



HAL
open science

Trabajos del reino de Yuri Herrera: la “narcoliberalidad” en México como reflexión identitaria, crítica del presente e interrogante sobre la autonomía del arte

Margarita Remón Raillard

► To cite this version:

Margarita Remón Raillard. Trabajos del reino de Yuri Herrera: la “narcoliberalidad” en México como reflexión identitaria, crítica del presente e interrogante sobre la autonomía del arte. Brigitte Adriaensen y Marco Kunz. *Narcoficciones en México y Colombia*, 45, Editorial Iberoamericana-Vervuert, pp.185-202, 2016, Nexos y Diferencias. Estudios de la Cultura de América Latina, 978-84-8489-947-1. hal-01890541

HAL Id: hal-01890541

<https://hal.science/hal-01890541>

Submitted on 23 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

NARCOFICCIONES
EN MÉXICO Y COLOMBIA

BRIGITTE ADRIAENSEN Y MARCO KUNZ (EDS.)



Nexos y Diferencias

Estudios de la Cultura de América Latina

45

Enfrentada a los desafíos de la globalización y a los acelerados procesos de transformación de sus sociedades, pero con una creativa capacidad de asimilación, sincretismo y mestizaje de la que sus múltiples expresiones artísticas son su mejor prueba, los estudios culturales sobre América Latina necesitan de renovadas aproximaciones críticas. Una renovación capaz de superar las tradicionales dicotomías con que se representan los paradigmas del continente: civilización-barbarie, campo-ciudad, centro-periferia y las más recientes que oponen norte-sur y el discurso hegemónico al subordinado.

La realidad cultural latinoamericana más compleja, polimorfa, integrada por identidades múltiples en constante mutación e inevitablemente abiertas a los nuevos imaginarios planetarios y a los procesos interculturales que conllevan, invita a proponer nuevos espacios de mediación crítica. Espacios de mediación que, sin olvidar los nexos que histórica y culturalmente han unido las naciones entre sí, tengan en cuenta la diversidad que las diferencia y que existe en el propio seno de sus sociedades multiculturales y de sus originales reductos identitarios, no siempre debidamente reconocidos y protegidos.

La colección Nexos y Diferencias se propone, a través de la publicación de estudios sobre los aspectos más polémicos y apasionantes de este ineludible debate, contribuir a la apertura de nuevas fronteras críticas en el campo de la cultura de América Latina.

Directores

Fernando Aínsa (Zaragoza); Marco Thomas Bosshard (Europa-Universität Flensburg); Oswaldo Estrada (The University of North Carolina at Chapel Hill); Luis Duno Gottberg (Rice University, Houston); Margo Glantz (Universidad Nacional Autónoma de México); Beatriz González-Stephan (Rice University, Houston); Gustavo Guerrero (Université de Cergy-Pontoise); Jesús Martín-Barbero (Bogotá); Andrea Pagni (Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg); Mary Louise Pratt (New York University); Friedhelm Schmidt-Welle (Ibero-Amerikanisches Institut, Berlin)

NARCOFICCIONES EN MÉXICO Y COLOMBIA

BRIGITTE ADRIAENSEN Y MARCO KUNZ (EDS.)



IBEROAMERICANA • VERVUERT • 2016

Esta publicación ha sido financiada por la
Organización Neerlandesa para la Investigación Científica (NWO).

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

© Iberoamericana, 2016
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22
Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2016
Elisabethenstr. 3-9 - D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17
Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-8489-947-1 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-482-8 (Vervuert)

Diseño de cubierta: Carlos Zamora
Ilustración de la cubierta: © Jesús Aguilar

Depósito legal: M-31135-2016

The paper on which this book is printed meets the requirements of ISO 9706

Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro
Impreso en España

Índice

<i>Brigitte Adriaensen</i> Introducción	9
--	---

I. PANORAMAS

<i>Margarita Jácome</i> ¿Narco-novela o novela del narcotráfico? Apuntes sobre el caso colombiano	27
---	----

<i>Marco Kunz</i> Vuelta al narco mexicano en ochenta ficciones.....	53
---	----

<i>Glen Close</i> Restos del narco: el impulso necropornográfico en la narconovela mexicana	81
---	----

II. PRIMEROS PLANOS

<i>Brigitte Adriaensen</i> Turisteando en Narcolandia: la comodificación de la violencia en <i>Arrecife</i> de Juan Villoro	109
---	-----

<i>Kristine Vanden Berghe</i> Juegos, aguafiestas y mascaradas en <i>Mi nombre es Casablanca</i> de Juan José Rodríguez	125
<i>François Degrande</i> Los riesgos del juego. Efectos secundarios de la lectura en <i>La lectora</i> de Sergio Álvarez.....	151
<i>Verónica Saunero-Ward</i> <i>Perra brava</i> : una historia de amor perversa.....	171
<i>Margarita Remón-Raillard</i> <i>Trabajos del reino</i> de Yuri Herrera: la narcoliteratura en México como reflexión identitaria, crítica del presente e interrogante sobre la autonomía del arte.....	185
<i>Reindert Dhondt</i> La narcoficción mexicana entre novela y corrido.....	203

III. MÁS ALLÁ DE LAS FRONTERAS

<i>Felipe Oliver</i> La preocupación por la literatura en la narcoliteratura	223
<i>Hermann Herlinghaus</i> Narcocorridos-narconarrativas-narcoépicas: espacios heterogéneos de imaginación/representación	237
Los autores	255

Trabajos del reino
de Yuri Herrera:
la narcoliteratura en México
como reflexión identitaria,
crítica del presente
e interrogante sobre
la autonomía del arte

