

**MITO, VIOLENCIA Y NECROESCRITURAS EN *SEÑALES QUE PRECEDERÁN*
AL FIN DEL MUNDO DE YURI HERRERA**

*Myth, Violence and Necro-Writings in Señales que precederán
al fin del mundo by Yuri Herrera*

EDGARDO ÍÑIGUEZ
UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA (México)
edgardo.ir@gmail.com

Resumen: en *Señales que precederán al fin del mundo* (2009), de Yuri Herrera, el viaje de la protagonista es una representación del descenso al Mictlán. Aunado a esto, la novela se articula sobre mitos del origen frío y de unidad caótica que caracterizaban el Universo nahua. El objetivo del presente trabajo es mostrar la relación entre aspectos de mitos prehispánicos y la violencia que se teje como telón de fondo en el texto. La reformulación del relato de raigambre mítica apunta hacia una presencia normalizada de la muerte en la actualidad mexicana. Por tal motivo, la obra podría analizarse a partir del concepto de necroescrituras.

Palabras clave: mitos prehispánicos, narrativa mexicana, generación inexistente, violencia, necroescrituras

Abstract: In *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) by Yuri Herrera, the journey of the main character is a representation of the descent to Mictlán. In addition to this, the novel is based on myths of the cold and chaotic unity that characterized the origins of Nahua Universe. The aim of this paper is to show the links between some aspects of pre-Hispanic myths and the violence that is woven as a backdrop in the text. The reformulation of the story of mythical roots points towards a normalized presence of death in present-day Mexico. For this reason, the text could be analyzed by using the concept “necro-writings”.

Keywords: Prehispanic Myths, Mexican Narrative, Nonexistence Generation, Violence, Necro-Writings

La elección de cada palabra implica
una decisión ética, estética, política

Yuri Herrera, "Las palabras a las que acudimos tienen historia" (2014)

Introducción

Una de las funciones de la presencia del mito en el imaginario y en productos culturales es abonar en las diversas representaciones de la realidad y de las experiencias a nivel discursivo. En otras palabras, es una forma, no sólo de comprender, sino de producir presente, de situarse en el mundo, de aprehender aspectos de este último y de interactuar con él de una manera particular. Por lo tanto, el pensamiento mítico dota de significaciones otras a las formas que tenemos de comprender algunas de las particularidades de un grupo, de su tejido social y de los modos en que se entreveran los elementos que lo componen, puesto que el mito: "[...] es uno de los elementos más importantes de un cuerpo de formas de percibir la realidad, de concebirla y de actuar en ella" (López Austin, 1992: 269).

Las artes y la literatura ocupan uno de los campos predilectos de la recurrencia o la refundición de estos relatos originarios. El mito confiere a los textos un fuerte poder evocativo y pone de relieve, entre otros aspectos, la vida y las formas de pensar y de interpretar las condiciones sociales que tienen lugar en el mundo remodelado en la obra literaria. La incidencia de elementos míticos muestra ciertos componentes vitales que subyacen en la cultura de la que emergen y en la que se inscriben, dentro de los que destacan los deseos, las aspiraciones, los desengaños, los temores o los problemas que apremian a sus miembros. Por consiguiente, el análisis de un mito, enunciado o sugerido en la literatura, contribuye a reconstruir una parte de diversas ideas existentes en sitios y tiempos definidos, manifiestas en los símbolos, en el sistema de valores, en ciertas prácticas sociales o en las normas, y remodeladas en el espacio de los textos. En virtud de ello, las trazas míticas en la creación literaria actúan sobre las herencias de que son depositarias y enriquecen los sentidos a los que pueden responder las obras.

En el caso de la tradición mexicana, la presencia del mito es imprescindible para analizar un número considerable de sus obras medulares y resulta esencial también para acercarse a los modos en que se articulan textos de novelistas de la denominada "Generación inexistente", es decir, autoras y autores nacidos entre 1970 y 1979, de acuerdo con la nomenclatura que propone Jaime Mesa (2008: s/p y 2016: s/p). El presente ensayo busca mostrar la correlación que existe entre determinados rasgos de mitos de solera nahua y la violencia que da forma a *Señales que precederán al fin del mundo* (2009) de Yuri Herrera. La hipótesis a constatar es que los diferentes tipos de violencia en la novela se construyen sobre un trasfondo mítico propio de las cosmogonías mesoamericanas.

