

AUTORIDAD, TRANSGRESIÓN Y FRONTERA (SOBRE LA NARRATIVA DE YURI HERRERA)

Martín Lombardo
Université Michel de Montaigne

La política de la literatura: una introducción

*E*n su análisis acerca del vínculo entre literatura y política, el crítico francés Jacques Rancière¹ define la política de la literatura como la manera en que la literatura, en tanto literatura, interviene en el terreno político. En el abordaje específicamente político del fenómeno literario no importan tanto las posiciones ideológicas del escritor ni tampoco su vida sino, más bien, aquello que del texto literario se desprende como intervención en el terreno político. Es decir, pensar lo político no debe implicar borrar la condición literaria del texto. El objetivo de este trabajo consiste en proponer una lectura política de las dos primeras novelas del escritor mexicano Yuri Herrera (1970), *Trabajos del reino*² y *Señales que precederán al fin del mundo*³. Entendemos que desde estas obras se realiza una intervención literaria en el terreno político.

Al pensar el vínculo entre literatura y política se corre el riesgo de efectuar un desplazamiento de la problemática: se pasaría de formular una pregunta sobre la literatura a preguntarse acerca de lo político en sentido estricto. Perderíamos así de vista el lugar de la estética -en este caso, de la estética literaria, en general, y las novelas de Yuri Herrera, en particular- en lo que a lo político se refiere. Jacques Rancière evita esa confusión al situar la condición necesaria para que exista una política de la literatura en el terreno comunitario; se trata, entonces, de la condición para que la literatura intervenga en tanto literatura dentro del terreno político-. Tal condición es la existencia de una comunidad previa en donde la literatura opere en tanto literatura. Lo político -diferenciándolo de la política, que vendría a representar a la política en tanto política partidista- se define como la configuración de una forma específica de comunidad. Lo político

entonces excede a la política. Es precisamente desde esta posición que la estética de Yuri Herrera interviene: la estética de las novelas de Yuri Herrera interroga a una determinada configuración comunitaria. Esta interrogación, o, incluso, esta intervención literaria en el terreno político se realiza a través del lenguaje, más específicamente a través de un lenguaje de frontera. Las novelas de Yuri Herrera pesquistan los límites de una sociedad y los cuestionan: en ocasiones, como en el caso de *Señales que precederán al fin del mundo* se trata más claramente de límites geográficos, en el caso de *Trabajos del reino*, por su parte, la pregunta recae no tanto dentro del aspecto territorial -cuestión que también se aborda, ya que subyace a la narración el límite que separa a ese reino en el que el Artista es parte de la Corte y el resto de la sociedad en donde ese reino se instaure- sino más bien apunta y cuestiona a la autoridad misma: ¿cuál es el límite de la autoridad? ¿en qué se basa esa autoridad? ¿qué poderes surgen y se configuran a través de los límites y fronteras de los que ejercen la ley? ¿De qué manera funciona esa comunidad -el reino- dentro de la otra comunidad -la ciudad o el país-?

Desde esta perspectiva, podemos afirmar que estamos ante una literatura de los márgenes comunitarios. No tanto porque sus personajes sean marginales ni tampoco porque alguno de los personajes sean inmigrantes sino más bien porque se interroga al grueso de la comunidad a partir de esos espacios en donde la comunidad empieza a borrar sus fronteras y construir otras formas de vínculos comunitarios: se interroga a la comunidad entera a partir de sus bordes.

Surgen, entre otras, dos preguntas cruciales: ¿quién establece los límites? Es decir, ¿quién detenta la autoridad que organiza determinada configuración comunitaria? Al respecto, la figura del Rey en la novela *Trabajos del reino* resulta crucial. Por otro lado, como contrapartida a la pregunta sobre la autoridad y las leyes -por más que, en ocasiones, se trate de leyes marginales-, surge la pregunta acerca de la transgresión: ¿quién transgrede esos límites? En la novela *Trabajos del reino* tenemos al personaje del Artista, que se ubica en el umbral entre la comunidad del reino, la Corte, y la otra comunidad, en donde circula bajo el nombre del Lobo. Pero también es interesante estudiar los personajes de Makina y de su hermano en *Señales que precederán al fin del mundo*: ¿se los puede considerar transgresores? ¿Bajo qué ley podemos considerarlos como transgresores? ¿Bajo qué identidad son transgresores? Trataremos de observar la paradoja en que se basan los dos polos de la comunidad, el polo en donde se ubica quien detenta el poder, por un lado, y, por otro lado, el polo en donde se ubican quienes buscan otro espacio, otra comunidad, otra configuración social.

Se abre así una serie de condiciones que liga varios conceptos claves de este análisis: la comunidad, lo político y la literatura. Podemos decir que estos tres conceptos comparten espacio: el espacio de la configuración comunitaria. Por lo tanto, el análisis consistirá en estudiar los vínculos, los lugares y las tensiones entre esos conceptos dentro de esa configuración comunitaria.

La palabra y el ruido; lo visible y lo invisible:

Ahora la pregunta se desplaza a la definición de comunidad. Al respecto, Jacques Rancière desarrolla el concepto de “reparto de lo sensible”. El concepto de “reparto de lo sensible” fija el vínculo entre la estética y la política. El reparto de lo sensible⁴ es la particular manera de fijar aquello que es comunitario y, a la vez, determinar aquellas partes que son más bien exclusivas dentro de un espacio común. Se trata entonces del vínculo de aquello que se comparte y de aquello que se establece como propio de cada uno. Entre otras cosas, el reparto de lo sensible determina la distinción entre lo público y lo privado. El reparto de lo sensible no sólo establece un vínculo entre los individuos y la comunidad sino que también se encarga de trazar y delimitar los espacios y los tiempos en los que esa comunidad se mueve y desarrolla. Jacques Rancière define el reparto de lo sensible como el recorte de tiempo y espacio, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define, a la vez, el lugar y lo que hay en juego de la política como forma de experiencia. Es en esta línea que se inscribe la política de la literatura: la política de la literatura interviene en ese recorte que determina el reparto de lo sensible⁵.

Se persiguen varios recortes de lo sensible en las novelas analizadas, ya que en ellas se despliegan diferentes mundos: por un lado, la comunidad dentro de la comunidad. Así vemos el universo creado alrededor del Rey en *Trabajos del reino*. El lugar en donde se despliega esa configuración comunitaria marginal es el Palacio, símbolo mayor del reino. En ese universo, las cantinas aparecen como frontera: forman parte del afuera y del adentro del universo del Rey. Los bares son el puente desde donde Lobo pasará a ser el Artista, a la vez que, al final, volverá a ser Lobo. A la vez, dentro del espacio del Rey, se observa claramente la manera en que se establece una lógica de lo visible y de lo invisible, de lo que se dice y de aquello que circula bajo la forma del secreto, de lo prohibido y de lo permitido. Así, por ejemplo, dentro del Palacio, la Niña hace circular bajo la forma del secreto los rumores acerca del Rey. Estas formas discursivas impuestas en determinada lógica comunitaria se comprueban en torno al discurso sobre las mujeres (hay ciertas mujeres que le están vedadas al Artistas, la Cualquiera, por ejemplo, hay otras, en cambio, que él puede tomar a voluntad, la Niña), en torno a las teorías conspirativas (son varias las interpretaciones que circulan sobre los asesinatos que se producen), en torno a los rumores sobre la virilidad del Rey (no sólo la Niña, sino la Bruja y la Cualquiera darán cuenta de este punto). Por el otro lado, en *Señales que precederán al fin del mundo* se realiza un análisis del reparto de lo sensible tanto en el territorio de la frontera como en el país extranjero, los Estados Unidos. Se construye una determinada configuración comunitaria en donde aparecen, por un lado, los personajes que conocen y tienen poder en la frontera -el señor Hache y el señor Dobleú, por ejemplo, son quienes saben de qué manera cruzar la frontera, de hecho, tienen hombres que se encargan de eso, como Chucho o Simón-, y, por otro lado, los

personajes que dominan y caracterizan el espacio extranjero -esto se observa bien cuando Makina debe averiguar la forma de dar con el hermano y para eso debe hablar con varias personas que le indican el camino a seguir-. En el centro de las dos historias, tanto en una novela como en la otra, la narración se focaliza en personajes fronterizos: el Artista y Makina. Es epigramática la definición que Makina da de sí misma: “Una es la puerta, no la que cruza la puerta.”⁶ Si hay alguna esencia en esos personajes, esa esencia tiene que ver con una vida de pasaje, de cruce, de cambios.