MARGARITA REMÓN-RAILLARD
Université de Grenoble-Alpes. ILCEA

La catalogación de *Trabajos del reino*, del escritor mexicano Yuri Herrera (Actopan, 1970), bajo el rubro de las llamadas narconovelas, no deja de plantear una serie de problemas genéricos y de índole diversa que nos llevan a interrogarnos sobre las modalidades particulares de este tipo de textos, su estética y su función. El protagonista de esta novela es un cantante de corridos, Lobo, que se ve obnubilado por lo fausto de la vida de un barón de la droga. Este último lo emplea como artista de su corte para que componga corridos en su honor. Al

ser designado como tal, Lobo pierde su identidad y se convierte en el Artista a lo largo de todo el relato; los otros personajes tienen el nombre de su función o remiten a su origen (el Rey, el Joyero, el Gerente, el Heredero, la Bruja, el Pocho, el Gringo...). Yuri Herrera opta por la alegoría narrativa no solo por razones de seguridad en lo que atañe a su persona, sino para darle a su obra una apertura universal: el texto carece de toda referencia explícita a la frontera o al narcotráfico. En efecto, más allá del referente omitido, el texto nos proporciona una reflexión universal sobre la relación entre arte y poder. Asistimos al proceso de aprendizaje de Lobo, cuya visión se va abriendo conforme van pasando las páginas de la novela para culminar con una revelación en torno a su papel como artista y a la autonomía del arte. A tal proceso no le falta el detonador usual aquí introducido por la temática amorosa. En efecto, impulsado por la protección y salvación de su amada, la Cualquiera (joven cautiva adjudicada al Rey), el Artista se lanza en una aventura que casi le costará la vida. Al ser el narcotráfico el telón de fondo de esta dinámica entre arte y poder, un tercer elemento viene a añadirse a esta ecuación: la violencia.

La relación entre violencia y arte cobra un cariz particular en el contexto mexicano. Es casi un tópico hablar de la huella permanente de la violencia en el arte mexicano, desde el arte prehispánico y sus estelas de calaveras, o el arte sacrificial, a lo que se añade todo el peso de la representación cristiana. El arte moderno mexicano cuenta con figuras emblemáticas de esta síntesis en creadores de la talla de Frida Kahlo o María Izquierdo. Es muy difícil colocar el fenómeno de la narcocultura como resultante o cristalización de todo este proceso propio del arte y la cultura mexicanos. La principal razón es que el fenómeno del narcotráfico rebasa las fronteras de México y se inserta dentro de una problemática socioeconómica internacional. Por otro lado, en términos de representación, y teniendo en cuenta el efecto de la globalización sobre esta, hay toda una estética de la violencia proveniente de EE.UU. que termina de darles sus contornos a estas producciones culturales. Cabe preguntarse si la estética *gore* o *trash* desarrollada por el cine *hollywoodiense* (ya se habla de una estética Tarantino) ha encontrado un terreno fértil en el ámbito mexicano o si la narcocultura no se ha apropiado de los códigos de representación de la violencia

de EE.UU., que no se limitan a la estética Tarantino, sino que tienen antecedentes en las películas sobre la mafia, con el paradigma de *El padrino* de Francis Ford Coppola, películas sobre el mundo del narcotráfico como *Scarface* de Brian de Palma.

Al observar algunas definiciones de la narconovela que se han ido barajando en diversos medios, vemos que se le ha atribuido el estatuto de género literario y que se han establecido filiaciones con géneros anteriores. Por ejemplo, en el ámbito mexicano, se habla de un “género que elabora la violencia que sufre la sociedad mexicana debido al poder casi ilimitado de los barones de la droga” (Papaleo). Incluso algunos establecen subtipos dentro del género; existirían “dos tipos de narcoliteraturas: la policíaca y la literaria. La segunda aborda el fenómeno no como personaje sino como escenario, como un espacio en el que tienen cabida tanto las historias de amor como la emigración y los parricidios” (Prados). En este segundo rubro se coloca la novela de Herrera. En el ámbito mexicano surge también el problema de la amalgama creada entre escritores del norte, el tema de la frontera y la narcoliteratura. Si admitimos la existencia de una narconovela “literaria” en la que el mundo de la droga aparece como telón de fondo, o como trama adyacente, ¿qué lugar ocuparían en la narcoliteratura novelas como *El testigo* o *Arrecife* de Juan Villoro, entre otras, que ponen en escena la infiltración del narcotráfico en múltiples ámbitos de la realidad presente del país?

Otros hablan de la narcoliteratura en términos de “fenómeno editorial” (al igual que lo fue el llamado *boom* en otro tiempo) con producciones de “dispar calidad” (Ramírez). En efecto, la pésima calidad literaria de muchas de estas producciones ha hecho que algunos le nieguen el estatuto de “género” o incluso de “literatura”; otros niegan el apelativo de “cultura” a todas estas producciones que hacen la propaganda del narcotráfico apoyándose en una morbosidad de décima categoría. Pero igualmente se habla del fenómeno en términos de “un brote cultural, un reflejo que trata de darle sentido al terror sin sentido” (Ramírez).

En resumidas cuentas, se trata de un fenómeno tentacular y heterogéneo que abarca no solo la literatura, sino otros modos de producción culturales, pero que todos tienen en común el realizar una lectura

social del presente, no solo para hacer un retrato de la sociedad actual y las implicaciones del narcotráfico en esta, sino para intentar alcanzar algo más indecible, inasible e incomprensible, inherente a la naturaleza violenta del ser humano.