Los vínculos que unen los dos aspectos referidos ponen de manifiesto la vitalidad y la fuerza del mito como un elemento más que contribuye en la percepción en las condiciones actuales, conflictivas y dominadas por la coacción y los abusos. Éstas han sometido a poblaciones al miedo, a la precarización del trabajo y de las circunstancias de vida en general; a los movimientos de diáspora que han dejado poblaciones enteras en el abandono, sometidas en su totalidad u ocupadas por grupos criminales; a la presencia de la muerte y a los asesinatos como elementos constitutivos de las relaciones humanas. Tales factores influyen en el lenguaje literario y en los diálogos estéticos y éticos que se pueden entablar en torno a él (Rivera Garza, 2013: 19).

En consideración de estos ejes, el trabajo se estructura en dos apartados: por una parte, retomaré algunos componentes propios del mito del Mictlán y señalaré otros pertenecientes al origen y la separación del cielo y de la tierra en la obra; por otra, expondré la manera en que dicha base mítica se entreteje con la violencia. Para tal fin, la perspectiva teórica de Wolfgang Iser y la lectura que propone Cristina Rivera Garza de parte de la producción literaria actual en México resultan fundamentales. La primera permite un acercamiento a los vínculos que se entablan entre texto y lector mediante la comunicación diferida implícita en cualquier acto de escritura y de lectura. En cuanto a la segunda, el término “necroescrituras” nos permite conceptualizar una de las líneas escriturales y de elementos estéticos presentes en la obra.

Mitos prehispánicos en *Señales que precederán al fin del mundo*

En novelas mexicanas publicadas en años recientes hay una resemantización de elementos de ascendencia mítica. Es el caso de *Toda la sangre* (2013), de Bernardo Esquinca; *Indio borrado* (2014), de Luis Felipe Lomelí; *Fiesta en la madriguera* (2010), de Juan Pablo Villalobos o *Trabajos del reino* (2004), del mismo Herrera, por señalar unos cuantos ejemplos. En dichos textos, los elementos de diferentes mitos se amalgaman con el relato. La concomitancia en cuestión genera un vaivén entre las concepciones de un tiempo lineal y otro cíclico-ritual. Para conseguir este efecto de multitemporalidad los autores se valen de distintas herramientas —alusiones, guiños, reformulaciones o parodias— que ejercen sobre componentes del mundo prehispánico. Los acercamientos que apenas he sugerido se constituyen como algunos de los recursos privilegiados de los que echan mano para explicar una posición en el mundo, para cuestionar o para reflexionar en la tensión sobre la que se construyen las imágenes en la cultura. Los hilos del mito se encargan de dar forma al tejido que modela obras pertenecientes a los tres grandes géneros literarios y se hace presente, en particular, en los asuntos, en el posicionamiento para interpretar el mundo y en las formas literarias elegidas (Rama, 1984: 41).

La segunda novela de Yuri Herrera comparte una base asentada en el relato de ascendencia mítica con las obras arriba referidas. En este caso, para tratar dos asuntos primordiales en la vida y la literatura mexicanas: la violencia y la migración.¹ La obra refiere el trayecto que efectúa la protagonista, de

¹ El tema de personajes forzados a desplazarse de su lugar de origen a causa de condiciones económicas, políticas o de algún otro tipo de violencia ha cobrado importancia en la narrativa

nombre Makina, desde su anónimo pueblo natal en México hasta el sur de Estados Unidos —“el gabacho”, en términos del narrador extradiegético— con el fin de entregar un mensaje a su hermano a petición de la Cora, madre de ambos. Durante las etapas que conforman el recorrido, ella recibe ayuda de distintos personajes, entre los que sobresalen Chucho y los cuatro “duros”, denominados señores Hache, Q, Dobleú y Pe, respectivamente, líderes de grupos criminales que, a cambio, le piden algunos servicios, como pasar un alijo por la frontera. La forma de referirse al bulto permite conjeturar que contiene drogas o, dado su tamaño, la base para sintetizar algún tipo de estupefaciente.

La recurrencia al mito por parte del autor no es un hecho accidental o fortuito. Herrera explica la intención de construir su obra sobre las bases del pensamiento nahua. Él mismo menciona en una entrevista:

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. (Herrera en Navarro Pastor, 2011: 99)

Como han señalado ya María José Obiol y Santiago Navarro Pastor, la obra integra elementos míticos tanto en la estructura como en la diégesis. El itinerario de la protagonista en busca de su hermano es una representación del descenso al reino de los muertos perteneciente al imaginario mexicano. Esto último queda manifiesto en el incipit. Ante un movimiento telúrico, leemos: “Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron” (Herrera, 2010: 11). La ambigüedad de las líneas iniciales, generada por la polisemia característica del texto, crea un efecto fantasmagórico en el lector, puesto que no queda del todo claro si la muerte de la protagonista tiene lugar efectivamente o se trata de una muerte en sentido figurado, de algún tipo de sobresalto. No obstante, ambas posibilidades de la abertura del suelo permiten inferir que la obra simboliza la entrada del personaje en las regiones inferiores de la cosmogonía nahua. En lo que respecta al pensamiento mítico, expresa el inicio del peregrinaje o, en otros términos, la primera fase en el tránsito de la Tierra, lugar donde moran los vivos, al inframundo.

