Makina, lo que autoriza una lectura según la cual el itinerario que traza la novela sería, en realidad, el de la difunta muchacha (digamos, convencionalmente, el del alma de Makina), quien no sobrevive al cataclismo sísmico del inicio de la novela y emprende a partir de ese instante un *iter* escatológico que habrá de llevarla por sus pasos, tras ir cubriendo etapas y superando las pruebas correspondientes, a la morada de los difuntos (Soustelle 1993: 361; Lanczkowski 1989: 61-66; Taube 1994: 63-66). Recuérdese que las primeras palabras del texto destacan el motivo de la muerte, si bien siembran, a la par, dudas acerca de si el personaje sucumbe al seísmo o no, y nos instalan en definitiva, desde el inicio mismo de la novela, en un ámbito de inseguridades:

Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron; un hombre cruzaba la calle a bastón, de súbito un quejido seco atravesó el asfalto, el hombre se quedó como a la espera de que le repitieran la pregunta y el suelo se abrió bajo sus pies: se tragó al hombre, y con él un auto y un perro, todo el oxígeno a su alrededor y hasta los gritos de los transeúntes. Estoy muerta, se dijo Makina, y apenas lo había dicho su cuerpo entero comenzó a resistir la sentencia y batió los pies desesperadamente hacia atrás, cada paso a un pie del deslave, hasta que el precipicio se definió en un círculo de perfección y Makina quedó a salvo (11).

Son esas líneas esencialmente ambiguas del arranque de la novela las que permiten a ver en la historia de Makina un discurso dúplice o, dicho en términos más precisos, disémico (en el sentido de que permite la intelección simultánea de dos hipótesis supuestamente incompatibles). Desde luego, en un primer acercamiento al texto, todo parece estar dando cuenta del desplazamiento en vida de Makina, aun si se lo quiere dotar de características míticas, entendiéndolo como un viaje de iniciación –a la manera de un *Bildungsroman*, digamos–, un viaje que ha de obrar una transformación fundamental en el personaje protagonista, a fuerza de enfrentar unas experiencias turbadoras, pero plenamente

comprensibles del lado de los vivos. Sin embargo, en una segunda lectura, después de advertir la estructura subyacente de la que se ha servido Herrera para representar las distintas etapas del viaje de Makina, es lícito preguntarse (a la vista también de algunos indicios sutiles que no llaman la atención sino *a posteriori*) si no estaremos asistiendo literalmente al viaje de ultratumba de Makina, víctima mortal del siniestro de las líneas iniciales del libro, presentado de forma vaga como un corrimiento de tierras (un socavón en una calle) o un terremoto. Los mencionados indicios son detalles como el siguiente, que figura a muy pocas líneas de distancia de la cita anterior:

Era la primera vez que le tocaba locura telúrica. La Ciudadcita estaba cosida a tiros y túneles horadados por siglos de voracidad platera y a veces algún infeliz descubría por las malas lo a lo pendejo que habían sido cubiertos. Algunas casas ya se habían mandado mudar al inframundo, y una cancha de fut, y media escuela vacía. *Esas cosas siempre le suceden a los demás, hasta que le suceden a uno, se dijo* (11-12; la cursiva es mía).

También se cuenta entre estos pasajes (deliberadamente) equívocos el hecho de que en el capítulo 3 Makina reciba un disparo en un costado, acaso una herida de escasa consideración, pero que extrañamente no requiere ningún tipo de cura, lo que resultaría poco verosímil en el mundo de los vivos: “La bala le había penetrado y jarchado entre dos costillas sin interesarle el pulmón, como si se hubiera arrimado contra su piel para no atorarse en el cuerpo. Podía ver el canal de su trayectoria *pero no le dolía y apenas sangraba*” (55; la cursiva es mía). Ello apunta a una suspensión de la lógica consuetudinaria, solo atendible en un ámbito de irrealidades ultraterrenas. Causan asombro también las referencias a la orografía montañosa del área fronteriza y sobre todo la insistencia en unas condiciones climáticas en que se desenvuelve toda la andadura de Makina al otro lado de la frontera (en especial, la nieve), que evocan no pocos momentos de irrealidad. Un detalle posterior de sentido análogo puede verse en el capítulo 7, cuando a propósito del reencuentro entre los hermanos se desliza de forma sibilina la siguiente frase: “Ninguno de los dos reconoció de inmediato al espectro que tenía delante” (96). El propio contenido del mensaje que transmite Makina a su hermano –en realidad, el objeto declarado del viaje de la protagonista, en el curso del cual tiene que arrostrar no pocas penalidades– también representa, en su laconismo extremo (“Ya devuélvase, no esperamos nada de usted” [104]), una llamada de atención destinada acaso a resaltar que nos encontramos en un espacio ajeno al de los vivos, donde un encargo de esas características sería en el fondo superfluo, o por lo menos poco creíble. Cuando, en el capítulo final, Makina desciende al antro sin ventanas donde parece concluir su historia (último círculo

en su descenso al infierno, hasta cuya puerta lo acompaña su particular Virgilio, el psicopompo Chucho)¹³, leemos que “el correr enérgico de ríos subterráneos [...] le recordó que hacía mucho no se había bañado, y sin embargo *no estaba sucia ni olía mal –no olía a nada–*” (118; la cursiva es mía), lo que sugiere la condición incorpórea (o la corporeidad ultramundana) de Makina. Las ya citadas líneas finales de la novela vienen a recalcar la misma incertidumbre del inicio del texto; en ellas resuenan ahora palabras y situaciones del comienzo, insinuando, por tanto, la clausura de un círculo, de un ciclo: “entendió que lo que le sucedía no era un cataclismo; lo comprendió con todo el cuerpo y con toda su memoria, lo comprendió de verdad y finalmente se dijo Estoy lista cuando todas las cosas del mundo quedaron en silencio” (119). Si no erramos por sutilismo, puede percibirse en estos ejemplos (y en otros que no se comentan por no alargar la demostración)¹⁴ marcas (*señales*, valga la expresión)¹⁵ que dan crédito a la isotopía de la Makina difunta¹⁶. No obstante, la lectura reiterada de la novela nos deja en situación dilemática –y ese es seguramente el propósito del autor–¹⁷, puesto que no logramos decidirnos taxativamente por la hipótesis de lectura que

¹³ Poco antes, este le asegura a Makina: “No he dejado de estar pendiente de usted, sé dónde ha andado y lo duras que se las ha visto” (116).

¹⁴ Véanse, por ejemplo, las referencias al resurgir “de sus propias cenizas” (87). Poco después del siniestro inicial, leemos, en frase en cierto modo equívoca: “Sentía la tierra hasta debajo de las uñas como si ella se hubiera ido por el hoyo” (13). Es también de efecto desconcertante, por su carácter sentencioso (y por su ambigüedad), el augurio que formula el señor Q ante Makina, un vaticinio que más tarde se revelará certero: “Vas a cruzar, repitió el señor Q, y ahora sonaba a orden, Vas a cruzar y vas a mojar te y vas a rifártela contra gente cabrona; te desesperarás, cómo no, verás maravillas y al final encontrarás a tu hermano, y aunque estés triste llegarás a donde debes llegar. Una vez que estés ahí, habrá gente que se encargará de lo que necesites” (22). Un indicio acerca del carácter ultramundano del viaje de Makina lo aporta también la siguiente frase, de interpretación equívoca (¿se refiere a quienes no salen con vida del área fronteriza –como es el caso de un personaje retratado en ese capítulo (47-48)– o a Makina, ya difunta?): “Morrales. Que se lleva la gente a la que aquí se le acaba la vida” (55).

¹⁵ Como si el título estuviera proporcionando una clave de interpretación, las *Señales que precederán al fin del mundo* podrían ser en realidad las que suministra el texto acerca de las distintas etapas del viaje final o escatológico de Makina. A la pregunta de un lector acerca del porqué de un título “tan apocalíptico”, contesta Yuri Herrera: “Tiene que ver con lo que sufre el personaje, que abandona sus sabores, sus olores, su tierra, sus seres queridos; finalmente, su cuerpo, pero también es un título que le apuesta a que el lector encuentre un significado acorde con su lectura” (Herrera 2009). Lo cierto es que a su historia planeada sobre la plantilla de la cosmovisión precortesiana Herrera le impone un rótulo de raigambre neotestamentaria (también había *armónicos* evangélicos, por cierto, en la fórmula titular de su primera novela, *Trabajos del reino*) o, en sentido parecido, uno análogo al de un opúsculo de religiosidad popular barroca –o de astrología judiciaria, si se quiere–, como si estuviera maridando (o superponiendo, o comoquiera que sea) la indígena con la otra tradición constitutiva de México: la cristiana, en su variante popularista de entronque barroco.

¹⁶ Elementos paratextuales, como la ilustración de la portada del libro –en la edición de la colección ‘Largo Recorrido’, por la que citamos–, en la que aparece la puerta de un comercio que ostenta el rótulo de “Sta. Muerte” en su fachada (una hierbería, esto es, una tienda en la que se venden objetos devocionales relacionados con el culto popular a la Santa Muerte) y da acceso a un interior en penumbra, refuerzan la hipótesis de lectura a la que nos venimos refiriendo.