La definición de la política de la literatura sostenida por Jacques Rancière se relaciona no sólo con la teoría de Michel Foucault sino también con algunas ideas de Walter Benjamin. Por un lado, desde la perspectiva de Michel Foucault podría decirse que el reparto de lo sensible, esa configuración comunitaria a la que se refiere Rancière, no sólo va a trazar los límites espaciales y temporales de una comunidad determinada, sino que va a montar sus dispositivos y técnicas disciplinarias, su microfísica del poder. Determinará aquello que se pronuncia y aquello que se reprime, lo que será impulsado por el poder para que circule -de hecho, por ejemplo, para eso es incorporado el Artista a la Corte, para que se difundan canciones sobre las virtudes del Rey y de los suyos- y aquello que, al contrario, circulará bajo la forma del secreto o del ruido. Como bien señala Gilles Deleuze al abordar la obra de Michel Foucault, aquí la noción de poder no implica tanto una propiedad -el poder no sería desde esta perspectiva algo que se tiene y se detenta desde un lugar fijo- sino más bien una estrategia -el poder es aquello que se pone en acto y se despliega a través de todos los sitios de una comunidad-. El poder no es una esencia sino más bien algo local y, a la vez, difuso; es algo concreto y, a la vez, inaprensible -sólo conocemos sus efectos discursivos-. Se podría establecer así un paralelismo entre la dicotomía palabra / ruido propuesta por Jacques Rancière como una dicotomía vital en el reparto de lo sensible y la tesis de Michel Foucault sobre el poder. Gilles Deleuze⁷ lo explica claramente cuando asegura que tal vez el principio histórico más interesante propuesto por Michel Foucault consiste en que en cada época todo es dicho; es decir, la idea de que detrás de la cortina de la represión no hay nada. Según esta idea, lo reprimido es aquello que circula bajo otra forma, en muchos casos, bajo la forma del secreto. A diferencia de lo que podría presuponerse, desde esta perspectiva, el poder no es represor sino, más bien, al contrario, el poder aparece como una tensión de fuerzas productiva: incita, suscita, produce. La literatura, por su parte, en tanto conjunción estética y política, se convertiría así en aquel discurso que logra poner de manifiesto aquello que, caso contrario, en la configuración comunitaria aparece bajo las formas del secreto, del ruido o del silencio. La literatura visibiliza lo invisible: la estética política de Yuri Herrera ilumina las zonas de sombras de una comunidad.

Este aspecto del poder, considerar al poder en tanto productor de significación, se constata con claridad en torno al personaje del Rey, en *Trabajos del reino*: la figura del Rey es productora de identidad, quienes para él trabajan adquieren una

determinada función dentro de esa red comunitaria. Quienes trabajan para el Rey no cumplen sólo con funciones laborales, la relación es mucho más compleja, de hecho, son nombrados en función a su tarea: “Los hombres luchaban por él, las mujeres parían para él; él protegía y regalaba, y cada cual, en el reino, tenía por su gracia un lugar preciso. Pero los que acompañaban a este Rey no eran simples vasallos. Eran la Corte.”⁸ Las consecuencias de la producción del poder detentado por el Rey aparecen encarnadas claramente en el personaje de Lobo, quien, una vez ingresado en el Palacio, deja de ser Lobo para ser un Artista. Desde esta perspectiva, se entiende la importancia, el lugar fronterizo, que supone el encuentro entre el Rey y Lobo:

“Pensó que desde ahora los calendarios carecían de sentido por una nueva razón: ninguna otra fecha significaba nada, sólo esta, porque, por fin, había topado con su lugar en el mundo; y porque había escuchado mentar un secreto que, carajo, qué ganas tenía de guardar.”⁹

Se trata de una frontera, de un umbral, ya que implica el pasaje de una determinada configuración comunitaria -en donde Lobo es Lobo, es decir, nadie, un hombre abandonado a su suerte por sus padres- a una nueva configuración -en donde cumple un rol y cobra una identidad, la de Artista-. La novela es circular ya que termina en el mismo punto en donde comienza: así como el poder es algo concreto y, a la vez, inefable, algo de lo que sólo conocemos sus efectos, la identidad también responde a estas características ya que es producto de ese poder; la identidad es algo que se construye y, como tal, entonces, también puede perderse. Los recortes propios del reparto de lo sensible se constatan bien en esas dos comunidades por donde circula Lobo. En esas dos comunidades las representaciones del tiempo, del espacio y de lo visible responden a lógicas diversas. Cuando se refiere a la vida anterior a su ingreso al Palacio, el Artista afirma: “Nunca reparó en esa cosa absurda, el calendario, porque los días se parecían todos: rondar entre las mesas, ofrecer canciones, extender la mano, llenarse los bolsillos de monedas. (...) Finales y caprichos así eran la huella más notable para ordenar el tiempo. En eso se le iba.”¹⁰ En contraposición a esta carencia, se ubica el lugar del Palacio, lugar totalizador, universo del reino: “¿para qué irse? Si en el Palacio hay de todo: voces, colores, sobresaltos, historias.”¹¹ Esta idea se repite en los otros miembros de la Corte: así vemos que la Bruja no acepta que su hija, la Cualquiera, abandone el lugar, ya que pretende que su hija quede embarazada del Rey. Cuando se entera de que la Cualquiera trata de escaparse realiza la siguiente reflexión frente a la hija: “¿Qué hay allá? Basura. Aquí vas a tenerlo todo, nomás que componga a ese hombre. Espera un poquito más. Cuando la sangre rica que le doy arregle su semilla, tú también tienes que estar lista. Aun si el maldito pájaro no sirve voy a encontrar la manera de regalarte todo esto.”¹² Si hay una metamorfosis en su concepción del tiempo una vez ingresa en el Palacio, también la habrá en su concepción de lo visible y lo invisible: al respecto, son de particular interés todas las metáforas en torno a la vista que aparecen a lo largo de la novela. Así, en un principio, el Artista piensa