La división en nueve capítulos atiende a esta misma idea. En efecto, evoca el camino a seguir en las respectivas regiones que componen los niveles que se extienden bajo la superficie (Obiol, 2009: s/p). El nombre que recibe cada uno de ellos da cuenta de sendas etapas del viaje: la protagonista comienza en “La Tierra” y atraviesa “El pasadero de agua”, “El lugar donde se encuentran los cerros”, “El cerro de obsidiana”, “El lugar donde el viento corta como

mexicana en los últimos años. Así lo constatan las publicaciones de *La mara* (2004), de Rafael Ramírez Heredia; *Welcome coyote* (2008), de Ulises Morales Ponce; *Al otro lado* (2008) de Heriberto Yépez y, de manera más reciente, *La fila india* (2013), de Antonio Ortuño; *Las tierras arrasadas* (2015), de Emiliano Monge o *Amarás a Dios sobre todas las cosas* (2013), de Alejandro Hernández.

navaja”, “El lugar donde tremolan las banderas”, “El lugar donde son comidos los corazones de la gente” y “La serpiente que aguarda” para consumir la travesía en un destino que, en principio, no había contemplado como final: “El sitio de obsidiana, donde no hay ventanas, ni orificios para el humo”. La toponimia de la que se sirve el autor corresponde a traducciones libres de nombres nahuas y señalan las zonas que había que cruzar en el viaje hacia el Mictlán (Navarro Pastor, 2011: 100-105).

Aunado a esta particular denominación, el personaje principal exclama para sí misma: “Me han desollado” (Herrera, 2010: 119) en la última escena de la novela. Se ve forzada a dejar su nombre y su antigua identidad. Se trata de la muda de piel, de la postrera prueba ritual-iniciática que le permitirá acceder por derecho propio al último nivel del inframundo. La protagonista padece los preparativos necesarios para el nuevo estadio y el nuevo recinto que habitará. El viaje se modifica: no se trata ya de volver al punto de partida, sino de ir hacia lo otro. El proceso está caracterizado por el olvido de todos los aspectos de la vida anterior como un requisito del itinerario por los territorios de los muertos, elemento que la tradición nahua comparte con mitos de origen europeo: “[...] evocó a su gente como a los contornos de un paisaje amable que se difumina, el Pueblo, la Ciudadcita [sic.], el Gran Chilango, aquellos colores [...]” (Herrera, 2010: 119).

Podemos constatar otro aspecto que remite al viaje hacia la región de los muertos del imaginario mexicana en la dirección a la que se dirige Makina: el Norte, lugar en el que se situaba el Mictlán. Una vez que pasan la línea divisoria entre México y Estados Unidos, hay un problema con un “pollero” que ve en Chucho una competencia para el negocio. Este último instruye a la protagonista: “[...] si se arman los madrazos coges hacia el paso entre las montañas y te vas por la vereda, siempre con el sol a tu espalda” (Herrera, 2010: 52). Guiada por el hombre que, en el fragmento, hace las veces de psicopompo, el personaje central debe dirigirse en todo momento hacia el Septentrión. El fragmento hace referencia al movimiento del sol de acuerdo con la cosmogonía mesoamericana: el astro estaba asociado al Sur debido a la posición geográfica de los territorios donde se establecieron los pueblos nahuas en relación con la línea ecuatorial (Matos Moctezuma, 2010: 73).

Obiol ha advertido también la presencia de un perro, en cuyo lomo se atraviesa el río que divide las regiones de los vivos y las de los muertos. En la tradición nahua, era imposible traspasar el caudaloso río sin el auxilio de Xólotl, dios de la luz, el fuego y el relámpago, asociado a Venus y representado usualmente con figura antropomorfa y cabeza de perro. En la novela, Chucho, un empleado del señor Pe, se encarga de asistir a Makina a cruzar la frontera entre las dos naciones (Obiol, 2009: s/p) con la ayuda de un neumático y un par de remos. El nombre del personaje es, a la vez, forma afectiva de referirse a las personas de nombre Jesús y de llamar de maneras coloquial y genérica a la rama doméstica de la familia de los cánidos.