¹⁷ El propio Herrera ha sido explícito a este respecto: “La novela permite dos lecturas: una más llana, que es el viaje de una mujer en busca de una persona querida que descubre un mundo. Y otra, que es el viaje de un muerto que no sabe que está muerto” (Herrera/Erlan 2011).

sostiene que Makina está muerta o por la otra –la percibida a bote pronto–, según la cual la muchacha es un personaje de carne y hueso, cuya historia debe entenderse como un conjunto de sucesos desarrollados en la realidad de aquende el mundo y en la que el subtexto mitológico relativo al Mictlán solo pretendería enfatizar, por analogía, el carácter penoso del viaje y las dotes y habilidades de la protagonista para enfrentarse a una serie de duras pruebas¹⁸. Los dos planos se solapan en la novela, y esa convergencia nos deja una sensación irresoluble de incertidumbre. Por ello, acaso no tenga sentido obligarse a optar dogmáticamente por una u otra lectura, y de hecho sospechamos que esa pudo ser la intención del autor. Texto profano y palimpsesto sacro o ultramundano forman una unidad, se encuentran íntimamente entrelazados. De ahí que se haya hablado anteriormente de disemia, con lo que se quería indicar la integración inextricable (solamente discernible desde una perspectiva analítica) de ambas redes isotópicas. La novela representaría, en ese sentido, una anfibología mantenida por extenso. No hay que ver en ello aporía: aquí el dilema no inmoviliza, sino que lanza por dos sendas interpretativas compaginables y no tan distantes a fin de cuentas.

Las observaciones anteriores sobre la tectónica del texto resultarían, desde luego, insuficientes si no se prestara atención a un factor fundamental en la novela que está íntimamente ligado a la cuestión precedente, y es el de que los procedimientos verbales que se ponen en juego en el texto y los efectos que se logran con ello. El protagonismo del lenguaje en la novela es palmario. Estamos muy lejos de un uso meramente fungible del idioma, encaminado al simple cometido de transmitir ideas. El trabajo que ha planteado el autor en ese aspecto es verdaderamente exigente. No hay nada romo en las formas expresivas que exhibe la voz narradora que da cuenta de toda la historia. Cabe decir, en primer lugar, que ese narrador, si bien es, en principio, una instancia independiente del personaje de Makina, la focaliza en todo momento, sin perderla de vista en ningún instante (desde luego, una peculiaridad del texto), y parece contagiarse, en gran medida, de los modos expresivos de la joven, de sus recursos imaginativos, de las circunvoluciones de su actividad mental (de su *forma mentis*). De tal manera que el discurso del locutor narrativo se nos antoja, en buena parte de la novela, como pantalla o trasposición del flujo verbal y de las inflexiones de pensamiento de Makina, y ello no porque incurra con asiduidad en el empleo del tradicional

¹⁸ La dedicatoria de la obra (“Para mi abuela Nina, mi tía Esther y mi tío Miguel, en camino” [7]) deja entrever, además, un trasfondo biográfico en relación con la familia del autor.

estilo indirecto libre¹⁹ o de alguna forma de monólogo interior errático. No: el discurso del narrador registra en cierto modo la fluencia verbal, en general ordenada, de Makina. Lo que resulta llamativo en él es, eso sí, la frecuente patentización de lo que intuimos es el idiolecto de la muchacha. Y, así, el lenguaje del narrador se sustancia en un conjunto de formulaciones que muestran una extraordinaria inventiva verbal. Entre ellas abundan los símiles deslumbrantes²⁰ y fórmulas de libre ideación de gran expresividad, logradas por metaforización²¹ o mediante desvíos metonímicos en la denotación²² y otros (intencionales) desajustes léxicos muy calibrados e ingeniosos²³. Esas quiebras y reajustes expresivos a que tan proclive es la voz narradora tienen su correspondencia gráfica en la ausencia de las marcas características o tradicionales del estilo directo: el discurso narrativo aloja con toda naturalidad interludios en estilo directo, señalados por lo general mediante el mero uso de mayúscula en el inicio de la interpolación del parlamento directo. Otros modos expresivos de

¹⁹ Los ejemplos de ello son más bien esporádicos (61, 65, 68).

²⁰ Símiles, en ocasiones, ligados a llamativos procedimientos de animalización, como en el siguiente ejemplo: “El señor Hache sonrió de modo siniestro, con la misma naturalidad con que entrelazaría las piernas una serpiente disfrazada de hombre” (17); “empezaron a aparecer más hombres [...], todos negros, pero unos más negros que otros, unos afilados como si hubieran crecido en un monte airoso, otros inflados cual seres acuáticos [...]. Todos mirándola y caminando hacia ella, tranquilos, suaves pero con claro visaje de cabrones” (67). Hablando de otro de los capos, el símil adopta otra forma, también sumamente original: “a veces prefería las palabras brutas del señor Hache y sin duda el fiesterismo lento con que hablaba el señor Dobleú; pero con el señor Q no había desperdicio, era siempre como si brotaran piedras de su boca, aunque no supiera exactamente qué significaba cada una” (23). En otras ocasiones, la comparación se combina con la prosopopeya: “y la cámara se perdía en la corriente como si tuviera algún mandado urgente que cumplir” (43); “como si [la bala] se hubiera arrimado contra su piel para no atorarse en el cuerpo” (55); “excavadoras hurgando el suelo obstinadamente como si tuviesen que vaciar la tierra con urgencia” (78). En otros casos, la comparación adquiere formas realmente intrincadas, en el deseo de dar cuenta de ciertas formas de retorcimiento mental: “el chofer se volvía a mirarla cada tanto, como con ganas de que ella intentara hacerle la plática para negársela, pero a Makina no le interesaba el reto” (62). De unos recién casados se dice que “largaban lágrimas, como flores de ojos” (90). El símil confina a veces con sorprendentes asociaciones: “Eran apenas dos muchachitos de bigote tierno y entusiasmo de primer viaje” (33).

²¹ Valgan como ejemplo estas líneas, en que a la metáfora se suma una forma peculiar de símil, encaminado todo a la descripción desautomatizadora (por antítesis) de sensaciones de extrañeza: “Makina nunca había visto la nieve y lo primero que se le ocurrió al pararse a ver la lluvia de cristales leves fue que algo se estaba quemando” (61). “Surcar en solitario el frío con el puro rescoldo que la animaba por dentro” (77).

²² “era un cuarto muy amplio con quince o veinte literas en las que se amontonaba gente de muchas lenguas: muchachas, familias, viejos, pero sobre todo hombres solos, algunos niños solos” (37, donde *lenguas* equivaldría aproximadamente a *procedencia*). Hablando del frío, leemos: “y al cabo de muchos temblores de hueso” (82).

²³ “Makina podía sentir la mala obra flotando en el ámbito” (18; parafraseable por *podía sentir la tensión flotando en el ambiente*). “Así logró posponer el momento de las definiciones” (30; en lugar de *el momento de decidirse*). “El sujeto se enrojeció de comprensión” (50; en lugar de *al comprenderlo*). “cabrón en vigilia” (51; *cabrón que vigilaba*). “y en el mismo envión con que se echaba [...] hacia delante” (54; y *con el mismo impulso con que...*). “por si se atravesaba pachanga” (56; en lugar de *por si había pachanga* o *por si había ocasión de festejar*). Makina llevaba en su equipaje “una linterna [...] para la oscuridad que se ofreciera” (56). “se cuitaban a la distancia” (68; *rivalizaban* o *se desafiaban a distancia*). “palabras como trazadas en el aire” (77; *palabras de un idioma que no conocía*). “remedaba su cantadito” (81; *remedaba su tono de voz, imitaba su forma de hablar*); como en “oyó no sólo el cantadito familiar sino un timbre conocido” (82).

la voz narradora se obtienen por estilización de la lengua conversacional²⁴, del lenguaje juvenil (estos dos últimos obviamente también en los fragmentos en estilo directo)²⁵, de los registros idiomáticos populares, de la paremiología²⁶ y del lenguaje proverbial²⁷. Singulariza el lenguaje del locutor narrativo igualmente la presencia constante de unos hábitos lingüísticos basados en la alusión y la elusión²⁸, en el circunloquio²⁹ y las paráfrasis³⁰. Es característico también el empleo de fórmulas y vocablos que denotan y significan de forma solo genérica³¹ (dilatando, por tanto, la capacidad sugestiva de la materia verbal)³². Al igual

²⁴ Se da ahí el característico contraste entre formas de habla cordial (recuérdese la aparente afectividad que imprimen los diminutivos en el español de México) y modos exasperados y procaces de expresión.

²⁵ “alzó la cabeza como afirmando Simón” (62; *como diciendo que sí, como asintiendo*). “Simón, respondió el muchacho” (83; *Sí, respondió el muchacho*).

²⁶ Herrera (2010b: 17, 101).