Esta voluntad de lectura social del presente es lo que permite hablar de filiaciones con géneros anteriores. La historia de la literatura hispanoamericana está marcada por la infiltración de la ideología en las letras por razones históricas conocidas. La filiación con la novela de dictador parece evidente, haciendo algunas salvedades. El escritor boliviano, amigo y lector de Herrera, Edmundo Paz Soldán¹ establece este nexo explicitando la diferencia: “En la novela de Herrera, estamos lejos del poder estatal. Aquí no hay presidentes ni ministros; apenas uno que otro policía corrupto. Más que de un Estado fallido se trata de uno ausente. [...] Pero esa ausencia del poder central ya dice mucho, porque lo que se instala a cambio es el poder local del narcotráfico en el norte de México”. El paralelismo con la época del caudillismo es evidente también, con lo cual el narcotráfico sería como un avatar más del modo operativo del poder en un ámbito que va más allá del mexicano. Se puede añadir que la llamada novela de dictador, al igual que la narconovela, ahondaba en los aspectos oscuros del ser humano (no hay que olvidar las escenas de violencia cruda en *El otoño del patriarca*, *El señor presidente* o *La fiesta del Chivo*), anonadando al lector y poniendo en evidencia la tendencia al mal en el ser humano.

Estas narconovelas buscan llenar el vacío (o compensar las deficiencias) creado por otros discursos, el gubernamental o el periodístico, cumpliendo así el objetivo de realizar una crítica social cuando esta se ve obstaculizada. Es por ello que se situarían en la misma trayectoria que la novela de dictador, al igual que las novelas testimoniales o históricas (como, por ejemplo, en torno a la guerra sucia en *Guerra en el paraíso* de Carlos Montemayor). En este sentido van las afirmaciones de Sara Carini, quien establece la filiación con la novela histórica o la

1. De hecho, existe un diálogo entre las obras de ambos autores; ambos se leen y se comentan. Yuri Herrera le hizo descubrir Ciudad Juárez a Paz Soldán cuando este preparaba la escritura de su novela *Norte*, la cual ha sido objeto de otro trabajo nuestro.

nueva novela histórica en tanto que voluntad de “reinterpretar el pasado (o en este caso el presente) desde un punto de vista crítico”. Sin embargo la narconovela no tiene la distancia histórica con respecto a los hechos, con lo cual su objetivo sería más bien “conseguir la puesta en escena de un nuevo discurso, esta vez más social que histórico, a través de la literatura” (47). A todas estas consideraciones hay que añadir que en la novela de Herrera se da la casi omisión de referentes explícitos: topónimos, nombres propios, los términos *frontera* o *narcotráfico*. Este último sería como un pretexto para hacer una fábula sobre el arte y el poder. Las propias palabras del autor permiten recalcar este punto. A la pregunta de por qué recurrir a una historia en clave de fábula, afirma que “el asunto del narcotráfico es el medio por el cual se habla de temas que no se limitan a una época o un lugar específico. [...] las historias de narcotraficantes son una actualización de los códigos por medio de los cuales seguimos reproduciendo los mitos [...], estos arquetipos actualizados sirven para discurrir sobre el funcionamiento de las élites. Acudir a ellos, paradójicamente, me permitió conectar problemas actuales con pulsiones ancestrales” (Arribas). El narcotráfico es un elemento de una demostración de la continuidad de estructuras mentales, independientemente de épocas o sitios. Estas pulsiones ancestrales remiten al funcionamiento del poder, en su sentido antropológico o psicoanalítico. Cabe señalar algunas opiniones sobre el fenómeno de la violencia del narcotráfico en México que adoptan una óptica similar. Por ejemplo, Enrique Krauze, tras evocar las causas históricas de la barbarie, admite que las explicaciones racionales son insatisfactorias y que al observar estas escenas de crimen dantescas hay que admitir la existencia del mal (Paranaguà). Numerosos son aquellos que comparten esta perplejidad ante lo indecible, que escapa a cualquier tipo de explicación histórica o sociológica: ya sea la supuesta herencia azteca y la relación particular del mexicano con la muerte, tal como la expone Octavio Paz, por ejemplo. El propio Herrera habla en términos de “ecosistema del mal” al referirse a Ciudad Juárez, asociando una noción filosófica a un término propio del mundo natural. Se trata de un mundo cerrado, con sus propias reglas de funcionamiento y supervivencia (podríamos incluso hablar de sobredosis de reglas), pero estas se sustentan en el mal asentando un mundo de valores inversos en que se juega precisamente con

los límites entre el bien y el mal. El término “anomia” se hace particularmente operativo en la novela, como lo veremos posteriormente. Por el momento solo apuntemos que el sociólogo francés Émile Durkheim define la anomia como una situación en la cual los valores y normas tienden a sufrir una metamorfosis rápida produciéndose una pérdida o un desperdicio de la ética que los sustenta; las normas y valores, al adquirir así un carácter inestable y plurivalente, producen en ciertos grupos una impresión de mundo al revés (Castillo Durarte, 14).

No pretendemos dar respuesta a estas interrogantes, sino ver de qué manera el texto hace operativos estos elementos y establece el diálogo entre la problemática fronteriza, el contexto presente en el que se sitúa el narcotráfico y cuestiones más universales como la relación entre el arte y el poder dentro de la cual hallamos también la problemática universal del mal.