Como podemos constatar, la ruta hacia el Mictlán es el elemento que estructura la trama de la novela. Aunado a este aspecto de la mitología, se pueden identificar otros guiños y alusiones al pensamiento nahua. De manera que la obra se articula sobre dos ejes míticos diferentes: el de los cuatro dioses

que soportan la tierra y la separan de los cielos, mismo que mantiene estrechos vínculos con el segundo; a saber, el del origen caótico y frío que caracterizaba el Universo mexica. De acuerdo con esto, parte de los relatos y las concepciones pertenecientes a la mencionada tradición en torno al agua y a los ambientes donde ésta predomina permiten efectuar una lectura de la presencia del mito en relación con la violencia.

Narraciones nahuas describen que la diosa primigenia fue partida en dos y separada. Los dioses crearon el cielo con una de las partes provenientes de dicha ruptura. A fin de que no se recompusiera de nuevo la figura original, los dioses elevaron el componente masculino y cuatro deidades sostienen sendos puntos cardinales del mundo (López Austin, 2015: 43). Los cuatro líderes de grupos criminales en *Señales que precederán al fin del mundo* podrían aludir a los encargados de separar la tierra del cielo, puesto que presentan, de manera libre, rasgos que evocan diferentes elementos de deidades del panteón mexica. Así pues, el señor Dobleú está rodeado de agua (Herrera, 2010: 12-13); el señor H hace pensar en la imagen de una serpiente sagaz —dicha representación alterna con la de cualquier otro reptil— (Herrera, 2010: 17); para llegar al señor Q es necesario atravesar un pasillo lleno de espejos; el personaje, de igual manera, posee la facultad de hacer augurios sobre el futuro y adelanta tanto las vicisitudes que confrontará como el destino de la protagonista (Herrera, 2010: 22). Por último, Makina, ya en Estados Unidos, se reúne con el señor P en un estadio de béisbol. Aquella ve las gradas del edificio: “[...] como un cerro de obsidiana erizado de pedernales, reluciente y afilado” (Herrera, 2010: 67) donde se encuentran ocultos y de donde emergen el capo y sus esbirros.

El segundo elemento mítico señalado queda de manifiesto en los espacios y en los ambientes que ocupa el personaje central. En efecto, los sitios remiten a un eje vertical inferior, dividido en nueve partes. La representación de Makina y de su largo periplo podría evocar la naturaleza femenina de la tierra. A decir de Alfredo López Austin, la forma de ordenar el mundo de acuerdo con la cosmovisión mesoamericana distinguía dos tipos de sustancias que, en proporciones diferentes, poseía cada ente. Los seres quedaban catalogados según el predominio de alguna de las dos. Por una parte, lo masculino, luminoso, seco, alto, caliente y fuerte; por otra, lo femenino, oscuro, húmedo, bajo y frío. Tales categorías generaban pares antagónicos, tomando como punto de partida la división de atributos concedidos a cada género en varios órdenes, entre los que sobresalen las díadas día/noche, vida/muerte, gloria/sexualidad, cielo/inframundo, fuego/agua o los números trece y nueve, que corresponden, respectivamente, a los niveles del supramundo y del inframundo —planos que componen el universo vertical mexica— y que implican buenos augurios, en el caso del primer número, o malos, en el caso del segundo (López Austin, 2015: 26-27). Si seguimos esta elucidación, los dos últimos pares señalados, los números de los niveles supra e infraterrenales y el descenso que emprende la protagonista apuntan hacia la naturaleza femenina, fría, acuosa y confusa del principio de todas las cosas (López Austin, 2015: 43-44).

Los ambientes húmedos acompañan a Makina a lo largo de la obra. En el pasaje en que cruza el río fronterizo el narrador relata: “[...] un torrente les

brincó volteando la cámara. De súbito el mundo se volvió gélido y verdoso y se pobló de invisibles monstruos de agua que la arrancaban de la balsa de caucho; intentó bracear, pateó lo que fuera que la secuestraba, pero no conseguía ubicar de qué lado estaba la superficie ni dónde había quedado Chucho” (Herrera, 2010: 42-43). En su desventurado trayecto, el personaje pierde la orientación en el plano vertical. La protagonista se afana en no hundirse en un territorio “gélido y verdoso”. La caracterización del cuerpo de agua contra el que lucha presenta semejanzas con las descripciones de los niveles que componen el inframundo mexicana.