²⁷ “Uno de los primeros que la hizo gacha después de largarse volvió al Pueblo” (48; *uno de los primeros que triunfó...*). “Dice que por qué va a dejarse si tú andas dándole vuelo a la hilacha” (89; *si tú te has lanzado a la buena vida*). En ello hay, en realidad, un uso equiparable al de los mexicanismos habituales (también presentes en la novela, como es lógico); en rigor, no puede tomarse como un recurso innovador, pero sí caracterizador del tipo de discurso del narrador. Sin embargo, lo que a simple vista parece proverbial puede tratarse sencillamente de invención, como en el siguiente ejemplo: “¿quién dice que esa no es una manera de comerse el plato frío?” (68).

²⁸ El ejemplo más patente de ese recurso consistente en hurtar ciertos nombres es el sistema de designaciones alternativas que despliega la novela en lo relativo a los tres idiomas en juego (español, lengua indígena e inglés, designados respectivamente con los sucedáneos *lengua latina*, *lengua –a secas–* y *lengua gabacha*, *gabacho* o *su lengua*), así como en el caso de los gentilicios (*paisanos* o *paisanaje*, por una parte; y *gabachos*, *gabacherío*, *nacionales*, por otra), y en el modo de referirse a las dos naciones vecinas: “A veces era gente de pueblos de por ahí la que llamaba [al locutorio telefónico de Makina] y ella contestaba en lengua [indígena] o en lengua latina [español]. A veces, cada vez más, llamaban del gabacho [los Estados Unidos]; éstos frecuentemente ya se habían olvidado de las hablas de acá y ella les respondía en el suya nueva. Makina hablaba las tres, y en las tres sabía callarse” (19). Pese a que designaciones como *el gabacho*, *en gabacho* o *gabachear* estén ya lexicalizadas en español de México (en ciertos registros idiomáticos, se entiende), la coherencia con que se lleva a cabo esa sustitución de vocablos en la novela confiere verdadero vigor expresivo al trueque. Un juego de sustituciones análogo se comprueba también en términos como *patriota* (107), *ranchero* (52-55) y *tira* (65), para referirse a los policías o las patrullas de frontera, si bien el término *policía* no está tabuizado en el texto. La casuística de este tipo de sustituciones es tan amplia que daría materia para otro trabajo.

²⁹ “El gabacho puso cara de que violentamente sufría la oscuridad del concepto” (53; *puso cara de no entender lo que le decían*). “El ranchero disparó a matar pero sus balas se gastaron sin consecuencia porque Chucho le alejaba la mirada de los dos lugares donde había cuerpos” (53). “Chucho le dio otro golpe en el mentón, que no puso a dormir al ranchero mas le restó ímpetu” (54). “El chofer [...] intentó recomponer su figura de bato duro” (62). “le pidió ayuda con todas las palabras de ruego que halló en el diccionario” (97).

³⁰ “dijo No es eso, y él levantó la cabeza para mirarla, todo él un espacio en blanco para ser llenado por lo que Makina tenía que decir” (31; donde *todo él...* equivaldría a *y él guardó silencio a la espera de que Makina hablara*). “declaraba su lugar de origen” (81; *explicaba de dónde era*).

³¹ Como ejemplo de esas formas genéricas de expresión, evitando la referencia concreta a las cosas o la especificación, véase la siguiente cita, si bien se trata de un parlamento y no de un fragmento característico del habla del locutor narrativo: “llegó con bien. Como usted, trajo un encarguito del señor Hache y se las vio un poco duras, pero luego fue a arreglar lo suyo” (65). Son, como se ve, formas alusivas, taciturnas, llenas tan solo de sobrentendidos.

³² Toda esa inventiva verbal se combina, como es natural, con la presencia abundante del vocabulario del español de México (cuya tendencias neotéricas se aprecian en los interesantes comentarios de Moreno de Alba [1992, 1996] y encuentran en la novela de nuevo su confirmación) y con la introducción de algunos anglicismos, completamente verosímiles, tanto en el lenguaje del narrador (cuando se refiere, por ejemplo, a las “trocas” [53],

que en su primera novela, buena parte del hechizo lingüístico de *Señales que precederán al fin del mundo* radica en hurtarnos sistemáticamente el repertorio de términos explícitos directamente atañentes al asunto del libro: *migración, narcotráfico, frontera, drogas, corrupción, clandestinidad, chicanos...*³³; y lo mismo ocurre con los gentilicios y los nombres de los idiomas³⁴, como ya se dijo. Ello se hace obviamente con el ánimo de desautomatizar las categorías y conceptualizaciones habituales, tal vez proponiendo la idea de que nombrar con una designación consabida contribuye a la esclerosis del fenómeno y por tanto a perturbar su comprensión como cuestión dinámica y en continua mutación o –sin que ello represente necesariamente una contradicción con respecto a lo anterior– como un factor constante (con manifestaciones cambiantes) independiente de ciertas coyunturas históricas. Acaso en compensación, la proclividad neologista de la voz narradora es muy ostensible en la novela³⁵. En fin, todo ello imprime al lenguaje de la obra, que es en algunos pasajes de un laconismo sentencioso, un carácter muy singular, de compacidad casi poética. Todo ese conjunto de estilemas se pone al servicio de la ya mencionada ambigüedad (sutilmente dosificada) y da pie a efectos desrealizadores que contribuyen a administrar de forma sutil el comentado vaivén entre la interpretación del viaje de Makina como experiencia escatológica y su lectura realista. En lo que concierne al asunto concreto de la violencia, la lengua de la novela actúa sin duda como factor ensordecedor de cualquier tentación patetizante y eliminando formas de presentación declamatoria³⁶.

3. Una violencia en sordina

Entiéndase, por otra parte, que ese lenguaje desrealizador no tiene su razón de ser en una hostilidad programática al realismo (considerando a este, en una pedestre definición de urgencia que solo atienda a su vertiente contenidista, como la mostración directa de circunstancias relativas a la vida y en especial a las adversidades de la gente común) o por rechazo de la capacidad de denuncia social de la literatura. Esos objetivos los cumple a su

alternando el vocablo con el de “camionetas” [62]) como en el discurso directo de algunos personajes (“Dejaron atrás al hijo mayor. Es un soldado” [87]).

³³ No así en el caso del vocablo *violencia*, del que se hace uso explícito, como se verá.

³⁴ En estos dos últimos casos, la difuminación de las designaciones puede tener como objeto la atenuación del rigor dicotómico y esencialista que acompaña a las etiquetas tradicionales.

³⁵ Concretamente en el aspecto léxico, se comentará más adelante la significación que podría atribuirse al empleo frecuente en la novela del neologismo *jarchar* y su variante sustantiva *jarcha*.

³⁶ A ese respecto el autor ha declarado lo siguiente: “En relación a la violencia, la idea es no sólo estar repitiendo los mismos discursos extremadamente sangrientos sino –sin temerle pues al horror– tratar de aprehender una cierta emoción que hay en la sociedad respecto a estos hechos” ((Herrera/Mazzei 2011).

manera *Señales que precederán al fin del mundo*, pero lo hace de forma indirecta, por insinuación, mediante escorzos lógicos y expresivos. Elementos de sátira social desde luego los encontramos en la novela, si bien su inclusión se logra mediante estrategias sutiles. Nos referimos con ello, por ejemplo, a ciertas estampas paródicas, que tienen como trasfondo aspectos de la vida estadounidense: por ejemplo, la forma de parangonar el béisbol y la política militar del país (66); o la ironía desplegada a propósito de sus formas de tutelaje biopolítico y su solipsista “obsesión inmunitaria” (Esposito 2009: 116): “Carteles de prohibición hormigueaban calle a calle inspirando a los nacionales a verse siempre protegidos, seguros, amables, inocentes, soberbios, intermitentemente azorados, livianos y desbordantes; sal de la única tierra que vale la pena conocer” (62); “bastiones que repelían a la gente a favor de los autos” (77)³⁷.

En este apartado hay que abordar, por fin, la cuestión relativa al modo en que se proyecta en el texto el asunto de la violencia, presencia constante, pero como en sordina, como si su sola insinuación fuera suficiente para convocar un efecto denunciatorio más eficaz que su patentización vociferante. Encontramos exasperación verbal, más o menos lexicalizada, en algunas escenas violentas de la novela (en especial, lógicamente, en aquellas en estilo directo [11, 35, 107, 109], aunque no solo [51, 81])³⁸, pero la mayoría de las secuencias en que se afronta la cuestión violenta³⁹ lo hace mediante recursos de extraña discreción, cuando no de

³⁷ Otro ejemplo de ello hace referencia a la banalidad del consumismo: “Floreían [los gabachos] en los supermercados, vergel donde se podía tener más que los demás, o algo diferente o una marca más nueva o un pan menos chico que el de los demás. Makina nomás magulló latas y olió botellas y mejor jarchó de ahí, y fue al ver al gabacherío en las cajas registradoras que notó sus caras de melancolía ante la pantallita digital y cómo casi casi brincaban un poquito cada que la máquina hacia ¡tut! con cada producto. Y al jarchar a la calle volvían a compensar la fugaz diferencia aplacando el rostro para no ofender a nadie” (62-63). Sin ser su objetivo prioritario, la novela también plantea el combate de algún estereotipo, y lo hace por ridiculización; el hermano de Makina argumenta su decisión de marcharse a los Estados Unidos haciendo uso del típico lenguaje machista: “Alguien tiene que luchar por lo que nos corresponde y si ustedes no tienen los pantalones yo sí”; el resultado de su aventura americana quedará luego en agua de borrajas, lo que sin duda contribuye a retardar la vuelta del “fracasado” a México. Por lo demás, es obvia, al margen de la sátira, la crítica que encierra la novela acerca de la transacción *sacrificial* en la que se ve envuelto el hermano de Makina en el asunto de su participación en la guerra, una situación comprometedora de la que sale con vida, con lo cual se obtiene una inversión de la pauta clásica del sacrificio (Girard 2002: 79-89).