lo siguiente: “hasta donde alcance la vista llega el Rey, y con él mis palabras, y como pensándolo en voz bajita añadió: cabrones.”¹³ No es casual que luego de conocer a la Cualquiera -una de las mujeres a las que el Artista tiene prohibido el acceso pero de quien, por supuesto, él se enamora- se produce la escena del examen de vista, en donde el Artista se entera, de boca del Doctor, de algunos rumores sobre el Rey, el Heredero, la Bruja y el Traidor. Cuando el Artista acude a la fiesta organizada por los enemigos del Rey, cuando se hace pasar por un traidor, comprueba que la lógica comunitaria del otro grupo, del grupo rival, responde a las mismas formas que a las de la Corte. Otra vez aparece la metáfora de la vista: “El Artista observaba y observaba con los lentes nuevos que le había mandado el Doctor, y eso es lo que le brincó: *que todo era igual*. Sintió a la fiesta escurrirle de largo con la velocidad de la rutina. Lo único extraño era él, que veía todo desde afuera.”¹⁴ Si en un principio en el Palacio lo había todo, ahora, cuando se cuestiona el poder del Rey, el Artista necesita marcar una diferencia: él mismo se convierte en la diferencia que huye de la rutina. El deseo se contrapone al poder del Rey: el deseo, en este caso el deseo que despierta la Cualquiera, pone en cuestión el reparto de lo sensible del Palacio para el Artista, ya que cuestiona la propiedad que el Rey detentaba sobre la Cualquiera. El hecho de apartarse del reparto de lo sensible que sostiene la lógica comunitaria de la Corte implica un cambio en los puntos visibles e invisibles para el Artista: “Con velocidad instintiva, el Artista supo quién y por qué habían matado al Pocho y al Periodista y decidió que ya no podía seguir como observador.”¹⁵ A partir del deseo entonces el Artista entra en crisis, ya que el lugar que se había hecho en el Palacio está en duda. Es interesante constatar que una vez que se cuestiona el poder del Rey enseguida la frontera se vuelve un lugar de cruce, un desafío; si antes, desde la lógica del Rey, la frontera con el exterior podía considerarse una forma de protección, una vez que cae la representación del Rey, la frontera aparece como una forma de encierro: el Palacio ya no es el lugar en donde está todo sino, más bien, ahora aparece como un lugar de encierro del que se debe escapar. Llevado por el deseo de una mujer, la Cualquiera, el Artista sale a la calle, recorre la ciudad y vacila en su mirada hacia el Rey: “Mirar y mirar y mirar y no mirar: no hay forma, sólo un amasijo hastío de sí. Una mueca soberbia, un mundo zángano.”¹⁶ Esa vacilación fantasmática del Artista es quizás el núcleo dramático de la historia. Al respecto, se puede pensar en la fábula del rey desnudo: nadie quiere darse cuenta de que el rey está desnudo porque eso pondría en entredicho la inteligencia propia, es decir, la propia identidad. Al final de la novela, cuando el Artista mira la foto en el periódico del Rey ya no observa al cuerpo del Rey sino una máscara: “El Artista leyó en el pie de foto que el Rey había sido capturado cuando ‘intimaba’ con tres mujeres. Simón, pensó. He ahí una historia para ser cantada, no la que el Rey había representado con gracia hasta el final, sino la otra, la de las máscaras, la del egoísmo, la de la miseria.”¹⁷ La novela misma quizás pueda considerarse como esa historia, esa verdad.

La represión como un efecto productivo, generador de situaciones, también se constata en *Señales que precederán al fin del mundo*: por un lado, la emigración misma puede entenderse como producto de la represión, pero también puede entenderse desde esta perspectiva el enrolamiento del hermano de Makina en el ejército de los Estados Unidos. Tal hecho hace pensar en las leyes de levas propias de finales del siglo XIX, incluso, principios del siglo veinte: el reclutamiento forzado de ciudadanos considerados como extranjeros o peligrosos para así asegurarse el pasaje de la figura de extranjero y peligroso a la figura de ciudadano legal. Este tipo de políticas van en dirección a afianzar la delimitación fronteriza. También en este desplazamiento e incorporación se puede pesquisar cierta lógica de denuncia política propia de algunos cuentos de Juan Rulfo: en varios cuentos de *El llano en llamas*, Juan Rulfo reduce la ideología revolucionaria a un mero asunto que permite resolver rencillas personales (lo vemos, por ejemplo, en cuentos como *La herencia de Matilde Arcángel* en donde el hecho de alistarse en las tropas rebeldes o revolucionarias sirve para llevar a cabo venganzas personales, lejos entonces de cualquier convicción ideológica). Del otro lado de la frontera, entonces, en el territorio extranjero, se adquiere una nueva identidad: el hermano de Makina circula bajo el nombre de otro. Asimismo, al igual que el personaje de Lobo, a través de Makina, a través de ese desplazamiento fronterizo que realiza Makina desde su país hacia el extranjero, aparece un interesante trabajo alrededor de la mirada. La mirada de Makina sobre la ciudad es una mirada excéntrica que, a la vez que percibe de manera lúcida las formas relacionales de esa comunidad, reconoce el rechazo que su presencia produce en los otros, en sus semejantes. La identidad y lo diferente se conjugan; en la mirada de Makina lo visible y lo invisible de la comunidad cobra matices diferentes:

“En medio del llano concreto y varilla, sin embargo, luego luego sintió otra presencia, espolvoreada como remaches caídos de una ventana: en las esquinas, en los andamios, en la banqueta; 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 disimulo para no delatar ningún propósito común sino nomás, nomás, nomás: que estaban ahí para recibir órdenes. Era como allá pero menos chifladores, y ninguno pordioseraba.”¹⁸

Se constata así la forma en que la configuración comunitaria de los inmigrantes recorta lo visible y lo invisible, el espacio y el tiempo de manera propia: hay un reconocimiento y un rechazo, a la vez; podemos ubicar aquí el narcisismo de las pequeñas diferencias del que hablaba Sigmund Freud. Esa mirada excéntrica y, a la vez, interna, mirada tan propia del inmigrante, es la que permite, en determinados pasajes, observar de otra manera señas de identidad características del país de acogida: por ejemplo, el juego del beisbol.

Además de puntos de contacto con la teoría de Michel Foucault, en la conceptualización de Jacques Rancière sobre la política de la literatura y el

reparto de lo sensible encontramos también puntos de contacto con las ideas de Walter Benjamin. Sobre todo, con aquellas ideas relacionadas a la noción de experiencia. La configuración comunitaria -es decir, lo político- fijará las formas en las que el sujeto se vincula con el objeto y producirá así su experiencia. Desde el mítico texto de Walter Benjamin¹⁹ sobre la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica, sabemos de la progresiva pobreza en lo que se refiere a la capacidad de realizar experiencia del hombre moderno. En la actualidad, la experiencia aparece como forcluida, es decir, por fuera del campo del hombre, expulsada. La experiencia aparece como aquello que no logra ser inscripto ni dialectizado. En la mayoría de los casos, incluso, se desplazó la figura de la experiencia a la figura del experimento. Existe entonces una certeza que desplaza la experiencia por fuera del hombre y reduce así la experiencia a un experimento de instrumentos y números. En *Señales que precederán al fin del mundo* aparece la dificultad de relatar una experiencia, en particular, la dificultad que tiene el hermano de Makina para relatar la experiencia de la guerra. Si la dificultad de realizar experiencia en nuestras sociedades se comprueba, por ejemplo, en el hecho de hacer mediar un objeto en la relación sujeto / objeto -una cámara de fotos es un ejemplo claro de esto: frente a la incapacidad de elaborar un vínculo de experiencia con determinado hecho interponemos el aparato fotográfico-, es interesante notar que el hermano de Makina, si bien lo hace por la negativa, apela a las películas cuando, a regañadientes, se decide a contar algo sobre el conflicto armado:

“No es como en las películas, dijo, Ya sé que aquí todo parece como en las películas, pero allá no es así. 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. Luego hay que ir a buscarlos. Pero cuando los encontramos no están haciendo nada y hay que creer que sí son ellos los culpables, porque si no te vuelves loco.”²⁰

Por su parte, en *Trabajos del reino*, si bien a partir de un asunto menos violento y trágico, también aparece la intermediación entre el sujeto y el objeto en cuanto a la realización de experiencia se refiere: lo vemos en torno a la importancia que cobra el disco del Artista y su difusión a través de la radio. Ya no hay una experiencia directa entre el Lobo y el público sino que de ahora en más, desde que entra en el reino, la música del Artista pasa a ser mediatizada por la tecnología: la radio y los discos. La interpretación musical entra en una cadena productiva. Al respecto, es irónica la escena en donde el Artista, una vez que sale del Palacio, se encuentra con un disco propio pirateado. Tanto en el comienzo como en el final de la narración, cuando Lobo todavía no era el Artista y cuando el Artista vuelve a ser Lobo, canta en una cantina, ya sin otras mediaciones. Asimismo, se podría concebir los personajes que están en torno al Rey -los miembros de la Corte- como mediatizaciones del Rey en su

vínculo con los objetos. No es casual, entonces, que cuando el Rey se siente traicionado por el Artista, antes de pronunciar frente al guardia la sentencia de muerte, rompa el acordeón: sin el acordeón el Artista ya no es el Artista, pierde toda función en la Corte. Eso marca la condena a muerte del Artista. En esa configuración comunitaria que es el reino, el Periodista, el Joyero, el Artista, la Bruja, el Heredero, la Cualquiera, la Niña, el Gerente no son más que funciones a ocupar, instrumentos del Rey para acceder a los objetos y construir su vida.