En la primera conversación que sostiene con uno de los cuatro “duros”, el narrador relata: “No tenía ninguna razón para ir primero donde el señor Dobleú, pero un apuro de agua la condujo al vapor donde aquél se mantenía” (Herrera, 2010: 12-13). La frase resulta ambigua en cuanto al apremio de agua. No obstante, queda de relieve el carácter acuoso del espacio donde se encuentra con el jefe criminal y, sobre todo, la necesidad de estar en ese tipo de entornos. Más lejos, en la exposición de una escena que tiene lugar en el señalado baño de vapor, la voz del narrador refiere: “Se empinaron la botella, ambos, hasta el fondo como si fuera un concurso. Luego disfrutaron de la escaramuza entre el agua de fuera y la de adentro” (Herrera, 2010: 14). En el capítulo final, la protagonista entra a un club en Estados Unidos. Ella advirtió: “no había música ni conversaciones, sólo el sonido de agua corriendo, no como la de las tuberías, sino el correr enérgico de ríos subterráneos [...]” (Herrera, 2010: 118).

Como podemos constatar, los espacios y las características de Makina corresponden a lo frío, a lo húmedo y a lo oscuro. La elección de un personaje femenino y la división en nueve capítulos que se adecuan a los diferentes estadios del inframundo denotan, por una parte, el lugar fundamental que ocupan tanto la región como la figura de la muerte y, por otra, pone de relieve el tono caótico que prevalece en el texto. La representación sugiere el origen monstruoso y feroz, así como la compleja y frágil unidad que definía al Universo nahua y el origen desordenado del mundo. La figura de la mujer, dadas las peculiaridades de ascendencia mítica que le asigna el narrador, remite a la confusión y al desconcierto que definían el inicio de todas las cosas. La estructura de la novela y las características de su personaje principal devienen el: “opuesto antecedente del orden” (López Austin, 2015: 43) que se sitúa en la base del pensamiento mítico nahua.

De acuerdo con esta lectura, *Señales que precederán al fin del mundo* insinúa los principios que soportan y articulan el cosmos: los cuatro dioses que separan la tierra de los cielos y el énfasis en las sustancias atribuidas a la esencia femenina. La imagen envuelve el elemento húmedo y el principio de toda transformación; por lo cual, el texto podría referir el enfrentamiento perpetuo entre la madre y el padre de los dioses: Ayamictlan —o la envuelta entre nubes de agua— y Xiuhtecuhtli, dios del fuego. La contienda de ambas deidades posibilita el movimiento del Universo. Tal lucha de opuestos en el eje cósmico se condensa en la figura de malinalli, símbolo del dinamismo. Si bien este relato está implícito en la división en los distintos niveles infra y supramundanos y en las esencias masculina y femenina, la selección e incorporación del relato de origen mítico en la obra apunta a lo gélido, a lo

oscuro, a lo húmedo que da forma a la región de los muertos y se condensa en la caracterización de lo femenino. A partir de esta lectura, el texto pone de manifiesto la angustia sobre la que se edificaba el imaginario mexicano en lo tocante al funcionamiento del mundo. Dicho desasosiego, bajo la forma de incertidumbre, se basaba en lo efímero, en lo inseguro, en la inestabilidad y en la fragilidad sobre la que se edificaban las esferas situadas encima de la tierra o que subyacían debajo de ésta (Duverger, 1983: 28).

Mito, violencia y escritura oblicua

Los aspectos del mito que he señalado remiten a dos espacios confusos y anárquicos por igual: el propio de un tiempo originario, mismo que da sentido al de la actualidad. Dicho de otra forma, la fragilidad sobre la que se erige el mundo de la novela, basada en la reformulación de relatos de índole mítica, podría hacerse eco en la descomposición del tejido social en el México contemporáneo. La diégesis, entreverada a partir de motivos propios de la cosmovisión nahua, deviene un recurso para dar uno de los sentidos posibles a los acontecimientos que han marcado el presente. Los elementos de la mitología incorporados en la obra de Herrera ponen de manifiesto la normalización de condiciones que modelan la angustia y el miedo ante una sociedad doliente, frágil, fragmentada, caótica que se caracteriza por un Estado que no asegura la paz social y donde predomina un orden compartido entre las instituciones gubernamentales y, de manera conveniente, las asociaciones delictivas. Donde, incluso, parecería que aquél está debilitado y cede su lugar a los grupos criminales. Sobre estos ejes se construyen las diferentes relaciones y las formas de entender el mundo, cuyos rasgos principales son la prevalencia del caos, de la irracionalidad, de la crueldad, de la confusión como formas de vida, de acceder a los saberes y de efectuar las prácticas cotidianas.