Como ya lo hemos señalado, en el ámbito mexicano, se tiende a asociar a los escritores de la frontera, y sobre la frontera, con el norte y con la narcoliteratura. En el caso de *Trabajos del reino* es imposible eludir la problemática de la frontera y su referente histórico, la pérdida de la mitad del territorio en 1848. En efecto, la novela se sitúa en el contexto de la historia cultural y literaria de México en la que tradicionalmente, y de forma estereotipada, la frontera es, citando a Vasconcelos, una “no man’s land del espíritu” (citado en Valenzuela Arce, 74), una zona de vacío (cultural, moral, institucional) que se presta a fenómenos de preponderancia personal (la ley del más fuerte) desde el caudillismo hasta el narcotráfico. Se trata de un espacio propicio (o fértil, valga la contradicción con su realidad desértica) para este fenómeno de “ausencia” del poder estatal y por consiguiente de surgimiento de poderes alternativos o paralelos.

La novela no dejaría de abordar la problemática de “la herida abierta” que implica la amputación del territorio y la llamada “leyenda negra” en torno a la frontera. Por ejemplo, Elena Poniatowska afirma sobre Herrera que su prosa “se parece a este muro que divide los dos países a lo largo de más de dos mil kilómetros, [como] una herida que cala y no logra cicatrizar jamás” y que se trata de “una alegoría de la mala vida en la frontera”. La comparación que realiza Poniatowska

sitúa claramente el corpus dentro de una problemática mexicana, la de la frontera, en la cual el narcotráfico puede o no inscribirse.

La prosa del autor sería reflejo de la violencia inherente a la frontera. En efecto, podemos hablar de una poética cortante, de un estilo parco y austero que algunos califican de “tenso lirismo” (Saavedra, 2011). Poniatowska ha señalado que los orígenes del autor (el Valle del Mezquital, zona semidesértica en el estado de Hidalgo) pueden explicar esta tendencia a “escribir la belleza de lo árido”. La violencia concreta de la frontera tendría su equivalente en este estilo brusco y poético al mismo tiempo. El carácter entrecortado resulta de una economía de las palabras, rasgo que para algunos es propio de la lengua del norte de México. Por ejemplo, el autor regiomontano David Toscana afirma que existen elementos narrativos que se pueden identificar como parte del Norte: “El más importante sería un lenguaje directo, escueto, con poco uso de adjetivos; todo esto tiene que ver con la coloquialidad del Norte” (Bennet y Brecia, 355). Numerosos ejemplos ilustran esto, desde las frases lapidarias e imperativas pronunciadas por el Rey (“Págueme y cálese” [11], “Cóbrese, artista” [13] “Chíngate a este pendejo” [110]) hasta metáforas cuyo carácter poético causa cierta perplejidad, por ejemplo, cuando al Artista se le revela la realidad sórdida de la vida en la ciudad, “como si se le hubiera despellejado un callo en la mirada” (80), pasando por metáforas más elaboradas, como cuando es enviado a espiar en la corte de otro barón de la droga y “se abocó a perseguir la plática que balconeara alguna intriga” (94).

Una de las primeras descripciones de la frontera se centra en la infancia del personaje y en el aprendizaje de la vida que este tiene que hacer para poder vérselas con la realidad de esa zona inhóspita. Sus padres lo abandonan para irse al “otro lado”, dejándole como único legado un acordeón para sobrevivir:

La calle era un territorio hostil, un forcejeo sordo cuyas reglas no comprendía; lo soportó a fuerza de repetir estribillos dulces en su cabeza [...]. Un día su padre le puso el acordeón en las manos. [...] —Y abrácelo bien —le dijo—, que este es su pan. Al día siguiente se fue al otro lado. Esperaron sin fruto. Después, su madre cruzó y ni promesas de vuelta le hizo. Le dejaron el acordeón para que se metiera en las cantinas, y en ellas supo que los boleros admiten cara suavcita pero que los corridos reclaman bragarse y figurar la historia mientras se la canta. También aprendió las siguientes verdades: Estar aquí es cosa de tiempo y desgracias. Hay

un Dios que dice Aguántese, las cosas son como son. Y, quizá, la más importante: Apártate del hombre que está a punto de vomitar. (15-16)

La supervivencia de Lobo depende del arte como refugio, de la resignación inculcada a través de la religión y de un mínimo de sentido de la oportunidad para no verse salpicado por la inmundicia ambiental. Es decir, que el personaje no tiene conciencia de que su arte puede servir para subvertir ese orden que él no comprende y que, por consiguiente, no puede cuestionar. A lo sumo, el corrido requiere “figurar la historia”, es decir, ser copia fiel o testimonio de la vida de sus protagonistas. Cuando descubre un submundo de la frontera en el palacio del Rey, cree que ese mundo y su soberano son una rectificación del mundo torcido que lo contiene. Los corridos de Lobo irán en ese sentido, con lo cual la “figuración de la historia” será una puesta en escena de una inversión de valores en la que se asienta el mundo del Rey. Lobo termina cantando la alabanza de un mundo de anomia y tendrá que llevar a cabo un proceso de reajuste de valores que le permita ver al Rey, y a su corte, como lo que son. En este sentido, es el personaje de la Niña (joven adjudicada al Artista por el Rey) el que rectifica de forma escueta y lapidaria la visión del Artista, con una sola frase. Al no comprender el Artista el descontento de esta ante sus corridos o ante su situación de “cautiva”, esta le dice: “Ellos son unos hijos de la chingada y [...] tú eres un payaso” (68). Pero hará falta todo un proceso de aprendizaje para que el Artista integre esta afirmación y tome medidas al respecto.