“Eso es, pensó el Artista, eso somos. Un aparato del que nadie se acuerda, sin propósito. Quizá Dios había puesto la aguja, pero luego había ido a curarse la cruda. El Artista ya estaba consciente de que no había nadie sobre el cielo o bajo el suelo para protegerlo, que cada quien para su santo; pero ahora, en la Corte, se le aclaraba que uno podía gozarse de que el diamante se hiciera polvo. No esperar nomás.”²¹

En el reino, los personajes son algo para alguien: encuentran un lugar en el mundo, por más que ese lugar sea un lugar de sumisión. En el reino, los miembros de la Corte se convierten en un signo. Incluso, en ocasiones, los límites del Rey traspasan los límites del Palacio. Así vemos que la gente acude al Palacio para hacer pedidos: “Cada mes hay audiencia -siguió el Joyero-, y aquí hay que estar para lo que se ofrezca. Unos nomás quieren remedios, o jale, o una justicia, pero a otros les cambia la vida con cosas pequeñas: que el Señor sea padrino de un bebé, que lo ayude con la quinceañera. A todos les da. ¿Qué iba a hacer si alguien le pedía una canción?”²² Más tarde, el Joyero concluye: “Para esto servimos -dijo el Joyero-, para darle poder. A solas, ¿qué vale cualquiera de nosotros? Nada. Pero aquí somos fuertes, con él, con su sangre... ¡Y que nadie se haga ilusiones de arrebatarse nada al Señor!”²³

Giorgio Agamben, siguiendo la conceptualización de Benjamin acerca de la experiencia, establece un interesante vínculo entre experiencia y lenguaje, entre lo que se dice y lo que se silencia:

“Una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia “muda” en el sentido literal del término, una *in-fancia* del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar. Una teoría de la experiencia solamente podría ser en este sentido una teoría de la *in-fancia*, y su problema central debería formularse así: *¿existe algo que sea una in-fancia del hombre? ¿Cómo es posible la in-fancia en tanto que hecho humano? Y si es posible, ¿cuál es su lugar?*”²⁴

En estas novelas se ponen palabras allí en donde sólo había palabras mudas, se relatan esos momentos de experiencia originaria. En el personaje del Artista, su infancia, ese espacio por fuera de todo lugar y de todo lenguaje, corresponde con su vida con el sobrenombre de Lobo: este sobrenombre no es casual, ya que remite a lo animal, aquello que escapa al lenguaje humano. Se podría pensar lo animal como la *in-fancia* del hombre. Por su parte, al final de la novela *Señales que precederán al fin del mundo*, el personaje de Makina toma la palabra: escribe

frente a la policía un texto en donde define un “nosotros”, es decir, una comunidad: ese “nosotros” son los denominados “bárbaros”, es decir, los que tampoco entran en el lenguaje. Antes, por lo tanto, Makina estaba reducida a ser la transmisora de los mensajes de los otros: desde su trabajo en la central telefónica hasta el mensaje de la madre que ella debe llevarle al hermano que está al otro lado de la frontera. En las novelas de Yuri Herrera se indaga en esos momentos en que se toma la palabra y también en esos movimientos a través de los que se pierde la palabra. Se trata de novelas en donde se relatan experiencias originarias, que inscriben a los personajes de otra manera en determinada lógica comunitaria. El poder, la identidad y ahora el lenguaje forman una serie que se construye y, a la vez, se pierde, según el momento y la comunidad en donde se ubiquen. Una vez más, son las determinaciones comunitarias las que definen aquello que se dice y aquello que se silencia: Makina cobra voz en tanto inmigrante, el Artista pierde la voz y obtiene otra voz cuando se escapa del reino.

Violencia, poder y autoridad:

Uno de los puntos cruciales para el análisis del vínculo entre lo político y la configuración comunitaria es la figura de la autoridad. ¿Quién rige y determina las normas que operan en determinado grupo y espacio? En la figura de la autoridad se encarna el origen, un punto mítico y, a la vez, divino, de toda configuración comunitaria: podría decirse que la autoridad funda la configuración comunitaria y da cuenta de la contradicción y paradoja propia de todo origen. Al respecto, es importante señalar la violencia que subyace a toda autoridad. Para empezar con un análisis del vínculo entre la autoridad y la violencia es ineludible mencionar la distinción realizada por Walter Benjamin entre violencia divina y violencia mítica. Escapando de la falsa dicotomía de la discusión entre los medios y los fines de la violencia, Walter Benjamin establece una distinción entre una violencia que funda el derecho y otra violencia que conserva el derecho. Según Benjamin²⁵, si la violencia mítica es fundadora de derecho, por el contrario, la violencia divina lo destruye; si la primera marca fronteras, la segunda las suprime. La violencia mitológica exige el sacrificio mientras que la divina lo acepta. Si bien Walter Benjamin define por separado a estos dos tipos de violencia, en ocasiones, estas dos violencias se encarnan en una misma figura: es el caso, así lo ejemplifica Benjamin, de la institución policial. Uno de los puntos clave en estas dos novelas es el de los personajes que encarnan estas dos violencias, que se encuentran en ese lugar de aporía, el lugar de lo inaprensible. En *Trabajos del reino* resulta evidente que la figura del Rey es, a la vez, quien dicta la ley dentro de la Corte así como quien la representa. En él hay un orden y, a la vez, un exceso. Por un lado, vemos al Rey representando la ley del Palacio: “No había extrañado la figura del Rey porque de todas maneras estaba presente: en la devoción con que se lo mentaba, en sus

órdenes que se cumplían, en el lustre del lugar.”²⁶ El Rey ejerce su poder desde la ausencia, a través de su representación. Pero también es quien ejerce la ley a partir de su presencia: “Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta. Se notaba en el modo en que el hombre llenaba el espacio, sin emergencia y con un aire de saberlo todo, como si estuviera hecho de hilos más finos. Otra sangre. El hombre tomó asiento a una mesa y sus acompañantes trazaron un semicírculo a sus flancos. Lo admiró a la luz del límite del día que se filtraba por una tronera en la pared. Nunca había tenido a esta gente cerca, pero Lobo estaba seguro de haber mirado antes la escena. En algún lugar estaba definido el respeto que el hombre y los suyos le inspiraban, la súbita sensación de importancia por encontrarse tan cerca de él. Conocía la manera de sentarse, la mirada alta, el brillo. Observó las joyas que le ceñían y entonces supo: era un Rey.”²⁷ Pero este doble lugar, esta doble encarnación de la violencia, la violencia en tanto conservadora así como productora de derecho, se puede observar en el personaje del hermano de Makina, quien está alistado en el ejército y asegura que en la guerra: “... cuando los encontramos no están haciendo nada y hay que creer que sí son ellos los culpables, porque si no te vuelves loco”²⁸ y luego agrega: “No me tocaron la piel, dijo, Cuando hubo pelea siempre me tocó quebrar en vez de ser quebrado... Hay unos pocos que le agarran gusto desde la primera vez. Yo no. Pero ya sabes: De que lloren en tu casa a que lloren en la mía...”²⁹ Aparece así esa doble violencia: por un lado, se presupone que la función del soldado en la guerra es la defensa del derecho, por el otro, como bien lo señala el personaje, se reduce la violencia de la guerra a la lucha por la supervivencia: es el otro o uno, quedando así reducida toda defensa del derecho y toda idea de justicia a un asunto personal; se asesina al otro de manera arbitraria y se busca luego una justificación que se sabe falsa.