³⁸ En el siguiente fragmento, la violencia verbal del estilo directo se transmite sin solución de continuidad al propio *ductus* de la voz narrativa: “Bolsa de escoria, escuchó [Makina] [...], ¿Estás buscando que te den tu merecido, bolsa de escoria? [Makina] Abrió los ojos. Un gabacho pelirrojo, enorme, oloroso a tabaco, la miraba. Makina supo que el cabrón se moría por patearla o cogérsela y se levantó lentamente sin quitarle la vista de encima, porque cuando uno da la espalda por miedo es cuando más se arriesga a que le sorrajen una patada en el culo” (81).

³⁹ Un recuento del ejemplario de formas de violencia en la novela arrojaría, sin ánimo exhaustivo, la siguiente enumeración heteróclita: violencia física, sexual, verbal, política, policial, parapolicial, militar, institucional, delincencial, telúrica, geológica, climática. Dado que en este trabajo se maneja un concepto intuitivo de violencia y conscientes de que, en la vasta reflexión que las ciencias sociales han desgranado en torno a la materia, hablar de la violencia vinculada a agentes naturales (catástrofes geológicas o climáticas) carece de

sorprendente contorsión lógica, como en el pasaje en que, al referirse a uno de los hampones a los que recurre Makina antes de emprender su particular anábasis hacia el norte, se dice lo siguiente, incurriendo en una cuasi paradoja: “El señor Q nunca recurría a la violencia –por lo menos no había nadie que pudiera decirlo–, y sin duda jamás se le había escuchado levantar la voz” (20)⁴⁰.

En este punto, habrá que referirse brevemente al papel que reviste Makina en la novela, su función de mensajera y mediadora (real y a la par simbólica, personaje *hermético* –en la estela de Hermes, otra sugestión mítica a la que recurre Yuri Herrera–), puesto que ello tiene como resultado, siquiera sea en una modesta medida, la neutralización o al menos la atenuación de males mayores, de situaciones de fuerte tensión. La lista de ejemplos en que ello se manifiesta sería muy extensa, pero valga como muestra el que sigue, que puede servir, por añadidura, para comprobar de refilón la siniestra imagen de la política institucional que transmite el texto:

Con el señor Q Makina tenía su propia historia: dos años atrás había chambeado como emisaria de urgencias en las negociaciones que él y el señor Hache sostuvieron para repartirse las candidaturas a alcalde cuando la gente de uno y otro ya estaban al filo de los machetazos. Recaditos a media noche a un acelerado que se movía por fuera del enjuague y que, repentinamente, al escuchar las palabras transmitidas por Makina (que ella no entendía, aunque sí entendiera), decidía retirarse. Un sobre entregado a cacique pueblerino que de la reticencia pasó a la diligencia tras ojear las nuevas. Por su vía los duros repartieron resignación o huesos y así todo se resolvió con discreta efectividad (20)⁴¹.

sentido (González Calleja 2000), el carácter errático de la lista anterior solo persigue mostrar la forma espasmódica y pluriforme con que aflora la cuestión en la novela, y no solo como fenómeno que haya de ser afrontado en exclusiva desde la perspectiva de las ciencias sociales. Piénsese solo en el carácter hiperbólico (cataclísmico, apocalíptico, que autorizaría agregar al elenco anterior también la idea de violencia *divina*) del título del libro.

⁴⁰ En lo referente a la discreción, cabría decir algo parecido acerca de la escena en la que Makina logra sacudirse a un joven que intenta abusar sexualmente de ella en el trayecto en autobús entre el Distrito Federal y la frontera, secuencia en la que la joven recurre a la violencia física para bloquear a su agresor: “Makina se volvió hacia él, lo miró directamente a los ojos para que supiera que lo que venía no era accidental, se puso un dedo en los labios, calladito, eh, y con la otra mano prensó el dedo medio de la mano con que la había tocado y lo dobló hasta acercarlo a un par de centímetros de su reverso; todo esto en un segundo. El aventurero se arrodilló de dolor en el poco espacio que había entre su asiento y el de enfrente y abrió la boca para gritar, pero antes de que la orden llegara a su cerebro Makina ya había insistido con su dedo en los labios, calladito, eh; lo dejó acostumbrarse a la idea de que una mujer lo tenía jodido y luego le susurró, acercándose mucho No me gusta que me manoseen pinches desconocidos ¿puedes creerlo?” (33-34).

⁴¹ Esa misma capacidad de Makina de paliar o aminorar conflictos, en virtud de su condición de mediadora, se aprecia en otras partes del libro. Es muy significativa a este propósito la escena en que consigue reconciliar a una pareja que había reñido (88-89). Su perfil de mensajera se destaca insistentemente en la obra (de forma explícita incluso: “llevar mensajes era su manera de terciar en el mundo” [20]); recuérdese su trabajo al frente de la centralita telefónica de su aldea, donde propicia el contacto de la vecindad con otros ausentes, para lo cual emplea al menos tres lenguas: el español, la lengua indígena local y el inglés; el objetivo de su paso a los Estados Unidos consiste en trasladar un recado familiar; se acaba de apreciar, además, su papel de emisaria en el ámbito

Se habrá comprobado en la cita anterior el carácter eminentemente elusivo del lenguaje y al mismo tiempo –valga la paradoja– su tremenda elocuencia, obtenida tan solo a partir de meras vislumbres. En los textos de Herrera ese lenguaje conciso y refrenado patentiza más que otros discursos explícitos y abiertamente declaratorios o denunciadores. Si su forma de escribir obra un efecto minimizador de la violencia, ello no ocurre precisamente por el deseo de disimular su existencia, sino probablemente por el de evidenciarla de una forma más eficaz. Acaso se persigue no mantenerse en el plano cutáneo del fenómeno sino indagar en las condiciones que lo hacen posible y plasmarlo en imágenes persuasivas, que no tienen por qué ser las más superficialmente impactantes. Ello tal vez guarde relación también con la voluntad de rehuir una explicación de corto alcance y con la de sugerir que la violencia se encuentra más profundamente arraigada de lo que postulan algunas explicaciones que lo presentan como problema meramente coyuntural y erradicación más o menos viable⁴².

Se ha visto cómo los buenos oficios de la mediadora Makina evitan el estallido de una “guerra territorial” entre narcocapos locales. Sin embargo, el conflicto a mayor escala es asimismo una referencia importante en la novela. Se recordará que el hermano de Makina se presta a suplantar al hijo de una familia estadounidense cuando este estaba a punto de participar en una acción bélica. El trato tiene, como se afirmó anteriormente, características de oferta sacrificial. Si bien de la campaña militar sale vivo, el sacrificio del joven inmigrante se consume en cierta medida, si reparamos sobre todo en el efecto que causa en él su experiencia en el ejército, puesto que queda en cierto modo enajenado, como se aprecia en la charla que mantiene con su hermana. En respuesta a la pregunta de esta (“¿Por qué no vuelves?” [103]), el muchacho replica, con una lógica obtusa (si no habla ahí la ironía), que está marcando en realidad su alienación: “No, ya no. Ya peleé por esta gente. Debe de haber algo por lo que pelean tanto. Por eso me quedé en el ejército, mientras averiguo de qué se trata” (103)⁴³. Es obvio que su permanencia en los Estados Unidos no implica una acomodación idónea al país, sino más bien una existencia adventicia y enajenada, como prácticamente declara el muchacho poco antes a su manera: “Me quedé colgando en el aire. [...] Creo que eso le pasa a todos los que vienen, siguió, Ya se nos olvidó a qué veníamos, pero se nos quedó el reflejo de

de la política de su región. De esa insistencia se desprende, sin que ello anule su papel *real* de mensajera, una posible intención alegórica o simbólica en la ideación del personaje.

⁴² Esa vía interpretativa de la violencia como constante y fenómeno de profundo calado la abren los trabajos del sociólogo alemán Wolfgang Sofsky (2006, 2004).

⁴³ Un pasaje anterior de la novela reproduce una cadena de mensajes enviados por el hermano a su familia desde el nuevo país. Esas breves noticias marcan una línea descendente en contenido informativo y expresividad y concluyen prácticamente en la alalia, con lo que se ilustra, por otra vía, la idea de la alienación del personaje.

actuar como si estuviéramos ocultando un propósito” (103). Puede que el caso del hermano de Makina ilustre en la novela un ejemplo pesimista en relación con el asunto de los efectos de las migraciones en el mundo actual (uno de los propósitos del libro es mostrarlo), pero el catálogo de posturas es amplio, como se verá, y no necesariamente revisten los mismos tintes⁴⁴.