Mientras tanto Lobo emprende, en este ambiente, su papel de compositor de la corte. Sus corridos exaltan las hazañas del Rey y de otros miembros de la corte. Entre estos cabe destacar los corridos que realiza para dos personajes que aportan otra visión de la frontera: el Gringo y el Pocho. Se trata, en lo que concierne al primero, de aquella imagen vehiculada desde los Estados Unidos. Una serie de consabidos estereotipos en torno al mal más allá de la frontera: la leyenda negra de las ciudades fronterizas con su cortejo de males, drogas, violencia, prostitución y narcotráfico:

Compuso un corrido para el gringo de planta, diestro para idear pasajes de mercancía. Este se había pegado a un hatajo de muchachitos ansiosos de mareo

que cada viernes cruzaban a desmayarse de este lado del muro. [...] El más desmedido era un pecoso hijo de cónsul a quien el Gringo devolvía a casa con amor de padre y los asientos hartos de yerba buena. (33)

El texto aborda con cinismo el hecho de que la sordidez de la frontera es alimentada por la falsa inocencia infantil, que crea la demanda del lado de “allá” de ese muro. Por otro lado, se hace referencia a la gran figura de la traición y entreguismo, desde el punto de vista mexicano, encarnada por el pocho, aquel que sucumbió a los creadores de la “herida abierta” tras la pérdida de la mitad del territorio (Valenzuela Arce, 39):

Le compuso el suyo al Pocho, quien, casi a manera de apellido, repetía Yo no crucé la línea, la línea me cruzó. El Pocho había sido agente de allá, hasta que en una encrucijada la justicia lo iluminó: tres de los que eran suyos tenían rodeado al Rey, que ya se disponía a bien morir antes de que lo agarraran, y de pronto lo asaltó un soplo que le decía ¿Y tú por qué has de estar de este lado? Así que vació el cargador a los esbirros en uniforme, y desde entonces estaba con los buenos. (34)

La frase *leitmotiv* del Pocho aparece como un quiasmo que establece un cruce entre los términos, jugando con las fronteras del lenguaje y produciendo una inversión de la consabida traición del pocho. Así, vemos que, según el punto de vista que Lobo expresa en sus corridos, el Rey le concede al Pocho la oportunidad de enmendar la traición, de elegir el buen bando (y encontrarse del buen lado de la frontera), y todo esto expresado en términos de heroicidad del Rey, de disyuntiva, iluminación y revelación. Vemos que a estas alturas el Artista se complace en esta inversión de valores que opera el mundo del Rey, en el que “los buenos” se encuentran de su lado y, por consiguiente, todos los que se encuentran fuera de ese mundo (esencialmente todo lo que representa la legitimidad estatal) se encuentran del lado del mal.

Las modalidades en que la novela trabaja la temática fronteriza las hemos estudiado más detalladamente en otro artículo.² Aquí nos centraremos, a partir de este momento, más bien en el alcance

2. “Miradas cruzadas sobre la frontera México-Estados Unidos a través de la narrativa mexicana del nuevo milenio: David Toscana (*El ejército iluminado*, 2006) y Yuri Herrera (*Trabajos del reino*, 2004 y *Señales que precederán al fin del mundo*, 2011)”.

sociopolítico de la novela como interrogación del presente y en el manejo de la referencia al narcotráfico. Para Poniatowska la novela de Herrera “es una crítica social y [...] su contenido resulta absolutamente político. Es una denuncia directa de la dictadura disfrazada surgida a raíz de la Revolución, que hemos padecido durante más de setenta años, la dictadura del PRI y su forma de consolidar la corrupción”. Se sobreentiende en esta afirmación que no se requiere de códigos ocultos para realizar esta crítica y que no hay disimulo ni artificio. Si los hay, estos hay que buscarlos en el sistema denunciado. En la novela, el narcotráfico es uno de los avatares (el peor y más trágico) de esta institucionalización de la corrupción. Muchas son las alusiones en la novela que permiten al lector adentrarse en este mundo blindado y su modo operativo. La trama se halla pautada por una serie de asesinatos, entre ellos el del Pocho, cuya ejecución sigue ciertos códigos, pero que no corresponden a los esperados por el entorno del Rey. Ya se sabe que el narcotráfico tiene sus propios códigos para reivindicar o dejar la firma de sus asesinatos. Aquí se nos dice que el cadáver del Pocho no está ni en bolsa, ni “encobijado”, ni tiene las manos amarradas (con cinta adhesiva), ni lleva marcas de picanas eléctricas, todas marcas de asesinatos del narco. Esta no correspondencia con un ritual determinado dificulta la tarea para designar culpables y tomar medidas. Por otro lado, se alude al carácter multiforme y tentacular del fenómeno del narcotráfico al mencionar claramente la implicación de ciertas esferas (la policía, la Iglesia, los militares, profesiones liberales), denunciando el hecho de que la corrupción se infiltra en todos los ámbitos.

La descripción de la biblioteca del palacio pone en evidencia la vacuidad cultural e intelectual del mundo del Rey y del narcotráfico: “Un cuarto lleno de estantes vacíos [con] unos pocos papeles, una biblia, mapas, periódicos con historias de muertos, una revista en la que los miembros de la Corte aparecían retratados a color en una boda [...]” (55). Más que biblioteca se trata de una sala de consejo de guerra. Así, la narcocultura aparece asimilada a un arte guerrero hecho de tácticas, logística, alianzas, etc. La mención de la Biblia dentro de estos elementos que remiten a una táctica (y al raciocinio) introduce el elemento sagrado fundamentado en creencias. No hay que olvidar la

espiritualidad propia del mundo del narco, aunque Herrera no alude a figuras como la Santa Muerte o Jesús Malverde, por ejemplo.