Esta distinción entre dos tipos de violencia apunta a la figura de la autoridad y de su origen, poniendo al descubierto las paradojas de la justicia, de la violencia y del derecho. En su análisis sobre el tema, Jacques Derrida retoma esta distinción benjamiana y señala lo siguiente: « L’origine de l’autorité, la fondation ou le fondement, la position de la loi ne pouvant par définition s’appuyer finalement que sur elles-mêmes, elles sont elles-mêmes une violence sans fondement. Ce qui ne veut pas dire qu’elles sont injustes en soi, au sens de « illégales » ou « illégitimes ». Elles ne sont ni légales ni illégales en leur moment fondateur. »³⁰ El acto de autoridad no se funda en derecho previo alguno sino que es fundador de sí mismo, es algo que emana de la condición de autoridad. La autoridad no es más que una aporía, algo, por tanto, irresoluble e indecidible. Al respecto, Jacques Derrida concluye: “... c’est en vue de son intérêt qu’il monopolise ainsi la violence, dans le sens de *Gewalt*, la violence en tant qu’autorité. Il y a un « intérêt du droit à la monopolisation de la violence. Ce monopole ne tend pas à protéger telles ou telles fins justes et légales mais le droit lui-même.»³¹ Quien encarna la figura de la autoridad representa la violencia conservadora -conservadora de derecho-. La violencia fundadora aparece representada en

la violencia conservadora. El texto literario apunta a desmontar ese exceso de violencia que no puede dialectizarse al abordar aquello que aparece como representante de esa violencia, al abordar, entonces, la representación de la figura de autoridad.

Ahora bien, en el terreno literario, ¿bajo qué formas se representó la autoridad en América Latina a lo largo de la historia? ¿Qué ideales justificaron esos usos y abusos de la autoridad? ¿Cómo apareció representado esta figura en las obras literarias? Para contestar a la pregunta, la crítica argentina Josefina Ludmer apunta lo siguiente:

“El tiempo lineal de la nación histórica es el del progreso y del capital (adonde siempre llegamos tarde los latinoamericanos) con la modernidad europea en la cúspide y como modelo: un tiempo al servicio del control social que define atrasos y adelantos. Una cronopolítica que es una biopolítica: el tiempo imperial de civilización y barbarie, de las dos culturas, legalidades, territorios y temporalidades. Los sujetos históricos de la nación (los libertadores, los padres de la patria, los fundadores, los héroes, los dictadores, los escritores, los gauchos, los indios) eran adelantados o atrasados en la carrera lineal del tiempo. En el siglo XIX civilización y barbarie es el arma en la lucha por la hegemonía y plantea el problema de la unificación estatal (identidad y diferencia, integración o eliminación), que es el problema de la “modernización” latinoamericana. Los que usaron la dicotomía civilización y barbarie en América latina fueron presidentes o candidatos con proyectos modernizadores en sus respectivos países: Sarmiento con *Facundo*³², Rómulo Gallegos con *Doña Bárbara* y Vargas Llosa con *La guerra del fin del mundo*”.

En las novelas de Yuri Herrera toda idealización está puesta en duda. El ideal vacila. El lugar al que se emigra no aparece representado como un lugar ideal, ni siquiera como un lugar que pueda ser apropiado por el inmigrante. Así uno de los inmigrantes que le explica a Makina las reglas del beisbol y la importancia que tiene ese deporte para los del lugar -una forma de celebrar quiénes son-, asegura que él se encuentra en ese lugar de paso; no le resulta contradictorio el considerarse como alguien de paso con el hecho de llevar cincuenta años viviendo allí. Los Estados Unidos no funcionan como ideal sino más bien como una forma de supervivencia: a lo sumo, el lugar de acogida aparece como un sitio en donde se puede construir una identidad, por más que sea una identidad falsa, como es el caso del hermano de Makina o de la misma Makina. El desplazamiento emigratorio parte de una búsqueda por ser alguien para terminar siendo una manera de cobrar una identidad falsa.

Si se ubica un primer proyecto modernizador a finales del siglo XIX, ese período que implica la instauración del Estado liberal, al mismo tiempo, puede ubicarse un segundo período modernizador en América Latina hacia finales del siglo XX, en donde se sientan las bases de un Estado neoliberal. En este segundo período se produce un desplazamiento y cambio en la forma de representación política. Con respecto a los cambios producidos a principios del siglo XXI en

la Argentina, Josefina Ludmer señala: “El sistema exhibe de un modo explícito sus nuevos mecanismos en forma de corrupción política. Cae una creencia, un proyecto político y un modo de gobernar. Es el fin de la confianza en la representación política, un fin de la política. Todo listo para la desobediencia civil y que se vayan todos.”³³ En este caso, en las novelas de Yuri Herrera, la forma de desobediencia civil -si es que pueden ser nombradas de esa manera- no tienen tanto que ver con buscar un cambio en los representantes políticos sino directamente en el emigrar, tiene que ver entonces con buscar un cambio de territorio. Este desplazamiento, esta emigración, inaugura un nuevo espacio, un nuevo reparto de lo sensible con su correspondiente configuración comunitaria: un mundo de pasantes, de tráfico, de ilusiones y de represión. Algunos de los títulos de los capítulos de *Señales que precederá al fin del mundo* son epigramáticos al respecto: La tierra, El pasadero de agua, El lugar donde se encuentran los cerros, El lugar donde el viento corta como una navaja, El lugar donde son comidos los corazones de la gente. Todos hacen referencia al lugar fronterizo y dan cuenta así de cierta imposibilidad de terminar de cruzar la frontera: por más que Makina o su hermano se instalen del otro lado, nunca dejarán de estar en ese borde, en ese umbral. En cierto punto, siguiendo el paralelismo con la literatura de Juan Rulfo, podemos pensar en otro de sus cuentos, *Paso del Norte*.

Esta configuración comunitaria de la frontera influye en las representaciones literarias latinoamericanas. Al respecto, Josefina Ludmer marca un quiebre con las divisiones tradicionales entre las formas nacionales o cosmopolitas, entre el realismo y la vanguardia, entre la llamada “literatura pura” y la “literatura social”. Incluso, se piensa de otra manera el vínculo entre realidad histórica y ficción.

