

Yuri Herrera

“El discurso del arte siempre desbordará el discurso pragmático del poder”

POR MARIO AMADAS, MARC GARCÍA Y UNAI VELASCO.

—Hay quien considera la “literatura del narcotráfico” como un subgénero que utilizaría los moldes del relato policíaco, el drama y la picaresca. ¿Usted parte de alguna concepción previa?

—Dentro de la “literatura del narcotráfico”, hay una gran variedad de escritores haciendo obras muy distintas entre sí. Hay muchos escritores que tratan el tema en tanto que es un ingrediente ineludible de nuestro drama cotidiano, pero sin que se convierta en el único asunto de la narración; más bien es parte del contexto en el que se desarrollan muchas otras anécdotas e ideas. Con relación a la estructura, los tres “moldes” que has mencionado son importantes para mí, pero no intento ajustarme rigurosamente a ninguno.

—En su caso, ha dejado en segundo lugar esos referentes para optar por dos modelos distintos: la fábula, en el caso de su debut con *Trabajos del reino* (*Periférica*, 2008), y el relato mitológico para *Señales que precederán al fin del mundo* (*Periférica*, 2009). ¿Alejamiento voluntario?

—No, no repudio ningún género, más bien, y creo que esto hace la mayoría de los escritores, tomo lo que puedo de cada uno en función de las necesidades del relato que esté trabajando en el momento.

—Según este desvío de las convenciones, el tema del narcotráfico tal y como venimos leyéndolo desde *La virgen de los sicarios* (1994) quedaría en segundo plano. ¿Cree que un ocultamiento de determinados tópicos puede dotar al tema de mayor contundencia?

—Sí. Para mí es fundamental ubicar los estereotipos y tópi-



cos ligados a mis temas antes de ponerme a escribir, para no caer en ellos, para, entre otras cosas, decir lo que tales conceptos o imágenes transmitían antes de convertirse en fórmulas fáciles, pero con otras palabras. Al evitar estos tópicos (aunque difiero en su lectura del texto de Vallejo: ni es el primero que trata el tema ni es una novela convencional), se le devuelve al lector el poder de nombrar el asunto en sus propios términos.

—En su artículo “Notas sobre el narco y la narrativa mexicana” (*Letras Libres*, septiembre de 2005) Rafael Lemus acusa a la literatura mexicana sobre el narcotráfico de padecer una confusión ontológica. En vez de encarnar el fenómeno del narcotráfico mediante los elementos propios de la literatura (usando “una prosa destazada, brutal, inco-

herente”), sus autores se han limitado a describirlo (“*costumbrismo minucioso, lenguaje coloquial*”). “*Sólo se capturaré al narcotráfico si se remeda formalmente su violencia*”. ¿Le parece adecuado su diagnóstico?

—No conozco el texto de Lemus. Lo que sí conozco son suficientes relatos que desmienten un juicio como el que se incluye en la pregunta. Insisto: tal como el narcotráfico ya no es un asunto de una sola frontera o un puñado de ciudades, sino un fenómeno que afecta a múltiples espacios y sujetos en nuestra sociedad, la literatura que trata el tema lo hace desde coordenadas muy diferentes y con tratamientos diversos. Por lo demás, ni en este tema ni en ningún otro tiene sentido recetar una forma de “encarnarlo”; justamente en esa búsqueda individual reside el poder de un escritor.

—*Tanto en Trabajos... como en Señales... observamos que el rol del mensajero constituye la semilla del relato: por un lado, el joven Lobo debe comunicar las hazañas de sus jefes cantando, mientras que el personaje de Makina ha de llevar un mensaje de su madre para su hermano. ¿Le atraen esos personajes intermedios?*

—Sí, creo que ambos son personajes *fronterizos*, no en términos geográficos sino porque se mueven entre realidades distintas y a veces hasta opuestas y en ese espacio se están redefiniendo a sí mismos mientras tratan de entender los ámbitos con los que les ha tocado interactuar. Son sujetos

en transición, y por ello me resultan especialmente interesantes, pues no sólo México se encuentra en un momento similar (recién descubrimos que el advenimiento de la democracia no era el fin de un proceso, sino su primer indicio), sino que es la manera en que cada cual convive con su metamorfosis permanente, algo de lo que me interesa seguir escribiendo.