El modo operativo del poder en el mundo del narco aparece igualmente esbozado a través de episodios que funcionan como metáforas de este. Primeramente tenemos el episodio de la caza de palomas negras en el que el Artista se las arregla para hacer quedar bien al Rey, al igual que en sus corridos. Entre escena de caza y de banquete propio de los relatos medievales, pero con colorido norteño mexicano, se trata de un festejo realizado para calmar las aguas después del asesinato del Pocho. Se utilizan “palomas negras para que no se perdieran en la resolana del desierto” (47), como si fuera un intento de conjurar el efecto mimético de las palomas si fueran blancas con el efecto de reverberación solar que haría que se les distinguiera difícilmente. El texto describe la imagen de las palomas volando y cómo van cayendo dejando un reguero de sangre. El simbolismo de la subida y caída vertiginosa de las palomas sugiere la capacidad de identificar a los enemigos y suprimirlos sin miramientos poniendo en escena el dicho “todo lo que sube tiene que bajar”. En el ámbito del narcotráfico esto implica evidentemente lo precario y fugaz del poder de estos barones de la droga, que pueden verse suprimidos si caen en desgracia uno con otro. La insuficiencia del Rey en este torneo cobra un simbolismo particular: “A pesar de que apuntaba con cuidado y acertaba casi siempre, no era suficientemente rápido y estaba perdiendo” (48). Se trata de un paralelismo no solo con respecto a su posición de poder hacia sus adversarios reales y potenciales, sino también con su incapacidad para engendrar, hecho determinante que permite asentar el poder, como cualquier caudillo que se respeta.

Otro episodio importante en cuanto al modo operativo del poder del Rey lo encontramos en la escena de la Audiencia que el Rey concede al pueblo una vez al mes (58-60). El mecanismo del poder se sustenta en un derecho de pleitesía del que se beneficia el Rey a cambio de los favores que este otorga. Se trata de un intercambio de procederes por medio del cual el pueblo adquiere una visibilidad, efímera, y por medio de la cual los cortesanos también se benefician del poder que irradia el Rey. En efecto, el pueblo deja de ser Ninguno para ser Alguien, aunque sea en el espacio de unos minutos, gracias a que el Rey

se dignó a escucharle y hacerle un favor. El Rey llena de esta manera el vacío dejado por el poder estatal, que abandona al pueblo en su miseria. Ese pueblo no aparece descrito como hordas revolucionarias, sino como una masa sumisa y manipulable. Se pone en evidencia precisamente la ruptura entre la imagen de un pueblo con cierta tradición revolucionaria y la extrema pasividad que se desprende de la descripción, rompiendo así con la imagen vehiculada por la iconografía oficial de la Revolución mexicana (pintura, fotos). Se trata de una forma de mostrar la gran falacia de la Revolución institucionalizada, herencia del PRI.

Por otro lado, los favores por los cuales se solicita al Rey (que sea padrino de un hijo, que ayude con la quinceañera) remiten al modo operativo del caudillo hispanoamericano del siglo XIX, germen del dictador del siglo XX. La trasposición al mundo del narcotráfico sugiere el carácter atemporal y cíclico del uso y abuso del poder.

También es menester señalar en este pasaje (y en el resto de la novela) el uso de una fraseología mística en torno a la figura del Rey o de imágenes que lo santifican o incluso lo deifican: “La obra del Señor los trasfiguraba” (60) o él es el “Uno que sum[a] la carne de todos” (64), por solo citar un par de ejemplos. Este tipo de comparaciones hace pensar en la frase de Marx, “la religión es el opio del pueblo”, que, traspuesta al mundo del narcotráfico, produciría una tautología que pone en evidencia las múltiples contradicciones y paradojas en que se fundamenta este mundo.

Cobra sentido que este episodio tenga lugar en el mismo capítulo en el que es cuestión de la recepción de los corridos de Lobo, su audiencia, al ser estos objeto de prohibición de transmisión en la radio. Si la función tradicional del corrido es también darles voz a los que no la tienen (los excluidos o marginados), la Audiencia del Rey y el arte del Artista parecen cumplir el mismo cometido. En este momento de la trama, la balanza es favorable al Rey ya que los “loros de la radio” (los presentadores de radio) no quieren transmitir las canciones del Artista arguyendo motivos distintos. Por un lado las letras de los corridos del Artista son “léperas” y los héroes son “malos”. Otro motivo, le explican al Artista, es que “no es que no gusten sus versos sino que hay orden de callar” (57). Todo esto remite a la realidad de la prohibición

del narcocorrido en algunos estados de México, particularmente en el de Sinaloa.

La novela opera una representación de la narcocultura, que se asienta esencialmente en la referencia al narcocorrido, aunque nunca se mencione el prefijo. Fuera del inicio de la novela, que se abre con una escena de violencia, las otras escenas de violencia a menudo aparecen descritas como material de los corridos de Lobo. El Artista escucha anécdotas sórdidas que alimentan sus corridos y que “le servían para darle textura a sus canciones” (29). La violencia le da cuerpo a su arte produciendo una suerte de estética de la violencia. Por ejemplo, en el lapso de una página (29-30) se encadenan cuatro escenas en las que se alternan tortura, humor macabro, mezcla de necrofilia, conservación de reliquias, de zoofilia y blasfemia, o todo al mismo tiempo. Tras estas anécdotas, el Artista se da cuenta de que lo que les interesa a sus protagonistas es que él escuche “lo cabrones que eran” (30) con el fin de asentar esta reputación a través de las canciones. El Artista es mero instrumento del poder y en varias ocasiones se describe como alguien que pasa totalmente desapercibido, cualidad que se revela particularmente útil para ser usado como espía.