“Literatura urbana y rural, por ejemplo, ya no se oponen sino que mantienen fusiones y combinaciones múltiples; la ciudad latinoamericana absorbe el campo y se traza de nuevo. (...) Esta literatura borra las fronteras entre lo rural y lo urbano; borra la oposición, anexa el campo e incluye en su interior muchos de sus sujetos, sus dramas y sus mitologías (...). En las ficciones (y en la realidad) la ciudad latinoamericana se barbariza.”³⁴

Aparecen así espacios concebidos como “una red de conexiones y enjambres, el territorio del trabajo inmaterial, del sujeto colectivo de la multitud, y el territorio de la insurrección.”³⁵

La imposibilidad de establecer la otrora célebre distinción entre lo urbano y lo rural lleva a Josefina Ludmer a postular la existencia de espacios-islas, o ciudades-islas, en donde se puede entrar, ya que hay límites, pero, a la vez, se trata de un lugar abierto, como si fuera enteramente público:

“Los habitantes de la isla (los personajes que la narración puede multiplicar, fracturar y vaciar) parecen haber perdido la sociedad o algo que la representa en la forma de familia, clase, trabajo, razón y ley, y a veces de nación. Se definen en plural y forman una comunidad que no es la familia ni la del trabajo ni tampoco la de la clase social, sino algo diferente que puede incluir todas esas categorías al mismo tiempo, en sincro y en fusión. La isla urbana constituye una comunidad

que reúne a todas las demás; un grupo genérico de enfermos, locos, prostitutas, okupas, villeros, inmigrantes, rubios, mano de obra, monstruos o freaks. Están afuera y adentro al mismo tiempo: afuera de la sociedad, en la isla, y a la vez adentro de la ciudad, que es lo social, donde se demarcan nítidamente los niveles y ocurre la historia y también la “subversión”. Esa es su posición exterior-interior de la ciudad (la sociedad, la nación, el trabajo, la ley, la historia o la razón.)³⁶

Podemos utilizar este concepto de ciudad-isla propuesto por Josefina Ludmer para abordar los lugares en donde transcurren las dos ficciones de Yuri Herrera aquí analizadas: por un lado, el Palacio del Rey; por el otro, la frontera entre dos países, o, incluso, el lugar del inmigrante en los Estados Unidos. Esos espacios, por más que no sean estrictamente una ciudad, funcionan como islas: si bien hay pasajes desde el adentro y el afuera tienen una función totalizadora, forman un mundo que otorga significación, identidad y que imprime determinadas relaciones de poder. Incluso, atravesar esas fronteras implica poner en riesgo la propia vida: así vive el escape del Palacio tanto el Artista como la Cualquiera. Así lo vive Makina a lo largo de su periplo hacia los Estados Unidos. Hasta podría pensarse que el riesgo permanente en el que vive el hermano de Makina, el hecho de ir a la guerra, funciona como metáfora de ese cruce de la frontera, de esa vida en la frontera: el precio por cruzar implica vivir en un riesgo permanente de muerte. Vemos en esta isla, o, incluso, en esta zona de frontera, una determinada configuración comunitaria, ya que en ella se ponen en relación los cuerpos con los territorios, fija posiciones y traza movimientos. Estos lugares, por más que sean marginales al centro, por más que implique, por tanto, una exclusión de quienes allí se encuentran, al mismo tiempo, brindan una identidad a sus miembros, los incluye.

Si por el lado de la autoridad nos topamos con un punto mítico-divino en el origen, si toda autoridad se basa en una aporía y, por tanto, en una arbitrariedad, del otro lado, quienes desafían esa autoridad se fundan también en un lugar paradójico. Es más, si hablamos de un adentro-afuera es difícil aceptar que se trate de una transgresión: no se transgrede la norma porque, en realidad, esa norma funciona incluyendo-excluyendo. Es la trampa en la que cae el Artista cuando el Rey le designa la misión de hacerse pasar por traidor e infiltrarse en el grupo enemigo: no hay posibilidad de escapar a la acusación de traición, tanto se acepte o no se acepte la misión, tanto se la realice bien o se la realice mal. El Artista está incluido en la Corte en tanto excluido: es decir, forma parte de la Corte en tanto su existencia se reduce a ser instrumento del Rey. En realidad, no hay transgresión posible, el Artista está sometido a la voluntad de la autoridad, en ese caso, del Rey. El Artista está sometido al capricho del Rey, al exceso de su violencia. Lo mismo podría decirse de la figura del inmigrante frente a la ley del país en donde emigró.

Nos encontramos aquí en el núcleo de la biopolítica desarrollada por Giorgio Agamben: nos ubicamos entonces en la paradoja fundadora del estado de excepción. Se da cuenta así de una particular conceptualización del sujeto:

“Si aplicamos también aquí la transformación de las dicotomías en bipolaridades, podremos decir que el sujeto se presenta como un campo de fuerzas recorrido por dos tensiones que se oponen: una que va hacia la subjetivación y otra que procede en dirección opuesta. El sujeto no es otra cosa más que el resto, la no-coincidencia de estos dos procesos. Está claro que serán consideraciones estratégicas las que decidirán en cada oportunidad sobre cuál polo hacer palanca para desactivar las relaciones de poder, de qué modo hacer jugar la desubjetivación contra la subjetivación y viceversa. Es letal, en cambio, toda política de las identidades, aunque se trate de la identidad del contestatario y del disidente.”³⁷

En este punto de la aporía y la excepción se vincula tanto la figura de quien encarna la autoridad y, por lo tanto, es a la vez ley y representante de la ley (algo que se observa claramente en la temática del cuerpo del rey), y, por otro lado, de aquel que resiste y desea transgredir la ley: buscar del lado del derecho a la resistencia nos hace caer, otra vez, en un punto extrajurídico que venga a justificar el texto jurídico.

Por un lado, encontramos al soberano como incluido/excluido:

“La paradoja de la soberanía se enuncia así: ‘El soberano está, al mismo tiempo, fuera y dentro del ordenamiento jurídico’. (...) La precisión “al mismo tiempo” no es trivial: el soberano, al tener el poder legal de suspender la validez de la ley, se sitúa legalmente fuera de ella. Y esto significa que la paradoja de la soberanía puede formularse también de esta forma: ‘La ley está fuera de sí misma’, o bien: ‘Yo, el soberano, que estoy fuera de la ley, declaro que no hay un afuera de la ley.’”³⁸

Ese desdoblamiento en la figura del soberano se observa bien en el personaje del Rey. Cuando el Artista abandona el Palacio, hacia el final de la novela, cuando el Artista ya no está determinado por ese espacio de la Corte, se pregunta lo siguiente: “¿Quién es el Rey? Un todopoderoso. Un haz de luz que había iluminado sus márgenes porque no podía ser de otro modo mientras no se revelara lo que era. Un pobre tipo traicionado. Una gota en un mar de hombres con historias. Un hombre sin poder sobre la tersa fábrica en la cabeza del artista.”³⁹

Este lugar excéntrico del soberano nos permite pensar la muerte del mismo y la manera en que se hereda el poder:

“Las fórmulas *le mort saisit le vif* y *le Roi ne meurt jamais* se entienden de modo mucho más literal de lo que se suele pensar: a la muerte del soberano, la vida sagrada en que se fundaba su poder recae sobre la persona del sucesor. Las dos fórmulas significan la continuidad del poder soberano sólo en la medida en que se expresan, a través del oscuro vínculo con una vida a la que se puede dar muerte pero que es insaclicable, su carácter absoluto.”⁴⁰

En *Trabajos del reino*, de hecho, al final de la novela, se constata esto luego de la traición sufrida por el Rey: el Gerente se presenta frente al Artista y le propone que continúe con el mismo trabajo que hacía en la Corte. Ahora ya no

se trata de cantar para el Rey sino para “el que siempre estuvo destinado.”⁴¹ La muerte del Rey no implica el final de la Corte y de esa comunidad. No por nada el personaje que retoma el lugar del Rey era el Heredero. Sin embargo, es el Artista quien abandona la comunidad y vuelve a ser lo que era en el principio, Lobo. El precio que debe pagar por abandonar el Palacio es abandonar también la ciudad. Es el mismo precio que paga la Cualquiera. La novela termina con un desplazamiento: el Artista, ahora de nuevo Lobo, abandona ese espacio. Si fuera del Palacio el Artista se convierte en Lobo, por su parte, la Cualquiera ahora es Ella. El ser expulsado del Palacio, el establecerse en otra configuración comunitaria, le permite reapropiarse del propio cuerpo:

“El dolor le palpitaba en las sienes mas no abominó de él. Era suyo. Si era la muerte, era suya. Era dueño de cada parte de sí, de sus palabras, de la ciudad que ya no precisaba buscar, de su amor, de su paciencia y de la resolución de volver a la sangre de Ella, en la que había sentido, como un manantial, su propia sangre.”⁴²

La novela finaliza, entonces, con un nuevo reparto de lo sensible, con una nueva lógica de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido, del tiempo y del espacio.