—*Es interesante el uso que hace de lo feudal en Trabajos: el cártel es descrito como una corte palaciega donde cada cual ocupa un lugar determinado: el Artista, el Rey, el Gerente,...* En concreto, resalta el uso de las mayúsculas en los personajes, que puede orientar al lector hacia la alegoría política o hacia la teatralidad, en clave de *dramatis personae*. ¿Estaba en su propósito generar distintas lecturas?

—Claro. Así como en la novela los personajes obtienen su nombre a partir de su función dentro de ese orden, y así como Lobo recupera su nombre a partir de sus propias acciones y no por gracia de un hombre poderoso, así intento dejar espacio para que cada lector complete el libro a su manera, no ofrecerle todo envuelto y resuelto, sino, en determinados momentos, hacer sólo sugerencias, jugar con los silencios, sacarle jugo a la ambigüedad.

—*Siguiendo esa línea teatral, la figura del Artista propone una actualización del personaje del bufón. Si bien empieza cantando los triunfos de su señor, acabará criticándolos. La*

MITOLOGÍA DE LA FRONTERA

Señales que precederán al fin del mundo

Yuri Herrera

Periférica. Cáceres, 2009. 123 págs.

POR JAVIER MORENO

Según la mitología azteca el Mictlán era el nivel inferior de la tierra de los muertos. Para llegar a esa especie de inframundo, situado al norte, el difunto debía atravesar nueve lugares, los mismos que cruza Makina, la protagonista de la última novela de Yuri Herrera. Cabe decir que en ningún momento se alude en la novela de manera explícita al Mictlán. Lo mitológico, como ya se insistirá más adelante, no es sino un polo de atracción de esta novela, del mismo modo que la realidad de los que se ven obligados a cruzar, por un motivo u otro, la frontera entre Estados Unidos y Méjico constituiría el segundo polo de la novela. Yuri Herrera elide ambos extremos (el de lo mitológico y el de lo estrictamente cotidiano), los recluye en lo obscuro, quizás para que aparezca la

verdad de todo tránsito, a medio camino entre lo noticiable y lo fantástico. Se diría que Yuri Herrera sigue en esta novela la estela de su compatriota Juan Rulfo, quizás el especialista por antonomasia en crear espacios límbicos, espacios fantasma, donde los personajes, auténticos gatos de Schrödinger, transitan a medio camino entre los vivos y los muertos.

La frase inaugural de la novela (“Estoy muerta, se dijo Makina cuando todas las cosas respingaron”) nos pone en la pista del lugar desde el cual el autor nos narra la historia. Un lugar de incertidumbre (¿está viva la protagonista, o tal vez muerta?), incertidumbre que no es única, ni mucho menos, sino a la que podría añadirse al menos una nueva indeterminación, precisamente aquella entre cuyas sombras se agitan, por un momento indiscernibles, el lenguaje del mito y de lo contemporáneo. Yuri Herrera nos hurta a propósito las referencias explícitas a lo absolutamente actual. Así Makina inicia su viaje desde una ciudad sacudida por un terremoto y de la que la protagonista opina “Pinche de ciudad ladina (...) Siempre a punto de reinstalarse en el sótano”. Una

ironía trágica está ausente, a diferencia del modelo clásico, pero es gracias a él y a su condición en la corte que descubrimos la verdad. ¿Hay un discurso acerca del papel político del arte?

—Sí, por supuesto, para mí ese es el tema central de la novela, la relación entre el arte y el poder: cómo el poder es un insumo del arte pero también cómo es necesario que el arte no sea limitado por el poder. El discurso del arte siempre desbordará el discurso pragmático del poder, aun cuando no intente confrontarlo directamente.