Ante este estado de cosas el Artista buscará la manera de autojustificar su papel de subordinación dentro de la corte y de justificar el funcionamiento del mundo de anomia. Esto lo encontramos en una serie de capítulos con carácter metaliterario que funcionan como interludios que interrumpen la linealidad del relato. Se trata de capítulos breves que se presentan como poemas en prosa y en los que aparece de forma condensada la poética cortante mencionada anteriormente. En algunos de ellos percibimos la voz interna del Artista justificando la violencia infligida a “los otros”, “ellos”, “aquellos” en oposición a “los de acá”, a los “buenos”: “Tienen una pesadilla los otros: los de acá, los buenos, son la pesadilla...” (63). Se establece una delimitación clara entre dos ámbitos, justificando el modo operativo de “los de acá”, que se nutren de la vida de “los otros”, lo cual produce una relativización del bien y el mal que termina justificando este último. Esos “otros” son descritos como seres sin sustancia y sin conciencia. El mundo de “los de acá” es de verdad y tiene sustancia (“carne viva”, “grito recio” [63]); los otros aparecen como algo amorfo (“pellejo chiple”, “materia blanda

y prendid[a] de alfileres” [63]), son como una fachada que encubre lo real y verdadero, son como residuos desechables. Esto justificaría la tortura y el trato que se les da, una vez muertos, a sus cuerpos:

A los muertos no se les pide permiso, al menos no a los pinches muertos. [...] Hay que sentarlos en las púas de este sol, hay que ahogarlos en el escándalo de estas noches, hay que meterles nuestro cantadito bajo las uñas, hay que desnudarlos con estas pieles. Hay que curtirlos, hay que apalearlos. (63-64)

Entre una serie de imágenes que remiten a la tortura, o incluso al sacrificio, es de notar ese “meterle nuestro cantadito bajo las uñas” que sugiere que el corrido funciona como tortura y violencia y que debe cumplir el cometido de “escamar” a la gente. Se da un rechazo del objetivo estético del arte (“el corrido no es un cuadro adornando la pared”); el arte debe tener una utilidad y aquí se trata de asentar el poder del Rey (El corrido “es un nombre y un arma”). Esta conclusión la enarbola el Artista como amenaza (“Cura que les escame”) y predice que todos aquellos que no lo entiendan de esta forma tienen sus días contados (“Quién quita y al final averiguan que ya son carne agusanada” [64]).

Harán falta varias páginas y peripecias para que el Artista tome conciencia de la falacia y reconozca la necesidad de la autonomía de su arte. Otros personajes, como el Periodista, tratan de hacérselo ver: “A mí me parece bien que nuestros desmadres le sirvan de motivo, sólo espero que no tenga que escoger [...] y si un día tiene que escoger entre la pasión y la obligación, Artista, sí que está jodido” (88). El momento determinante vendrá cuando el Rey le pida que funcione como espía en la corte del Rey enemigo diciéndole “llegó la hora de hacerse útil, Artista”. Si esta réplica del Rey permanece definida como un “zumbido” (92) en el fondo del cerebro del Artista, es porque en este punto de la trama no es capaz de aceptar el sentido profundo de estas palabras: antes era un inútil y su arte también. Al incursionar en la otra corte se da cuenta de “*que todo era igual*” y que “el único *especial* era él” y “se sintió a gusto en el papel de aquel que no tiene deudas de sangre con nadie” (94). La gran revelación consiste en paladear el sabor de la libertad, lo que provoca la desaparición del “zumbido”, y finalmente

observa al Rey “como con una lupa” y su “constitución tan precaria como la de cualquiera de ese lugar” (95).

Esta revelación le lleva a escribir el corrido que desencadena la caída del Rey y el desenlace de la novela, aunque no parezca todavía muy consciente de ello. En él el Artista pone al Rey en situación de inferioridad, aparece como víctima de la ingratitud del entorno y de su soledad pues solo cuenta con hijos postizos, lo cual pone el dedo en la llaga sobre su infertilidad. Aparece como el astro solar que pierde sus satélites al crear un efecto centrífugo. Su poder se ve aminorado mientras que paralelamente el Artista ejerce su arte, dándose una inversión en cuanto a la posesión y ejecución del poder: pasamos del arte del poder al poder del arte.

Todo esto produce la ira del Rey, que condena al Artista, quien, extrañamente, todavía parece esperar algo del Rey, una relación de reciprocidad y reconocimiento. El resultado será diametralmente opuesto: “Señor, yo pensé... —¿De dónde sacaste que podías pensar? ¿De dónde? Tú eres un soplido, una puta caja de música, una cosa que se rompe y ya, pendejo” (108-109). El Rey le expone al Artista otra visión del arte y el poder, aquella válida en ese mundo. El Artista tiene que huir para salvarse como artista y como hombre.

Esta condena produce la revelación final, concentrada en una sola palabra: “No” (116), por la cual el Artista niega todo lo anterior, recupera su libre albedrío y se hace con el poder. El mundo del arte es un mundo autónomo que nada tiene que ver con ese “mar de hombres con historias” en el cual el Rey es solo uno más, una “gota”. Esta última visión del Rey como un “pobre tipo traicionado” (118) empalma con uno de estos capítulos breves que consiste en una expresión poética de esta recuperación de su libertad como hombre y como artista: “Decir cuate, sueño, cántaro, tierra, percusión. Decir cualquier cosa. Escuchar la suma de todos los silencios. Nombrar la holgura que promete. Y luego callar” (119). Se trata de una suma de verbos sensoriales, de voluntad, de creación que hacen pensar en un demiurgo, en Dios creando el mundo con el verbo. La libertad suprema es el silencio para contemplar lo creado. Todo esto expresado de forma escueta y sobre todo depurada, lo contrario de los corridos producidos por el Artista hasta el momento.