El texto que nos ocupa se construye, al igual que las obras que lo preceden y lo suceden,² sobre una base de exceso de fuerza y de tipos de sometimientos al otro que operan en la base de las relaciones. La técnica de la que se sirve Herrera es, de acuerdo con Navarro Pastor, la elusión o, como él mismo la denomina, la sordina (2011: 94). Los vínculos entre mito y violencia se podrían entender, pues, a partir de los planteamientos de Wolfgang Iser, en particular, en lo tocante a la relación entre el texto y el lector y a los espacios vacíos que ésta genera. De acuerdo con el teórico alemán, los códigos que podrían regir en una relación directa entre dos interlocutores están encriptados y esparcidos en el texto debido a la ausencia del autor en el momento de la lectura. Por ende, debe haber una reestructuración por parte del lector antes de que se pueda establecer cualquier posibilidad de interpretación de la obra (Iser en Sullà, 1996: 249).

Los vacíos presentes en la interacción diádica entre los elementos señalados son controlados de alguna manera por el texto: “Dicho control no puede ser entendido como una entidad tangible que funciona con independencia del proceso de comunicación. Aunque utilizado por el texto, no está *en* el texto” (en Sullà, 1996: 250; subrayado del autor). Aquello que está

² *Trabajos del reino* (2004) y *La transmigración de los cuerpos* (2013) respectivamente.

ausente en la novela lleva al lector a llenar los espacios blancos con proyecciones sobre referentes que apuntan a la actualización de relatos míticos, por un lado, y a la inseguridad, a la anarquía y al miedo, por otro. Movimientos que empujan a la dispersión de pueblos, a la migración y a la diáspora. Tales proyecciones generan una sustitución de lo denotado en el texto por lo no dicho. En consecuencia, lo que dice la obra deviene una referencia de lo que no se dice. Las implicaciones —y no las afirmaciones— contenidas permiten modelar y dar profundidad a uno de los posibles significados contenidos en *Señales que preceden al fin del mundo*. Los espacios vacíos se convierten en el eje sobre el que gira la totalidad de la relación entre la obra y el lector, y permiten establecer una red de significaciones a partir de lo que está ausente: un espacio-tiempo donde imperan distintas formas de violencia.

La trama se urde sobre un trasfondo donde prevalecen el narcotráfico, el control del crimen organizado sobre sectores completos de la sociedad, la pobreza, la inseguridad y la presencia de la muerte constante en las calles para delincuentes y víctimas inermes y vulnerables —según la terminología de Adriana Cavarero— por igual (Cavarero, 2009: 43). Uno de los esquemas que propone la novela, entendido como uno de los repertorios de normas sociales y de convenciones literarias que modelan el mundo referido en ella y, sobre todo, su lectura, permite inferir que el texto alude a las condiciones de extrema brutalidad que padece el país, que se impone en todos sus habitantes y, en nuestro caso en particular, que sufren aquellos que se ven obligados a migrar.

A través de indicios sugestivos —y de un trasfondo asentado en el mito—, como las actividades de los cuatro “duros” y de los personajes que trabajan para ellos, las situaciones y la intimidación que Makina sobrelleva a fin de aligerar un poco las condiciones inhumanas del viaje hacia el norte o el paquete que debe transportar, el texto implica una lectura que remite a tipos de abuso que tienen lugar de forma sistémica, que están presentes en todos los estratos de la vida y que se agravan ante las condiciones que quebrantan la realización de lo humano. La novela pone de relieve la imbricación política con las actividades económicas de los delincuentes. Las descripciones de las cualidades de los capos, enlazadas al poder de organización y de articulación del mundo de algunas deidades prehispánicas destacan uno de los elementos de la vida precaria de acuerdo con Judith Butler, a saber, la emergencia de un sujeto que se sitúa fuera de la ley, que es soberano y violento, que se centra en sí mismo y que mantiene su dominio por vía de una destrucción sistemática (2006: 68). En el caso de México, Sayak Valencia denomina “sujetos endriagos” a estos personajes que se sirven de la dominación y de un necroempoderamiento como medio de obtención de dividendos (2010: 19). La dualidad de los capos, por una parte, facilitadores de las acciones de Makina y, por otra, de un carácter atrabiliario y capaces de atrocidades innombrables, podría hacer alusión a la naturaleza de los númenes del panteón nahua. Esto da fe de la obsesión por la muerte y por lo precario del ser de las cosas.