Se reprodujo líneas atrás un breve fragmento en el que aparece explícitamente el término *violencia* (20). Una segunda recurrencia literal del vocablo se da en un punto crucial de la historia. La reaparición del vocablo es significativa, teniendo en cuenta que el texto, como ya se indicó, es muy parco en el empleo de un léxico directamente denotativo. Se trata del mencionado alegato autoinculpatorio que Makina entrega a un policía en el anteúltimo capítulo, donde la joven actúa como abogado de un grupo de compatriotas que han sido retenidos arbitrariamente y están siendo objeto de trato vejatorio por parte de un agente de la ley, que los abronca en los siguientes términos:

Así que piensan que pueden venir a ponerse cómodos sin ganárselo, dijo el policía, 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 ir al médico, se forman y piden permiso, si quieren dirigirme la puta palabra, se forman y piden permiso. Se forman y piden permiso ¡Así hacemos las cosas aquí, la gente civilizada! No brincando bardas ni haciendo túneles (107-108).

Asistimos obviamente a la enésima impugnación de la dicotomía civilización o barbarie. El intruso, visto como amenaza a la que hay que contener, hace saltar las alarmas del sistema inmunitario de un país (en este caso, los Estados Unidos; en otro contexto, podría ser cualquiera de los Estados de la Unión Europea), que, enrocado en su obsesión por la salvaguarda de la seguridad y sus niveles de bienestar, muestra los dientes, después de haber rebasado de forma violenta la línea de la civilidad, cuya quintaesencia se resume aquí caricaturescamente en la disciplina militar. El pasaje da cuenta nuevamente de la clásica exacerbación de las obsesiones inmunitarias de las sociedades prósperas, que se manifiesta de forma especialmente sensible ante la cuestión migrante. Dado el alto grado de tensión de la escena, después de las sevicias del agente de policía infligidas al grupo de personas que tiene retenidas, con su sarcástico desafío Makina parece estar ofreciéndose como víctima sacrificial ante su verdugo:

⁴⁴ Por no dilatar la exposición, desistimos de comentar por extenso el modo en que se presenta en la novela la participación del hermano de Makina en la guerra (100-101). Quien lea estas líneas comprobará el método característicamente esquivo o cuando menos genérico que se sigue en la exposición de la cuestión.

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 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 (109-110).

En el catálogo de cargos que acumula Makina, “donde se invierten las imágenes del sueño americano” (Bencomo 2010), solo falta la mención explícita del terrorismo. Con esa autoexecración asistimos nuevamente a una explicitación de una batería de amenazas dirigidas a la sociedad estadounidense y obviamente a su impugnación sarcástica. Pasaje alucinado en lo que tiene de presentación en torbellino de referentes y episodios históricos distantes, la joven improvisa en esas líneas una lección paródica de historia: los *padres peregrinos*, la esclavitud, el narcotráfico, la emigración clandestina, el belicismo estadounidense, Guantánamo, la referencia a hábitos y a cometidos profesionales de la comunidad hispana en los Estados Unidos... Y en medio de la lista de acusaciones, la mención explícita –pero, claro está, mediante antífrasis sarcástica– a la violencia (“los que trajimos violencia que no conocían”) sirve en ese punto crucial para marcar una presencia ligada inextricablemente al fenómeno migratorio; de hecho, como ha destacado Vittoria Borsò:

Especialmente en las zonas de frontera, la celebración de la desterritorialización y la necesidad de reinventar los confines van acompañadas por el crecimiento de actos de violencia. Al lado de los recursos que emergen del contacto entre diversas culturas y que ayudan a sobrevivir, se hacen cada vez más fuertes la discriminación, las exclusiones de migrantes latinos y el biopoder sobre los sujetos vulnerables de los migrantes bajo el signo del color de la piel y de la lengua (Borsò 2012).

Con el alegato de Makina estamos, como puede verse a las claras, ante un desafío a las formas de clausura o atrincheramiento que constituyen, en la concepción de Roberto Esposito, la médula de la vida contemporánea en las sociedades económicamente prósperas. Según el filósofo italiano, la exigencia de inmunidad “ha devenido la bisagra en torno a la cual se construye tanto la práctica efectiva como el imaginario de una entera civilización” (Esposito 2009: 112). Y no puede extrañar que ello aflore en particular en relación con la migración, en la que Esposito ve una piedra de toque para constatar el incremento exponencial de los mecanismos inmunitarios, especialmente en época de globalización, “hasta convertirse en nuestro objetivo fundamental, en la forma misma que hemos dado a nuestra vida” (Esposito

2009: 114). La novela de Yuri Herrera desde luego llama la atención sobre ese problema, y en el pasaje recién reproducido, con su exaltación paródica de la alteridad, la temática alcanza un punto culminante.

Sin embargo, si en la cita anterior se formula una crítica transparente a la obsesión inmunitaria (en la que es natural operar con categorías y planteamientos dicotómicos), es palmario en la novela, considerada en su totalidad, el deseo de afirmar el efecto, por así decir, benéfico de los movimientos migratorios, como factor que propicia, por ejemplo, la transformación de las identidades escleróticas. Yuri Herrera relaciona con la migración la flexibilización de la idea de identidad como camisa de fuerza. Es más, apunta al carácter caduco de la propia categoría de identidad, o al menos de la obcecación identitaria esencialista. En sus representaciones de la experiencia del migrante se destacan, pese a algunos tintes pesimistas que han sido comentados anteriormente, facetas más bien fecundas como la del dinamismo (en sentido amplio) asociado a los flujos migratorios, que trabajan en dirección opuesta al encapsulamiento identitario. Por seguir con las categorías en las que ha indagado Esposito, rechazando la obsesión por la *immunitas*, existe una propuesta positiva en Herrera, a favor de una *communitas*, definida por su carácter impuro, híbrido, no refractario al contagio, las mezclas, la intersección, la cohabitación de las diferencias. A ese aspecto constructivo prestaremos atención brevemente para concluir.

4. La frontera, espacio de conocimiento: lenguaje y experiencia del *limes*

A la luz de lo que llevamos visto, no hará falta encarecer que estamos ante una novela que pinza el nervio cosmovisionario de nuestros tiempos: migración, desterritorialización, reterritorialización, violencia, extrañeidad, alteridad, mutaciones identitarias, conllevancia de lo diferente... Al margen de que se vea en el texto el periplo de una persona de carne y hueso o el *descensus ad inferos* del *alma* de una difunta, lo cierto es que Yuri Herrera ha forjado, mediante procedimientos de gran originalidad, una parábola expresiva de lo que representa hoy en día la experiencia de la frontera y la emigración. En lo relativo al proceso personal que registra Makina en el transcurso de su viaje, merece la pena ceder la palabra de nuevo al autor:

—Tanto en Trabajos... como en Señales... observamos que el rol del mensajero constituye la semilla del relato: por un lado, el joven Lobo debe comunicar las hazañas de sus jefes

cantando, mientras que el personaje de Makina ha de llevar un mensaje de su madre para su hermano. ¿Le atraen esos personajes intermedios?

–Sí, creo que ambos son personajes *fronterizos*, no en términos geográficos sino porque se mueven entre realidades distintas y a veces hasta opuestas y en ese espacio se están redefiniendo a sí mismos mientras tratan de entender los ámbitos con los que les ha tocado interactuar. Son sujetos en transición, y por ello me resultan especialmente interesantes, pues no sólo México se encuentra en un momento similar [...], sino que es la manera en que cada cual convive con su metamorfosis permanente (Herrera/Amadas/García/Velasco 2010: 38).

He aquí también unas declaraciones significativas del autor sobre el modo de concebir a su personaje como figura sujeta a mutaciones y, a su vez, como acicate de transformaciones, y asimismo acerca de las características de la aventura que emprende (aventura de autorrevelación en gran medida):

Lo que me interesaba del viaje de Makina eran precisamente esos cambios que se experimentan cuando uno debe replantearse en función tanto de lo que deja atrás, de su vida anterior, como de lo que se va encontrando en el camino. Quería acompañar a mi protagonista en ese proceso en el que uno descubre cosas de sí mismo que ni siquiera intuía que podían estar en su interior antes de realizar un viaje como el que ella realiza (Herrera/González Veiguela 2010: 42).

Precisamente a esa idea de frontera como “uno de los mayores laboratorios de la posmodernidad” (García Canclini 2005: 286) ha dedicado Herrera lúcidas reflexiones que están en la base de su proyecto literario: “Además de narrar el espacio geográfico que es la frontera, con ‘lo fronterizo’ me refiero a ese espacio de conocimiento, de generación de nuevas identidades; ‘lo fronterizo’ me sirve para hablar de lo que está en transición” (Herrera 2011)⁴⁵.