Quien aparece como el enemigo también sufre de ese lugar de aporía. Desde este punto de vista, la transgresión resulta imposible de ser representada, ya que aparece en tanto excepción:

“Frente a un exceso, el sistema interioriza aquello que le excede mediante una interdicción y, de este modo, ‘se designa como exterior a sí mismo’. La excepción que define la estructura de la soberanía es, empero, todavía más compleja. Lo que está fuera queda aquí incluido no simplemente mediante una prohibición o un internamiento, sino por la suspensión de la validez del orden jurídico, dejando, pues, que éste se retire de la excepción, que la abandone. No es la excepción la que se sustrae de la regla, sino que es la regla la que, suspendiéndose, da lugar a la excepción y, sólo de este modo, se constituye como regla, manteniéndose en relación con aquella.”⁴³

Vemos esta paradoja en *Señales que precederán al fin del mundo*: el cambio de identidad, entre otras cosas, hace que los personajes tanto de Makina como de su hermano, no puedan ser consideradores transgresores de la ley, ya que se ubican en el umbral de la ley. ¿Acaso podemos pensar que el hermano de Makina viola la ley al servir a la ley, al formar parte del ejército? ¿Bajo qué identidad debería juzgarse a quien se mueve con documentos falsos? Nos ubicamos en la lógica de lo indecible, en la lógica, entonces, de la frontera. Este lugar de evanescencia se describe de manera notable al final de *Señales que precederán al fin del mundo*, cuando Makina, con sus nuevos documentos, sienta, por una parte, que se difumina aquello que dejó del otro lado de la frontera, incluso, ella misma se difumina (“Me han desollado, musitó”⁴⁴), a la vez que comprende que eso no significaba un cataclismo. Ese movimiento constante entre subjetivación y desubjetivación es característico de la zona de frontera.

Zona de aporías: la frontera

Desde esta posición afuera-adentro Josefina Ludmer apunta que se produce una transgresión y subversión de lo que en su momento fue una sacralización nacional: el concepto de isla rompe con toda idea de literatura nacional. Con respecto a este borramiento de las fronteras en las literaturas nacionales, Ludmer señala: “La regla número uno de la construcción de la nación es el territorio. Y la regla final del tono antinacional es el abandono de este territorio, la emigración. Estos personajes cambian no sólo de país y de nacionalidad sino de nombre y en muchos casos de lengua.”⁴⁵ Esta ubicación afuera-adentro que caracteriza al emigrante se refiere no sólo a su posicionamiento con respecto a la ley (entrando así en una dicotomía de inclusión/exclusión) sino que también se refiere al vínculo que se establece con la lengua. “Los migrantes no universitarios (no calificados en la lengua) forman parte de las exclusiones internas de cada nación en el neoliberalismo y la globalización: son los excluidos de la nación que dejan y también adonde llegan para ocupar el subsuelo del primer mundo. Están adentro y afuera del territorio adonde van: adentroafuera de toda nación.”⁴⁶ ¿De qué manera pensar, si no, al inmigrante que lleva cincuenta años en los Estados Unidos y todavía se considera como de paso? Incluso más, ¿de qué manera considerar a Chucho o a Simón, que construyen su vida en torno a ese lugar adentroafuera? ¿De qué manera pensar al hermano de Makina que es aceptado dentro del territorio a condición de perder su identidad y jugarse la vida?

Si el desplazamiento propio de la migración implica la pérdida de la lengua, esta pérdida abre un abismo que no tiene límite.

“El centro de los relatos es la pérdida de la nación en tanto territorio, y el cambio en el estatuto de la lengua y de los sujetos. Las ficciones dejan ver (el lenguaje tiende a la imaginarización en las escrituras de los últimos años) qué ocurre cuando la lengua pierde el suelo y hay que buscarle otro territorio.”⁴⁷

Así los describe Makina cuando llega al otro lado:

“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 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.”⁴⁸

Toda geografía puede concebirse como una metáfora a través de la cual se representan determinados hechos socialmente relevantes bajo la forma de la abstracción de un territorio. Es decir, nunca un espacio es neutro, más bien, por el contrario, todo espacio se vincula con una identidad. Así, por ejemplo, “La identidad americana se insinúa en el primero de sus requisitos necesarios: el arraigo. Su expresión literaria integra a la vez armoniosamente geografía, mito

e invención.⁷⁴⁹ Si el desplazamiento idealizado durante el siglo XIX, incluso, a principios del siglo XX tenía dirección desde América hacia Europa, “A principios del siglo XX se desarrolla con intensidad un movimiento de fuerzas centrípetas hacia el interior de América, en busca del ser profundo de un continente que todavía se ignora. Es el ‘descubrimiento de otro Nuevo Mundo’ a través de ‘las voces de la tierra’ el que, deliberada y conscientemente, emprende la ficción del periodo.”⁷⁵⁰ Aparecen así las novelas de la tierra y de la selva. Otros escenarios posibles de la época: la pampa, por ejemplo, y la educación entre el campo y la ciudad. Estas novelas se vinculan con cierto proceso de autoafirmación americanista. La intervención política del texto literario aquí se daba a través de esta misión social. Luego, de manera paulatina, se produce un movimiento desde afuera hacia adentro: puede decirse que el espacio americano fue conquistado desde la periferia hacia el centro.

Ahora bien, ¿cuáles son los límites que delimitan los espacios narrativos actuales? Si bien a primera vista, en un mundo globalizado, puede resultar vano hablar de fronteras, por el contrario, la idea de frontera conserva todo su valor. En primer lugar, puesto que toda frontera divide a la vez que acerca, podemos vincular la idea de frontera con la idea de poder: en los dos casos se trata de conceptos vinculares que se despliegan en determinado territorio. Consideramos vital el concepto de frontera -hablar de una zona de frontera- porque este concepto es correlativo a toda idea de configuración comunitaria y, por tanto, a toda idea del reparto de lo sensible. Según Fernando Aínsa, el crítico literario español, “La frontera contribuye a definir esa noción de ‘modo de vivir’ que conlleva la idea dominante de peculiaridad en un medio dado, lo que se reivindica como identidad. La necesidad, por no decir lo inevitable de las fronteras, se evidencia en esta legitimación y protección de lo diferente que enmarca en sus límites.”⁷⁵¹ Si toda frontera implica pensar la noción de límite y, a la vez, de derecho de propiedad, es pertinente señalar que detrás de toda zona de frontera hay una autoridad que opera, es decir, hay una violencia: una violencia que protege una ley y una violencia que la excede, que escapa a toda dialéctica. Por un lado, en *Trabajos del reino*, la autoridad que opera y marca los límites fronterizos entre el Palacio y el afuera es el Rey. Por su parte, en *Señales que precederán al fin del mundo* las autoridades son, por un lado, la policía que persigue a quienes atraviesan la frontera pero también aquellos que trabajan haciendo pasar a la gente: ellos son una autoridad porque detentan un saber al respecto.