La novela evidencia el orden impuesto por los grupos criminales instalados en la región de donde es nativa la protagonista. A propósito del encuentro con el señor Q, el narrador trae a colación el momento en que ella intervino como emisaria entre éste y el señor Hache ante un conflicto que se

antojaba violento e inevitable: “Por su vía los duros repartieron resignación o huesos y así todo se resolvió con discreta efectividad” (Herrera, 2010: 20). La mediación del personaje central evita el derramamiento de sangre y, a la vez, se convierte en una forma normalizada de vida: “Makina ni se hacía ilusiones ni perdía el sueño culpándose por haber inventado la política; llevar mensajes era su forma de terciar en el mundo” (Herrera, 2012: 20).

Estos factores inciden en la obra y se hacen manifiestos a través del silencio y de la impunidad. Como una suerte de Malinche de la posmodernidad, Makina trabajaba en un locutorio de operadora, intérprete y mensajera en su pueblo natal antes de verse obligada a partir. Todos la respetan en el pueblo gracias a las reglas que ella misma se impone para ejercer su oficio. A este respecto, leemos:

Una no hurga bajo las enaguas de los demás.
Una no se pregunta cosas sobre las encomiendas de los demás.
Una no escoge cuáles mensajes lleva y cuáles deja pudrir. (Herrera, 2010: 19)

La oblicuidad que apenas aboceta los problemas mencionados se puede entender a partir del concepto de necroescrituras. El término de Cristina Rivera Garza pone en relación la escritura y las formas en que estas últimas reaccionan en el contexto de violencia y de muerte característico de la sociedad poscapitalista mexicana. En la novela de Herrera predomina un aspecto fundamental de la poética que sustenta este tipo de literatura: el desplazamiento de la unicidad del autor a la función del lector (Rivera Garza, 2013: 22). La estética de la ausencia hace del texto un espacio dialógico, donde es necesaria la interacción diádica. Esta manera de narrar “de soslayo”, con una escritura esquivada y con un narrador que se oculta tras el lenguaje —mismo que se erige como pilar de la obra— requiere la implicación y la acción del receptor, de su inmersión en un viaje por los estratos que componen el inframundo. Al recorrerlos, el lector se instala en los dominios de una muerte situada en la vida cotidiana. La entrada simbólica de este último en el texto por vía de la elusión muestra una muerte concreta: producto de la violencia, de la llamada guerra contra el narcotráfico, de las desapariciones forzadas, de una acumulación de capital que se impone sobre cualquier otro principio. En otros términos, es una escritura que, a partir del mito, señala una sociedad donde se han roto el tejido social, el sistema y las instituciones que la regían, donde prevalecen las matanzas y las carnicerías, que ha cedido el poder a un Estado que deja de lado a los ciudadanos en aras de aumentar la acumulación de capital.

A manera de conclusión

A pesar de la omisión de la violencia que ha caracterizado al país desde mediados de la década pasada, *Señales que precederán al fin del mundo* articula un mundo que cobra sentido por medio de lo que Roland Barthes anunciaba como el nacimiento del lector. Más allá del placer estético que experimentaba el receptor de la obra por mediación del acto de lectura y del conocimiento de los códigos y de las convenciones literarias de un subgénero, se trata de una

recomposición entre autor y lector en el texto. La representación busca, sin fines moralizantes, establecer un diálogo sobre lo que está ausente, sobre aquello que cuesta trabajo nombrar o que ha perdido su gravedad. En ese sentido, la escritura oblicua de Yuri Herrera se convierte en una búsqueda, en un diálogo ético sobre los problemas que aquejan al país. Esta peculiaridad de su obra está presente también en *Trabajos del reino*. Sobre este punto, el autor mismo asevera: “Decidí que en la novela no aparecerían las palabras México, Estados Unidos, narcotráfico, droga. Si lo hacían, era acudir a una serie de términos que ya está demasiado codificada, manoseada y que no me permitía contar la historia con sus propias palabras” (Herrera en Vimos, 2014: s/p). Esas propias palabras de ambas novelas conforman un espacio multitemporal, en el que el misterio y la potencia simbólica del mito replantean los temores y los dilemas ante fuerzas fácticas, como el Estado y el crimen organizado.