Si la imagen de la emigración que se desprende de la novela está impregnada, en alguna medida, de algunas notas de tristeza (a pesar de que ni el narrador ni otros personajes incurren en patetismo a este propósito) y también por el planteamiento de contrastes dicotómicos (e incluso en ocasiones levemente maniqueístas), el balance global que en este asunto transmite

⁴⁵ En una declaración análoga leemos: “Más allá de lo geográfico, lo fronterizo me interesa como espacio de transformación, donde las identidades, instituciones y naciones que se creen estables y definitivas se evidencian como lábiles y frágiles” (Herrera/Jiménez 2010: 5). Un ejemplo de ello puede verse en la frase que pronuncia la madre del joven al que suplanta el hermano de Makina cuando, al regreso del soldado de la campaña militar en la que participó en lugar de su hijo, insta a su marido –todavía remiso– a cumplir con su parte del trato, aunque ello los obligue a cambiar de domicilio e incluso a transformaciones de mayor entidad: “Nos cambiamos de nombre, nos volvemos a inventar, respondió la madre” (102). La madre en cuestión es, en este sentido, un personaje bosquejado con atributos de corrección humana y honradez, a diferencia de la gran mayoría de los personajes estadounidenses que figuran en la novela, de los que por lo general se destacan rasgos más bien negativos: su agresividad, su egoísmo, su solipsismo, su manía defensiva, su banalidad consumista.

el libro es otro, que se eleva a un plano de consideración menos anecdótico, y en él, como queda dicho, la emigración es en buena medida una circunstancia más bien venturosa.

Es cierto que en su retrato de las formas de vida de los emigrados hay momentos que parecen estar describiendo temerosas existencias anatópicas⁴⁶. No obstante, el planteamiento de la cuestión se enriquece y adquiere matices más ricos al entrar en juego el factor lingüístico (el idioma, o los idiomas, de los migrantes), al que se presta una atención particular en la novela. La significación en última instancia positiva que la novela asigna a la emigración, con todos sus claroscuros, se mide en el banco de pruebas que representa la lengua, sobre la que el texto es realmente muy expresivo⁴⁷. Las transformaciones que experimenta el lenguaje de los migrantes actúan como correlato objetivo de sus mutaciones identitarias. Al inicio del capítulo 5, el texto adquiere un tono en cierto modo ensayístico; lo meramente presentativo cede paso a lo analítico. Y ello da pie a una significativa reflexión en torno al idioma de los “paisanos”, en la que se sustancia el paradigma transcultural (Welsch 2000)⁴⁸ en el que se mueve el diagnóstico de la migración que plantea Yuri Herrera en *Señales que precederán al fin del mundo*:

Son paisanos y son gabachos y cada cosa con una intensidad rabiosa: con un fervor contenido pueden ser los ciudadanos más mansos y al tiempo los más quejumbrosos aunque a baja voz. Tienen gestos y gustos que revelan una memoria antiquísima y asombros 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

⁴⁶ El siguiente pasaje podría ilustrarlo: “En medio del llano de concreto y varilla, [...] luego luego [Makina] sintió como presencia, espolvoreada como remaches caídos de una ventana: en las esquinas, en los andamios, en la banquetta; efímeras miradas de reconocimiento que de inmediato se ocultaban para convertirse en huida. Era el paisanaje armado de chambas: albañiles, vendedores de flores, estibadores, choferes; depurando el disimulo para no delatar ningún propósito común sino nomás, nomás: que estaban ahí para recibir órdenes. Eran como allá pero menos chifladores, y ninguno pordiosera” (63).

⁴⁷ El propio autor ha declarado sobre ese particular: “*Señales que precederán al fin del mundo* es la historia de un viaje que realiza una mujer y, a través de este viaje, esta mujer por un lado está cambiando su identidad y por otro está colaborando en el cambio de identidad de estos países. Y una de las cosas que se pueden ver en este trayecto es que la lengua también es algo que está cambiando” (Herrera/Mazzei 2011).

⁴⁸ En un pasaje de la novela —a primera vista extemporáneo— en el que se introduce una reflexión sociologizante acerca del *mito* de la institución de la familia, leemos, de pasada, una radiografía veraz sobre el fenómeno migrante que rehúye los lugares comunes sobre el asunto. Todo ello se pone al servicio de una visión que da cuenta de la pluralidad de opciones y posturas constitutivas de las sociedades modernas cuando estas dejan de verse como comunidades monolíticas, encarnación de sistemas de valores inamovibles compartidos por la generalidad: “Makina no tenía idea de a qué se refería la gente que se decía decente cuando hablaba de La Familia. Ella había conocido familias trucas, ampliadas, amargas, cordiales, ladinas, lúgubres, hospitalarias, ambiciosas, pero nunca había conocido a esa Familia Feliz de la que tanto hablaban y que tantos juraban defender; todas eran más de una cosa, o la misma cosa pero de una manera por completo diferente: ninguna era sólo fiestera o nomás tacaña, y las historias que hacían alegre a dos en nada se parecían. // Había visto gente que se iba para salvar a la familia y otros que se largaban para salvarse de ella. Familias de sobremesa interminable tan plácidas como las familias que se querían sin hablar” (87-88). En esta exposición es fácil apreciar atingencias con los conceptos de cultura y sociedad tal como los postula el llamado paradigma transcultural.

gozne entre dos semejantes distantes y luego entre otros dos, y luego entre otros dos, nunca exactamente los mismos, un algo que sirve para poner en relación.

Más que un punto medio entre lo paisano y lo gabacho su lengua es una franja difusa entre lo que desaparece y lo que no ha nacido. Pero no una hecatombe (73).

Idioma híbrido o espacio intersticial entre las dos lenguas, el narrador rehúye, como se ve, el uso de categorías consabidas. Y, como si el empleo de etiquetas como las de *spanglish* fuera insuficiente para la comprensión correcta del dinamismo o la complejidad del fenómeno, prosigue con la descripción en tono analítico (permítase lo extenso de la cita en atención a su elocuencia):

Makina no percibe en su lengua ninguna ausencia súbita sino una metamorfosis sagaz, una mudanza en defensa propia. Pueden estar hablando en perfecta lengua latina y sin prevenir a nadie empiezan a hablar en perfecta lengua gabacha y así pueden mantenerse, entre cosa que se cree perfecta y cosa que se cree perfecta, transfigurándose entre dos animales hasta que por descuido o por clarísima intención de pronto dejan de alternar lenguas y hablan en esa otra. En ella brota la nostalgia de la tierra que dejaron o no conocieron, cuando usan las palabras con las que se nombran objetos; las acciones las mientan usando un verbo gabacho que es ejecutado a la manera latina, con la colita sonora de allá.

Al usar en una lengua la palabra que sirve para eso en la otra, resuenan los atributos de una y de la otra: si uno dice Dame fuego cuando ellos dicen Dame una luz, ¿qué no se aprende sobre el fuego, la luz y sobre el acto de dar? No es que sea otra manera de hablar de las cosas: son cosas nuevas. Es el mundo sucediendo nuevamente, advierte Makina: prometiendo otras cosas, significando otras cosas, produciendo objetos distintos. Quién sabe si durarán, quién sabe si sus nombres serán aceptados por todos, piensa, pero ahí están, dando guerra (73-74).

En el pasaje anterior, característico de la trasposición del curso mental de Makina en la voz del narrador, se combinan los aspectos meramente descriptivos (un minitratado de sociolingüística chicana, digamos) con una auténtica exaltación u homenaje a esas prácticas lingüísticas (con sus cruces, intersecciones, coexistencia de lo disímil), a las que se atribuyen incluso virtudes genésicas. Comoquiera que sea, dan testimonio de una decidida voluntad de resistencia (“pero ahí están, dando guerra”), que es lo que en última instancia desea recalcar el autor.

Símbolo de la concepción lingüística del texto (y en el fondo de la de sus personajes), de su pujanza neológica y su naturaleza híbrida, el autor hace uso de un vocablo supuestamente inventado en el que, según deducimos, se concretan en buena medida las características de la lengua de los migrantes. Aludimos al verbo *jarchar*, cuyo uso es omnipresente en la novela. Su alcance significativo es amplio y por tanto vago, pero es, pese a todo, determinable,

siquiera sea de forma intuitiva⁴⁹. En las líneas finales del texto nos encontramos con una variante sustantiva de ese término, la palabra *jarcha*. Es obviamente homónima del conocido tecnicismo literario *jarcha*, un arabismo (خرجة *jaryá*) equivalente a ‘salida’ o ‘final’ y con el que, como es sabido, se designa el final (breves poemas líricos enunciados por una voz femenina que se lamenta por la separación del amante), en lengua romance (en lengua mozárabe, la de los cristianos que habitaban en territorio de hegemonía musulmana en Al Ándalus, lengua híbrida, por tanto), de ciertas composiciones poéticas en árabe clásico o hebreo (las moaxajas). Al decantarse por ese término, Herrera busca, como puede imaginarse, la evocación del término literario (probablemente en lo que tiene de vocablo referido a un género y una modalidad lingüística en la que se intersecta lo romance y lo árabe) en su neologismo, cuya significación en la novela resulta incierta, inestable, con arreglo al final indeterminado de la aventura de Makina, que deja abiertas varias interpretaciones. Símbolo de esa apertura de significados que propone la novela, el vocablo *jarcha* nos enfrenta al dilema último del libro: ¿estamos ante una salida de la que no se sabe si representa el final irreversible, la partida o acabamiento definitivos, o ante el inicio de una nueva etapa vital, en un punto de inflexión desde el que Makina emprenderá el retorno a su país natal, una vez cumplido su cometido y por lo demás después de haberse transformado en una persona distinta de la que era⁵⁰. *Jarcha*, vocablo que surge misterioso en un espacio liminar y es plenamente acorde, por tanto, con la nominación de experiencias radicalmente fronterizas, intersticiales como las que presenta el libro de Yuri Herrera⁵¹.