—La estructura en nueve capítulos coincide con la sucesión de estratos de Mictlán, una zona del inframundo azteca. La imbricación total con el relato plantea una interpretación trascendental, épica (el tema del descenso ad inferos) y terrorífica. ¿Cómo ha trabajado ese aspecto de la narración?

—Bueno, esa es una de las lecturas posibles del relato. 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 al Mictlán y utilicé la estructura de esa narrativa a la vez que incorporaba algunas imágenes y símbolos de aquella cultura. No puedo afirmar que haya comprendido el significado exacto de esa narrativa, ni de los símbolos y de las

imágenes; lo que intentaba era tomar ese objeto, utilizarlo para mis fines y desde esa práctica construirle nuevos significados.

—Con su viaje, Makina parece querer recuperar la unidad familiar, fragmentada con la emigración de su hermano al norte. A lo largo del relato, la sucesión de estratos/obstáculos condena la búsqueda a una persecución infinita. ¿Sugiere que la reunificación de los mexicanos emigrados al norte está abocada al fracaso?

—No, no hay ninguna moraleja ni generalización sobre “los mexicanos”, sino la narración de uno de los posibles dramas que se pueden dar en un viaje de esta naturaleza. Una cosa que quería decir es que en esta clase de viaje ya hay una renuncia y ésta transforma a quien lo emprende, independientemente de que haya luego reunificación u olvido.

—Sus novelas no evidencian una documentación exhaustiva en torno al hecho del narcotráfico, como sí es patente en otros casos. ¿Cuál es su experiencia real con esta cultura? ¿Frecuentar las tabernas mexicanas conlleva peligro para un autor?

—Hay cantinas peligrosas, sí, pero en estos tiempos en México también hay escuelas, restaurantes y parques peligrosos, pero meterse en unas o en otros no hace mejor o peor literatura. ■

ciudad que tal vez, y sólo tal vez, pudiera ser Méjico. Makina viaja en busca de su hermano, que partió hacia el norte con la intención de hacerse cargo de una espuria herencia, para lo cual debe atravesar una frontera (una frontera que tal vez, y sólo tal vez, sea la que separa Méjico de Estados Unidos) transportando un paquete (que tal vez, y sólo tal vez, contenga algún tipo de droga). Yuri Herrera usa la sugerencia y le ahorra así al lector una historia de tintes realistas. De este modo logra universalizar la peripecia de Makina, dotándola de un vector de intemporalidad. Variables ambas, la de la universalización y la de la intemporalidad, ínsitas al lenguaje del mito, que Yuri Herrera compagina, sin abandonar al mismo tiempo la concreción acuciante de lo cotidiano.

Sorprende en esta novela, asimismo, el lenguaje usado por el autor, un lenguaje que se aleja del natural “exotismo” de lo mejicano para sumir al lector en el desconcierto. Yuri Herrera se permite incluso introducir algún que otro neologismo como ‘jarchar’. ¿Qué significa ‘jarchar’, exactamente? Pues algo que nunca

se llega a saber del todo, algo que tiene que ver con marchar, con transitar de un lado a otro; quintaesencia del personaje de esta novela. Del mismo modo que la *jarcha* tradicional supone un tránsito, un punto de cruce entre una lengua y otra, Makina se mueve en ese terreno intermedio, algo que suscita una de las reflexiones más hermosas de la novela: “Al usar en una lengua la palabra que sirve para eso en la otra, resuenan los atributos de una y de la otra: si uno dice Dame fuego cuando ellos dicen Dame una luz, ¿qué no se aprende sobre el fuego, la luz y sobre el acto de dar?”

Franja difusa entre lo mitológico y lo real, entre una tierra y otra (curioso que el terreno dejado supuestamente en herencia al hermano al final no fuese tal, como si el destino de los personajes fuese la absoluta desterritorialización), entre una y otra lengua, *Señales que precederán al fin del mundo* es precisamente una novela sobre la frontera, una novela sobre la lengua, una novela, en definitiva, sobre el límite, algo tan difícil de señalar sobre el terreno y del que sólo parecen dar testimonio las palabras.