El espacio dialógico que propone el autor en la obra une varias aristas para dar cuenta, entre otras cosas, de un presente conflictivo y confuso. Las alusiones al origen del Universo ponen de relieve el carácter caótico y angustiante que define a este último de acuerdo a la tradición mexicana. La capacidad selectiva de la que se sirve Herrera, manifiesta en la actualización y la reelaboración de elementos propios del pensamiento nahua, acentúa el caos, los mecanismos ilógicos y una violencia que se impone en todos los ámbitos de las acciones humanas.

La novela transforma algunos de los aspectos del mundo que se pueden percibir en lenguaje. Lo oblicuo en la escritura sobre la violencia de nuestro autor evade lo meramente documental para tejer una nueva fábula —una *poiesis*, en el sentido de “creación”— arraigada en el mito, en tanto que forma de percibir y de actuar en la realidad. El texto sortea los enfoques simplistas y propone una recreación literaria más profunda y dotada de sentido del fenómeno de la brutalidad y de la violencia. En este marco referencial, la obra es una muestra de las necroescrituras, es decir, un producto cultural que establece una elaboración de sentido —en conjunto con el lector— sobre aspectos que una sociedad intenta conjurar. La estética de los vacíos y los espacios en blanco propone un diálogo o, mejor dicho, un dialogismo sobre el presente y otras posibilidades de concebir una posición ante el mundo en el espacio textual.

BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, Judith (2006), *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires, Paidós.
- CAVARERO, Adriana (2009), *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Barcelona/México, Antrhopos/UAM-Iztapalapa.
- DUVERGER, Christian (1983), *La flor letal. Economía del sacrificio azteca*. México, FCE.
- ESQUINCA, Bernardo (2013), *Toda la sangre*. México, Almadía.

- HERNÁNDEZ, Alejandro (2013), *Amarás a Dios sobre todas las cosas*. México, Tusquets.
- HERRERA, Yuri (2010), *Señales que precederán al fin del mundo*. Cáceres, España, Periférica.
- HERRERA, Yuri (2004), *Trabajos del reino*. Cáceres, España, Periférica.
- HERRERA, Yuri (2013), *La transmigración de los cuerpos*. Cáceres, España, Periférica.
- ISER, Wolfgang (1996), “Las relaciones entre el texto y el lector”, en Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Grijalbo Mondadori.
- LOMELÍ, Luis Felipe (2014), *Indio borrado*. México, Tusquets.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1992), “Homshuk. Análisis temático del relato”, en *Anales de Atropología*, UNAM, vol. 29, n.º 1, pp. 261-283.
- MATOS MOCTEZUMA, Eduardo (2010), *La muerte entre los mexicas*. México, Tusquets.
- MESA, Jaime (2008), “La generación inexistente”, *Fondo de Cultura Económica*. Consultado en: <http://www.fondodeculturaeconomica.com/editorial/prensa/Detalle.aspx?seccion=Detalle&id_desplegado=14705>, (10/04/2017).
- MESA, Jaime (2016), “100 protagonistas de la Generación Inexistente”, *Literal*. Consultado en: <<http://literalmagazine.com/100-protagonistas-de-la-generacion-inexistente/>> (10/04/2017).
- MONGE, Emiliano (2015), *Las tierras arrasadas*. México, Random House Mondadori.
- MORALES PONCE, Ulises (2008), *Welcome coyote*. Veracruz, Universidad Veracruzana.
- NAVARRO PASTOR, Santiago (2011), “La violencia en sordina en *Señales que precederán al fin del mundo* de Yuri Herrera”, *iMex. México Interdisciplinario*, año I, n.º 1, invierno 2011, pp. 93-126.
- OBIOL, María José (2009), “La fábula y su belleza”, *El País*. Consultado en: <https://elpais.com/diario/2009/10/10/babelia/1255133540_850215.html> (12/04/2017).
- ORTUÑO, Antonio (2013), *La fila india*. México, Océano.
- RAMA, Ángel (1984), *Transculturación narrativa en América Latina*. México, Siglo XXI.
- RAMÍREZ HEREDIA, Rafael (2004), *La mara*. Madrid, Alfaguara.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013), *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. México, Tusquets.
- VALENCIA, Sayak (2010), *Capitalismo gore*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- VILLALOBOS, Juan Pablo (2010), *Fiesta en la madriguera*. México, Anagrama.
- VIMOS, Víctor (2014), “Yuri Herrera: ‘las palabras a las que acudimos tienen historia’”, *El Telégrafo*. Consultado en: <<http://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton-piedra/34/yuri-herrera-las-palabras-a-la-que-acudimos-tienen-historia>>, (14/07/2017).
- YÉPEZ, Heriberto (2008), *Al otro lado*. México, Planeta.