⁴⁹ El neologismo *jarchar* equivale aproximadamente a ‘marcharse’, ‘salir’, ‘cruzar’, y puede leerse *passim*, casi en cada una de las páginas del libro (se ha visto ya ocasionalmente en alguna cita anterior).

⁵⁰ En la lectura del capítulo final novela, no puede evitarse el recuerdo de las imágenes de la red de túneles que atraviesan la frontera entre México y los Estados Unidos. Véase, a título de ejemplo, el reportaje fotográfico aparecido en el diario español *El País*, en el que se reproducen imágenes de unas galerías subterráneas descubiertas recientemente en Tijuana que comunican con territorio estadounidense, excavadas supuestamente por los cárteles de la droga. (http://internacional.elpais.com/internacional/2011/12/02/album/1322822280_972617.html#1322822280_972617_1322822710 [18-12-2011]). Y, si bien el autor no apuesta de forma tajante por una u otra interpretación, creemos importante reproducir sus palabras a este respecto: “De acuerdo con la cosmovisión del Mictlán, cuando llegas al inframundo no llegas al final de tu viaje, llegas a un estado de silencio que te permitirá regenerarte. Creo que es lo que les ocurre a todos los que realizan un viaje importante, como el que realizan los migrantes. Cuando llegan a su destino deben reconstruirse en muchos aspectos, volver a forjar el piso sobre el que tendrán que seguir caminando a partir de ese momento” (Herrera/González Veiguela: 42).

⁵¹ Sobre la dimensión idiomática de esta cuestión, ha declarado, por último, Herrera: “Me interesaba el aspecto fronterizo del viaje de Makina. Aunque su viaje termina en algún lugar de los Estados Unidos cercano a la frontera, lo fronterizo para mí no se refiere únicamente a una situación geográfica, se refiere sobre todo a una condición en la cual uno está permanentemente entre dos cosas, o entre más de dos cosas. Además, si al cambiar de país se cambia también de lengua, uno debe encontrar nuevas maneras de decir el mundo, de decirse a sí mismo y también de estar en el mundo” (Herrera/ González Veiguela 2010: 42). Desde luego, en el vocablo *jarcha* se manifiesta plenamente esa doctrina lingüística.

5. Jarcha

En la exposición anterior, se ha tratado de mostrar cómo, en *Señales que precederán al fin del mundo*, la cuestión de la violencia se subsume en un cuadro de consideraciones más vasto, concretamente en una radiografía lúcida –por matizada– acerca de la experiencia del migrante, como emblema casi de la condición humana en los tiempos que corren. Para ello se ha planteado un estudio acerca de la estructura y la configuración lingüística de la novela, con el objeto de destacar su originalidad y su posición peculiar dentro del caudal bibliográfico que, en términos más coyunturales, está abordando actualmente en las letras mexicanas y en general en la literatura de lengua española la cuestión de la violencia. Las conclusiones acerca de este asunto se han anticipado ya en parte en el desarrollo de este trabajo, al señalar el modo discreto y como en sordina de presentar dicha temática, integrada en un complejo de preocupaciones de alcance más abarcador y desde luego sin proponerse la mostración de ninguna faceta truculenta o sensacionalista del problema, acaso con miras a sugerir su implantación profunda y más allá de ciertas situaciones aireadas casi a diario en los medios de comunicación. Con ello se proporciona una incitación literariamente muy persuasiva para repensar la cuestión desde ángulos más desacostumbrados.

Bibliografía⁵²

ABAD FACIOLINCE, Héctor (2008): ‘Estética y narcotráfico’, en: *Revista de Estudios Hispánicos* 42, 3, pp. 513-518.

AGENCIA EFE (2009): ‘Yuri Herrera, ganador del I Premio Otras voces, otros ámbitos’, en: *El País*, 21-12-2009.

AGUILAR SOSA, Yanet (2009): ‘Yuri Herrera indaga la migración y el lenguaje en su nueva novela’ [sobre *Señales que precederán al fin del mundo*], en: *El Universal*, 6-12-2009.
<http://www.eluniversal.com.mx/cultura/61594mail.html> [4-12-2011].

ÁLVAREZ, Juan (2005): ‘Me quedé con ganas de ponerme a cantar (Sobre *Trabajos del reino de Yuri Herrera*)’, en: *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 11, 25, pp. 127-129.

ÁLVAREZ GUARÍN, Sergio (2010): ‘Una literatura sin traquetos. Un recuento (visceral) de la producción literaria con temática narco en Colombia’, en: *Quimera* 315, pp. 31-35.

BENCOMO, Anadeli (2010): ‘Viaje sin retorno’ (sobre *Señales que precederán al fin del mundo*), en: *Literal. Latin American Voices* 21.

⁵² Se renuncia a inventariar exhaustivamente, en lo que sigue, la abundante floración de comentarios acerca de la obra de Yuri Herrera que ha proliferado en los últimos años en blogs de internet. Sí se recogen las coordenadas bibliográficas de las entrevistas y comentarios acerca de Herrera aparecidas en publicaciones culturales o periódicos en línea, algunos de las cuales cuentan con versiones impresas.

<http://www.class.uh.edu/hispanicstudies/docs/faculty/Bencomo/viaje-sin-retorno.pdf> [5-12-2011].

BOSCH, Lolita (2009): 'Contar la violencia', en: *El País*, 08-08-2009.

BORSÒ, Vittoria (2012): 'Pensar el movimiento: rutas e itinerarios de las culturas', en: BORSÒ, Vittoria / TEMELLI, Yasmin / VISENEBER, Karolin (eds.): *Culturas en movimiento*. En prensa.

CAELLAS, Marc (2010): 'La literatura del narco', en: *Quimera* 315, pp. 28-29.

CALABUIG, Ernesto (2008): 'Yuri Herrera. *Trabajos del reino*', en: *El Cultural*, 6-11-2008.

CASTILLA, Amelia (2008): 'Literatura del narcotráfico' [sobre *Trabajos del reino*], en: *El País*, 16-2-2008.

CRENES CASTRO, Pedro (2010): 'Señales que precederán al fin del mundo, de Yuri Herrera', en: *Revista de Letras*, 02-3-2010. <http://www.revistadeletras.net/senales-que-precederan-al-fin-del-mundo-de-yuri-herrera/> [4-12-2011].

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher (2011): 'Una nueva novela lírica', en: *Letras Libres*. <http://www.letraslibres.com/blogs/una-nueva-novela-lirica> [29-11-2011].

DONOSO, Pedro (2008): 'Homero vuelve a México', en: *Revista de Libros* 144, pp. 49-50.

DÖBLER, Katharina (2011): 'Niedergang eines Drogenbosses', en: Deutschlandradio Kultur. <http://www.dradio.de/dkultur/sendungen/kritik/1468610/> [29-11-2011].

ESPOSITO, ROBERTO (2009 [2008]): *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Trad. Alicia García Ruiz. Barcelona: Herder.

FEDERMAIR, Leopold (2011): 'Narcopoesie. Ein Roman des Mexikaners Yuri Herrera' [sobre la traducción alemana de *Trabajos del reino*], en: *Neue Zürcher Zeitung*, 4-6-2011. http://www.nzz.ch/magazin/buchrezensionen/narcopoesie_1.10809061.html [29-11-2011].

FRAGOSO TORRES, Daniel (2010): 'Un viaje a Mictlán', en: *Revista Replicante. Cultura Crítica y Periodismo Digital*. <http://revistareplicante.com/literatura/libros-y-autores/un-viaje-a-mictlan/> [15-12-2011].

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2005): *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

GARCÍA RAMOS, Arturo (2009): "Señales que precederán al fin del mundo", en: *ABC Cultural*, 12-09-2009, p. 26.

GENETTE, Gérard (1989 [1962]): *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Trad. Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus.

GIRARD, René (2005 [1972]): *La violencia y lo sagrado*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.

GIRARD, René (2002 [1982]): *El chivo expiatorio*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama.

GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (2000): "La definición y la caracterización de la violencia desde el punto de vista de las ciencias sociales", en: *Arbor* CLXVII, 657, pp. 153-185.

GRAS, Dunia (2006): 'Del espejo enterrado al Mictlán: presencias míticas en Villoro, Fresán y Bolaño', en: USANDIZAGA, Helena (ed.): *La palabra recuperada. Mitos prehispánicos en la literatura latinoamericana*. Madrid-Fránfort/M: Iberoamericana-Vervuert, pp. 73-97.

HANH, Alois (1992): 'Überlegungen zu einer Soziologie des Fremden', en: *Simmel Newsletter* 2, 1, pp. 54-61.

HERRERA, Yuri (2009): 'Los internautas preguntan a Yuri Herrera (miércoles 28 de octubre de 2009)' [entrevista], ciclo 'Babelia'.