Al recobrar su libertad, su arte adquiere otros contornos, el artificio, la hipérbole están de sobra en su arte, el cual se hace más verdadero.

Los dos últimos capítulos, que funcionan como epílogo, proponen un final abierto. El Artista recupera su nombre y será nuevamente Lobo, un lobo estepario, o más bien fronterizo, condenado a la soledad pues Ella (La Cualquiera) se va. Él se queda pero recupera la conciencia de sí mismo (“El dolor le palpitaba en las sienas, pero era suyo. Era dueño de cada parte de sí [...]”, 126-127) y su voluntad de romper con su estado de solipsismo ya que se proyecta en un futuro en el que recuperará a su amada (“[...] y de la resolución de volver a la sangre de Ella, en la que había sentido, como un manantial, su propia sangre”, 127).

Trabajos del reino logra plasmar con eficacia la dinámica entre el arte y el poder, estableciendo un juego de continuidad entre estructuras pasadas (o incluso ancestrales) y la apropiación de nuevos códigos estéticos. En este sentido se trata de una obra que refleja la forma en que la literatura se adapta y muta en función de su contexto. En efecto, si nos detenemos en el contexto de la trayectoria de las letras hispanoamericanas, podemos decir que, si por un lado la filiación con otros géneros anteriores (la novela de dictador o la novela testimonial) es evidente, su prosa austera se aleja del lenguaje hiperbólico que durante mucho tiempo ha sido considerado, y de forma reductora, como la marca de las letras del continente, esencialmente desde el punto de vista de un lectorado no especializado, tanto europeo y norteamericano como hispanoamericano, que las grandes editoriales han buscado satisfacer. Es significativo que la literatura mexicana cuente con la obra (tanto ficcional como fotográfica) de un Juan Rulfo cuyo lenguaje austero y económico es un aporte breve y contundente (con solo dos obras de ficción, definitivas y determinantes) al panorama general de la letras del resto del continente.

En *Trabajos del reino*, el narcotráfico funciona como soporte y escenario de estas filiaciones al mismo tiempo que permite interrogarse sobre problemáticas más universales, como la del deseo intrínseco de poder en el ser humano y su tendencia al mal. La lectura social del presente que realiza la novela actualiza el papel desempeñado por la literatura como agente crítico de nuestras sociedades. Finalmente, y en el ámbito propiamente mexicano, la conjunción entre “norte”, “frontera”

y “narcotráfico” que la novela hace operativa llama a un desplazamiento del centro hacia la periferia de las interrogantes identitarias propias de las letras mexicanas, además de señalar la existencia de un Estado central fallido que, ni política ni culturalmente, tiene la hegemonía. En este sentido, y por todo lo anterior, la novela de Herrera ocupa un lugar especial y aparte en el heterogéneo ámbito de las narcoficciones en México.

Obras citadas

- ARRIBAS, Rubén. “Entrevista a Yuri Herrera”. *Revistateina*, 19-2008, <<http://www.revistateina.es/teina/web/teina19/lit5.htm>> (24-5-2013).
- CARINI, Sara. “El trabajo al lector: nuevas formas de representación del poder en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera”. *OGIGIA*, 12 (2012): 45-57.
- CASTILLO DURANTE, Daniel. *Ernesto Sábato. La littérature et les abattoirs de la modernité*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 1995.
- HERRERA, Yuri. *Trabajos del reino*. Cáceres: Periférica, 2010.
- PAPALEO, Cristina. “*Trabajos del reino*: Yuri Herrera en la LitCologne”. *DW-World*, 21-3-2011, <<http://www.dw-world.de/dw/article/0,,14927617,00.html>> (24-5-2013).
- PARANAGUÀ, Paulo. “Les démons du Mexique”. *Le monde*, 5-5-2012, <http://www.lemonde.fr/ameriques/article/2012/05/04/les-demons-du-mexique_1695312_3222.html> (24-5-2013).
- PAZ SOLDÁN, Edmundo. “El artista en la corte”. *El Boomeran(g)*, 5-2010, <<http://www.elboomeran.com/blog-post/117/9014/edmundo-paz-soldan/el-artista-en-la-corte/>> (13-1-2013).
- PONIATOWSKA, Elena. “*Trabajos del reino*, libro del escritor Yuri Herrera”. *La Jornada*, 5-12-2004, <<http://www.jornada.unam.mx/2004/12/05/03aa1cul.php>> (24-5-2013).
- PRADOS, Luis. “Más allá de la narcoliteratura”. *El País*, 31-3-2012, <http://cultura.elpais.com/cultura/2012/03/29/actualidad/1333031481_509952.html> (24-5-2013).
- RAMÍREZ, Gaspar. “La ‘narcoliteratura’, un fenómeno que crece en México”. *El Mercurio*, 10-1-2011, <<http://www.lanacion.com.ar/1340137-la-narcoliteratura-un-fenomeno-que-crece-en-mexico>> (24-5-2013).
- REMÓN-RAILLARD, Margarita. “Miradas cruzadas sobre la frontera México-Estados Unidos a través de la narrativa mexicana del nuevo milenio:

David Toscana (*El ejército iluminado*, 2006) y Yuri Herrera (*Trabajos del reino*, 2004, y *Señales que precederán al fin del mundo*, 2011)". *ILCEA*, 18-2013, <<https://ilcea.revues.org/2154>> (24-5-2013).

VALENZUELA ARCE, José Manuel. "Centralidad de las fronteras. Procesos socioculturales en la frontera México-Estados Unidos". *Por las fronteras del norte. Una aproximación cultural a la frontera México-Estados Unidos*. Ed. José Manuel Valenzuela Arce. México DF: Biblioteca mexicana, 2003. 33-67.