Conclusión

“En el origen del límite fronterizo hay siempre una autoridad, un poder que ejerce la función social del ritual y de significación del límite que instaaura y controla: lo que es territorio propio y lo que es extranjero. El origen de toda

frontera es, por lo tanto, intencional, y es la expresión de un poder en acción. El límite fronterizo establece ‘hasta dónde’ llega la autoridad que lo define y controla. (...). Toda línea fronteriza se concibe, entonces, a partir del centro que proyecta su propia periferia.”⁵²

La frontera es una zona de carácter relacional y, por ende, en esa zona se despliegan las tensiones intrínsecas al poder: los puntos visibles e invisibles, las paradojas, la dirección de los desplazamientos, el trazado del espacio y la concepción temporal. La frontera es una comunidad. En tanto forma de intervenir en la configuración comunitaria, la política de la literatura presenta vínculos estrechos con la frontera. Al respecto, Fernando Aínsa marca que: “La literatura invita a la transgresión; su misión es cruzar los puentes que tiende sobre las diferencias, asegurar que las señales de la creación crucen las barreras levantadas por los seres humanos, eliminando prejuicios y abriéndose genuinamente al otro. (...) La creación está en los márgenes de los límites trazados por el orden reinante.”⁵³ La frontera es un signo ambivalente, una metáfora cuya significación excede lo estrictamente geográfico: es una zona en donde se despliegan todas las contradicciones y aporías de determinada configuración comunitaria. Es la inclusión/exclusión característica del mundo en el que vivimos. Las novelas de Yuri Herrera interrogan, a través de esa zona de frontera y de un lenguaje propio, esa zona; se trata de un lenguaje que es, a la vez, poético y coloquial, elíptico y metafórico; un lenguaje que pone en evidencia esa conjunción entre lo universal y lo local, entre el afuera y el adentro, entre lo concreto del poder y aquello que aparece como intangible. La política de la literatura de Yuri Herrera se ubica en ese lugar de lo indecible en donde en las sociedades actuales surge y se instaura la violencia: el lugar de la excepción, el lugar que escapa a la ley con la excusa de defenderla. Se trata de dialectizar lo que escapa a toda dialéctica. En esa determinada configuración comunitaria, la literatura de Yuri Herrera hace ver aquello que suele pasar como invisible. Así, por ejemplo, el Artista, una vez que, sentado al borde de la cama y observando el cuerpo desnudo de la Cualquiera tiene la “revelación” de que el Rey “No tiene imperio sobre mi vida, no acepto que me digan qué he de hacer,”⁵⁴ va a la cantina y se pone a cantar en ese lugar de umbral, ese lugar fronterizo que es la cantina: “Era un puerto como cualquier otro, con montón de gente de paso y unos fieles que lo mantenían en pie.”⁵⁵ Desde ese lugar, desde el umbral, decide cantar Lobo. Y a ese umbral se llega a través de la certeza de un deseo: el deseo pone en jacque al poder de turno. Se interroga al centro del poder desde la periferia. En la misma línea, Makina, también en una frontera, al salir del cuartel militar en donde estaba el hermano, en un lote baldío y frente un policía maltratador, le da voz a esos seres fronterizos:

“Nosotros somos los culpables de esta destrucción, los que no hablamos su lengua ni sabemos estar en silencio. Los que no llegamos en barco, los que ensuciamos de polvo sus portales, los que rompemos sus alambradas. Los que venimos a quitarles el trabajo, los que aspiramos a limpiar su mierda, los que

anhelamos trabajar a deshoras. Los que llenamos de olor a comida sus calles tan limpias, los que les trajimos violencia que no conocían, los que transportamos sus remedios, los que merecemos ser amarrados del cuello y de los pies; nosotros, a los que no nos importa morir por ustedes, ¿cómo podía ser de otro modo? Los que quién sabe qué aguardamos. Nosotros los oscuros, los chaparros, los grasientos, los mustios, los obsesos, los anémicos. Nosotros, los bárbaros.⁷⁵⁶

Se cuestiona entonces lo político desde la literatura, sin que la literatura pierda su esencia literaria: desde una voz literaria y desde un umbral literario, desde el deseo de los personajes, se desbaratan las contradicciones del poder y la violencia. Herrera interroga a la comunidad entera a través de la voz de los ‘bárbaros’, de aquellos que bordean y frecuentan los límites y los bordes, aquellos que son incluidos a condición de perder su identidad y convertirse en instrumentos del poder. Esa es su política literaria.

NOTAS

- 1 Rancière, Jacques, *Politique de la littérature*
- 2 Herrera, Yuri, *Trabajos del reino*, Cáceres, Editorial Periférica, 2008
- 3 Herrera, Yuri, *Señales que precederán al fin del mundo*, Cáceres, Editorial Periférica, 2010
- 4 Rancière, Jacques, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*
- 5 Rancière, Jacques, *La politique de la littérature*, Paris, Editions Galilée, p.12
- 6 Herrera, Yuri, *Señales que precederán al fin del mundo*, p.19
- 7 Deleuze, Gilles, *Foucault*, Paris, Les Editions de Minuit, Reprise, 2004, p.61
- 8 Herrera, Y. *Trabajos del reino*, p.10
- 9 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.13
- 10 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.17
- 11 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.101
- 12 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.76-77
- 13 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.66
- 14 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.94
- 15 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.103
- 16 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.85

- 17 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.122
- 18 Herrera, Y., *Señales que precederán al fin del mundo*, p.63
- 19 Benjamin, Walter, *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Editions Denoël, Bibliothèque Médiations, 1971
- 20 Herrera, Y., *Señales que precederán al fin del mundo*, p.100
- 21 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.27-28
- 22 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.59
- 23 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.60
- 24 Agamben, Giorgio, *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editores, 2001, p.64
- 25 Benjamin, Walter, *L'homme, le langage et la culture*, Paris, Editions Denoël, Bibliothèque Médiations, 1971, p.50
- 26 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.36
- 27 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.9
- 28 Herrera, Y., *Señales que precederán al fin del mundo*, p.100
- 29 Herrera, Y., *Señales que precederán al fin del mundo*, p.101
- 30 Derrida, Jacques, *Force de loi*, Paris, Editions Galilée, 2005, p.34
- 31 Derrida, Jacques, *Force de loi*, , p.83
- 32 Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, Buenos Aires, Eterna Cadencia Editora, 2010, p.45
- 33 Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, p.33
- 34 Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, p.128
- 35 Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, p.128
- 36 Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, p.131
- 37 Agamben, Giorgio, *Estado de excepción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2001, p.17
- 38 Agamben, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2003, p.27
- 39 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.117-118
- 40 Agamben, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2003, p.132
- 41 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.123
- 42 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.126-127
- 43 Agamben, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Editorial Pre-textos, 2003, p.31

- 44 Herrera, Y., *Señales que precederán al fin del mundo*, p.119
- 45 Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, p.165
- 46 Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, p.180
- 47 Ludmer, Josefina, *Aquí América Latina. Una especulación*, p.182
- 48 Herrera, Y., *Señales que precederán al fin del mundo*, p.73
- 49 Aínsa, Fernando, *Del todos al logos. Propuestas de geopoética*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2006, p.42
- 50 Aínsa, Fernando, *Del todos al logos. Propuestas de geopoética*, p.45
- 51 Aínsa, Fernando, *Del todos al logos. Propuestas de geopoética*, p.219
- 52 Aínsa, Fernando, *Del todos al logos. Propuestas de geopoética*, p.224
- 53 Aínsa, Fernando, *Del todos al logos. Propuestas de geopoética*, 2006, p.233
- 54 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.116
- 55 Herrera, Y., *Trabajos del reino*, p.116
- 56 Herrera, Y., *Señales que precederán al fin del mundo*, p.110