<http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?encuentro=5865> [29-11-2011].

HERRERA, Yuri (2010a [2004]): *Trabajos del reino*. Cáceres: Periférica ('Largo Recorrido', 4).

HERRERA, Yuri (2010b [2009]): *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres: Periférica ('Largo Recorrido', 5).

HERRERA, Yuri (2011a): *Abgesang des Königs*. Trad. Susanne Lange. Fráncfort/M: Fischer.

HERRERA, Yuri (2011b): *La ballata del re di denari*. Trad. Pino Cacucci. Roma: La Nuova Frontiera.

HERRERA, Yuri (2011c): 'Los internautas preguntan a Yuri Herrera (martes 21 de febrero de 2011)' [entrevista], ciclo 'Babelia'. <http://www.elpais.com/edigitales/entrevista.html?id=7630> [15-12-2011].

HERRERA, Yuri / AMADAS, Mario / GARCÍA, Marc / VELASCO, Unai (2010): 'Yuri Herrera. El discurso del arte siempre desbordará el discurso pragmático del poder' [entrevista], en: *Quimera* 315, pp. 37-39.

HERRERA, Yuri / ARRIBAS, Rubén A. (2008): 'Si uno va a intervenir la página en blanco, debe saber para qué' [entrevista], en: *Revista Teína* [Valencia] 19.

<http://www.revistateina.org/teina19/lit5.htm#in> [04-12-2011].

HERRERA, Yuri / COLANZI, Liliana (2010): 'En la frontera: una conversación con el escritor mexicano Yuri Herrera', en: *Americas Quarterly*.

<http://www.americasquarterly.org/node/1204> [10-08-2011].

HERRERA, Yuri / ERLAN, Diego (2011): 'El lenguaje como frontera' [entrevista], en: *Ñ. Revista de Cultura*, 09-09-2011.

http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Entrevista_Yuri_Herrera_0_551944828.html [2-12-2011].

HERRERA, Yuri / FLORES THOMAS, Claudio (1998-1999): 'Medios y democracia: tiempo de híbridos. Apuntes para una reforma de los medios de comunicación', en: *Razón y Palabra* 3, 12. <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n12/medem12.html> [30-11-2011].

HERRERA, Yuri / GONZÁLEZ VEIGUELA, Lino (2010): 'Yuri Herrera, viajes hasta el final del mundo conocido' [entrevista], en: *Clarín* [Oviedo] 15, 85, pp. 41-44.

HERRERA, Yuri / HIDALGO, Juan Carlos (2010): 'La senda de la brevedad. Conversación con Yuri Herrera', en: *Revista Replicante. Cultura Crítica y Periodismo Digital*.

<http://revistareplicante.com/literatura/libros-y-autores/senales-que-precederan-al-fin-del-mundo/> [15-12-2011].

HERRERA, Yuri / JIMÉNEZ, Arturo [2010]: 'Herrera da vigencia al relato del descenso al Mictlán desde nuevas coordenadas' [entrevista], en: *La Jornada*, 3-01-2010, p. 5.

HERRERA, Yuri / MAZZEI, Marcela (2011): 'Yuri Herrera: La literatura pone problemas abstractos en una escala humana' [entrevista: vídeo y texto escrito], en: *Ñ. Revista de Cultura* [Buenos Aires], 25-10-2011.

http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/Entrevista_Yuri_Herrera_0_578942351.html [1-12-2011].

JOHANSSON K., Patrick (1997): 'La fecundación del hombre en el Mictlan y el origen de la vida breve', en: *Estudios de Cultura Náhuatl* 27, pp. 69-88.

LANCZKOWSKI, Günter (1989): *Die Religionen der Azteken, Maya und Inka*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

LARA, Luis Fernando (dir.) (1996): *Diccionario del español usual en México*. México, D.F.: El Colegio de México. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/diccionario-del-espanol-usual-en-mexico--0/>.

LEMUS, Rafael (2005): 'Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana', en: *Letras Libres* 81, pp. 39-42.

LIENHARD, Martin (1983): 'El substrato arcaico en *Pedro Páramo*: Quetzalcoatl y Tloloc", en: López de Abiada, José Manuel / Heydenreich, Titus (eds.): *Iberoamérica. Historia, sociedad, literatura. Homenaje a Gustav Siebenmann*. Vol. I. Múnich: Wilhelm Fink ('Lateinamerika Studien', 13), pp. 473-490.

MENDOZA, Vicente T. (1962): 'El plano o mundo inferior. Mictlan, Xibalbá, Nith y Hel', en: *Estudios de Cultura Náhuatl* 3, pp. 75-99.

MORENO, Javier (2010): 'Mitología de la frontera' [sobre *Señales que precederán al fin del mundo*], en: *Quimera* 315, pp. 38-39.

MIKULSKA DĄBROWSKA, Katarzyna (2008): 'El concepto de ilhuicatl en la cosmovisión nahua y sus representaciones gráficas en códices', en: *Revista Española de Antropología Americana* 38, 2, pp. 151-171.

MORENO DE ALBA, José G. (1992): *Minucias del lenguaje*. México: FCE.

MORENO DE ALBA, José G. (1996): *Nuevas minucias del lenguaje*. México: FCE.

MORENO MONTERO, Antonio (2011): '*Señales que precederán al fin del mundo*, de Yuri Herrera', en: *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 48, pp. 115-116.

OBIOL, María José (2009): 'La fábula y su belleza' [sobre *Señales que precederán al fin del mundo*], en: *El País*, 10-10-2009.

PALAUERSICH, Diana [2009]: 'La narcoliteratura del margen al centro', en: *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 43, pp. 7-18.

PARRA, Eduardo Antonio (2005a): 'Fábula del narcotráfico' [sobre *Trabajos del reino*], en: *Letras Libres* 81, pp. 79-80.

PARRA, Eduardo Antonio (2005b): 'Norte, narcotráfico y literatura', en: *Letras Libres* 82, pp. 60-61.

POLIT-DUEÑAS, Gabriela (2010): 'Malayerba: las crónicas del narco', en: *Quimera* 315, pp. 47-51.

PONIATOWSKA, Elena (2004): '*Trabajos del reino*, novela de Yuri Herrera', en: *La Jornada*, 5-12-2004.

PRADOS, Luis (2011): 'La generación Zeta de la nueva novela negra mexicana', en: *El País*, 30-11-2011.

- RINCÓN, Omar (2010): 'Narco Tv. O lo narco como marca actual de la telenovela', en: *Quimera* 315, pp. 41-45.
- ROBELO, Cecilio A. (1905): *Diccionario de mitología náhuatl*. México: Imprenta del Museo Nacional.
- ROBELO, Cecilio A. (1911²): *Diccionario de mitología náhuatl*. México: Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología.
- RULFO, Juan [1955]: *Pedro Páramo*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra.
- SAHAGÚN, Bernardino de (1981): *El México antiguo. Selección y reordenación de la 'Historia general de las cosas de Nueva España' de fray Bernardino de Sahagún y de los informantes indígenas*. Ed. José Luis Martínez. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SANTANGELO, Eugenio (2011): 'Note su *La ballata del re di denari* di Yuri Herrera', en: *Nazione indiana*, 21-09-2011. <http://www.nazioneindiana.com/2011/09/21/note-su-la-ballata-del-re-di-denari-di-yuri-herrera/> [5-12-2011].
- SOFISKY, Wolfgang (2006 [1996]): *Tratado sobre la violencia*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Abada Editores.
- SOFISKY, Wolfgang (2004 [2002]): *Tiempos de horror. Amok, violencia, guerra*. Trad. Isabel García Adánez. Madrid: Siglo XXI.
- SOUSTELLE, Jacques (1993 [1955]): *Das Leben der Azteken. Mexiko am Vorabend der spanischen Eroberung*. Trad. Curt Meyer-Clason. Zürich: Manesse.
- STANTON, Anthony (1988): 'Estructuras antropológicas en *Pedro Páramo*', en: *Nueva Revista de Filología Hispánica XXXVI*, pp. 567-606.
- TAUBE, Karl (1994): *Aztekische und Maya-Mythen*. Trad. Xenia Engel. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- VARGAS LLOSA, Mario (2011): 'Libros y cadáveres', en: *El País*, 4-12-2011.
- WALDENFELS, Bernhard (1992): 'Cultura propria e cultura estranea. Il paradosso di una scienza dell'estraneo', en: *Paradigmi X*, 30, pp. 643-663. Trad. Maria Failla.
- WALDENFELS, Bernhard (2006): *Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden*. Fráncfort/M: Suhrkamp.
- WELSCH, Wolfgang (1992): 'Transculturalità. Forme di vita dopo la dissoluzione delle culture', en: *Paradigmi X*, 30, pp. 665-689. Trad. Maria Failla.
- WELSCH, Wolfgang (2000): 'Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung', en: *Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache* 26, pp. 327-351.
- WOLFSON, Gabriel (2011): '¿Camellos en el Mictlán?' [sobre *Señales que precederán al fin del mundo*], en: *Crítica. Revista Cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*. <http://revistacritica.com/vigilia/senales-que-precederan-al-fin-del-mundo-de-yuri-herrera> [4-12-2011].